

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

1.º Salão Pan-Americano de Arte

A representação Instalado solenemente o I Co

Presenças autoridades

procuramos por dois países
gestora, Polónia, Brasil, Chile,
leões Unidos, México, Perú e
rugal.
O Brasil estiveram presentes
além do Instituto Federal, os
guitas Estados: Bahia, G
Minao Gerais, Paraná, Rio de
Janeiro, Rio Grande do Sul, S
Catarinas, São Paulo.
Por um entendido São.



Instituições participantes, o 1
Congresso Brasileiro de Arte,
esta manhã foi instalada, no
Teatro São José, Minas em
Arte do Grupo Acadê a se
questro de São, sob a re
gência do maestro J. J. Pro
prietário, através de um
grande trabalho para de São
Brasil. Logo após, se parti
cipantes e representantes, entre
os quais merecem destaque a
Associação de Artes Dramáticas,
Quarta Camaradas, Elton
Yerluzin, Instituto de Arte
Rio, Assis Toledo, Henrique
Diniz, Sílvio Costa, For
ney Gouveia, integrantes do
Instituto de Artes, além
de a mesma representação de
arteiros e autoridades do
evento. Entre os nomes

Teófilo, Elton Ce
diz, Genes Pôrpor Stalder;
assim Prates Lopes Ge
nário, Teófilo de Castro, Ilse
de Carvalho.
Para Presidente do comi
tê de estudos foram nomea
dos os seguintes nomes —
Fernando C. Carvalho; Teófilo
— Juracy Gouveia; Lúcia
— Benedita Figueira; Anna
Platino — Sérgio Camp
osito; Archibaldo — Ed
Sara; Sérgio Mendes — José
Luis; Sérgio Mendes. Para
secretários do Congresso foram
nomeados Teófilo Duarte, Jo
sefa Lopes, Sílvio Costa, Al
guel Figueira e Aluísio
Lopes.
As 18 h. de tarde

Assim se representará no
Congresso Brasileiro de Ar
te, em Porto Alegre, a Ser
dade de Lúcia, Diretor de
Musa João de Castilho,
representante do Comitê Nacio
nal do novo Congresso
Agência a V. E. os melhores
valores do período, além de
representantes de Estados, re
gionais de importância para
representar a expressão de
sua cultura, bem que se sub
tente.
O Congresso Nacional do
Grande Interamericano de Ma
nifestações (CONIC) apresenta
e organiza este 1.º Congresso
— Interamericano de Artes
e Letras e o 1.º Salão Pan
Americano de Artes e Letras
em 1958, em Porto Alegre.

I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE E I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE (1958): O LUGAR DA ARTE EM DEBATE

Dissertação de mestrado

DIEGO DA SILVA GROISMAN

CARLOS ROBERTO GONZAGA

humane pela Ciência, etc...
Como é natural não se referia
— estado totalitários — ne
— completa de paz e liber
— metidas à votação em
plenário, a 1.ª Declaração de

gicos, morais e religiosos de
sua preferência. Aquêles que
denegam ao Estado o direito
de monopólio escolar lutam
pela verdadeira liberdade, pe
los direitos inalienáveis da
sua humana, in

Salão Pan-Americano de Porto Alegre

PERNAMBUCO

MINISTERIO
(Especial para o "Correio do Povo")

Quando a Comissão O
Encarregada,
gresso Brasileiro
50º aniversário

1.º CONGRESSO BRASILEIRO DE REPERCUSSÃO NO PAÍS

(Especial para o "Correio do Povo")

Instituto para a expo
obras americanas
Por outro lado
bém, a adesão
lenos destacando-se o
gravadores de Viña

Porto Alegre, abril de 2021

constituiu acima de tudo, a inter
pretação e a crítica dos meios dos
que, neste país de desordem e
cões administrativo, confiam nos
milhões da inteligência e da cul
tura para salvar a nacionalidade.
Proclamamos não somente — como
Primeiro
ARTE, a
magnific
de vários
Mes, a
a inf...

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE E
I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE (1958):
O LUGAR DA ARTE EM DEBATE

DIEGO DA SILVA GROISMAN

Porto Alegre, abril de 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE E
I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE (1958):
O LUGAR DA ARTE EM DEBATE

DIEGO DA SILVA GROISMAN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS como requisito parcial e final para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientação:

Profa. Dra. Paula Viviane Ramos | PPGAV–UFRGS

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales | Universidad de Granada, Espanha

Profa. Dra. Blanca Luz Brites | Convidada externa/PPGAV

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras | PPGAV–UFRGS

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes | PPGAV–UFRGS

Profa. Dra. Katia Maria Paim Pozzer | PPGH–UFRGS

[Suplente]

Porto Alegre, abril de 2021.

CIP - Catalogação na Publicação

Groisman, Diego da Silva
I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE E I SALÃO
PAN-AMERICANO DE ARTE (1958): O LUGAR DA ARTE EM
DEBATE / Diego da Silva Groisman. -- 2021.
281 f.
Orientadora: Paula Viviane Ramos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. I Congresso Brasileiro de Arte. 2. I Salão
Pan-Americano de Arte. 3. Instituto de Belas Artes do
Rio Grande do Sul. 4. Tasso Corrêa. I. Ramos, Paula
Viviane, orient. II. Título.

Ora, neste momento tão sério e tão grave, em que a pessoa humana está ameaçada na sua dignidade, na sua liberdade e na sua vida, ameaçada de destruição moral, intelectual e física também, nesta era atômica tão dramática, é muito importante que no sul do Brasil se reúnam algumas centenas de pessoas de boa vontade para discutir problemas da arte.

Erico Verissimo

Fragmento do discurso inaugural do I Congresso Brasileiro de Arte
Porto Alegre, 1958

AGRADECIMENTOS

Ao término desta etapa, quero reconhecer, com muito apreço, as pessoas que foram fundamentais durante todo o processo de desenvolvimento da pesquisa.

Em primeiro lugar, agradeço aos meus amigos e à minha família, que precisaram ser compreensíveis com minha necessária ausência; em especial, à minha mãe, Regina Porto, por também ter sido a primeira leitora de cada capítulo e por sempre me apoiar em todos os meus planos e projetos.

Faço um agradecimento muito especial ao amigo e colega Andrei Moura, que me auxiliou na estruturação dos textos, realizando uma cuidadosa revisão.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e à Capes, que financiou parte desta investigação, bem como a todos os colegas e professores do Instituto de Artes, ao longo da minha formação na graduação e, especialmente, na Pós-Graduação. Também agradeço à Carmen Valenti, arquivista do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, pela presteza, eficiência e disponibilidade, e à Marília Corrêa dos Santos, que sempre me ajudou de modo muito vívido para realização desta pesquisa.

Agradeço, em particular, à minha orientadora, Profa. Dra. Paula Ramos. Incansáveis, como legítimos sagitarianos, tivemos intermináveis encontros e conversas para tratar do tema da pesquisa, o que me trouxe o estímulo e o apoio necessários para desempenhar o trabalho que agora apresento. Fui orientado pela Paula desde a Iniciação Científica, passando pelo Trabalho de Conclusão de Curso e, agora, no Mestrado: uma longa trajetória de trocas e aprendizados, pela qual sou muito grato.

Por fim, muito obrigado aos membros da banca de qualificação, Profa. Dra. Blanca Brites e Prof. Dr. Paulo Gomes, pelas criteriosas observações e pelos conselhos pertinentes que me ajudaram a concluir este trabalho. Agradeço, igualmente, ao Prof. Dr. Eduardo Veras e ao Prof. Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, pelos preciosos apontamentos e abertura de miradas, quando da banca final. Agradeço, da mesma forma, à Profa. Dra. Katia Pozzer, que aceitou integrar a banca, na condição de suplente. Sou muito grato a todos pela disponibilidade, pelo interesse e pela leitura atenta.

RESUMO

Esta pesquisa discute dois importantes eventos promovidos pelo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS, atual Instituto de Artes da UFRGS) no ano de 1958: o I Congresso Brasileiro de Arte e o I Salão Pan-Americano de Arte. Idealizados para celebrar os cinquenta anos da instituição, ambos foram organizados por uma competente equipe comandada pelo então diretor do IBA, Tasso Bolívar Dias Corrêa. Acontecimentos de relevância nacional, o congresso e o salão atraíram a Porto Alegre centenas de artistas, críticos e jornalistas, e seu impacto pode ser observado pela expressiva repercussão na mídia impressa do período, que soma mais de 250 reportagens e notas publicadas em jornais e revistas do País. Os eventos reuniram: [1] no Congresso, cerca de 400 intelectuais de várias regiões do Brasil, que discutiram questões relativas às artes visuais, à literatura, à música, ao teatro e à arquitetura, muitas das quais ainda tristemente atuais nos dias de hoje, como a valorização do artista e a importância do investimento na educação para a arte e na formação de público; já [2] no Salão, foram vistas obras de artistas oriundos de diversos estados brasileiros, bem como de países do continente, com destaque para a representação uruguaia, que exibiu obras articuladas, majoritariamente, a uma visualidade abstrato-constructivista, o que havia de mais inovador naquele momento. A partir de amplo levantamento e análise de documentos, sobretudo de textos de imprensa preservados junto ao Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, a dissertação investiga as estratégias e alguns impactos dos eventos; analisa, igualmente, o protagonismo e os propósitos de Tasso Corrêa, que no bojo das festividades propunha a criação da Universidade das Artes e do Ministério das Artes, instituições inéditas no campo cultural do País, bem como sublinha o desempenho de Erico Verissimo, um dos mais respeitados escritores brasileiros, com atuação na União Pan-Americana, nos Estados Unidos, e que também assumiu papel-chave na organização dos eventos. Cotejando distintos aspectos, a pesquisa sustenta que, no âmbito das comemorações em torno do cinquentenário do IBA e do que essa instituição representava para o contexto sulino e nacional, o salão e o congresso de 1958 anteciparam aspectos que só seriam discutidos e implementados futuramente, bem como defenderam, talvez de modo inédito no contexto brasileiro, até então, o lugar da arte.

PALAVRAS-CHAVE

I Congresso Brasileiro de Arte. I Salão Pan-Americano de Arte. Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Tasso Corrêa.

ABSTRACT

This research examines two important events promoted by the Institute of Fine Arts of Rio Grande do Sul (IBA-RS, current UFRGS Institute of Arts) in 1958: the 1st Brazilian Congress of Art and the 1st Pan-American Art Salon. Intended to celebrate the institute's 50th anniversary, both were organized by a competent team led by then director of the IBA, Tasso Bolívar Dias Corrêa. Events of national relevance, the Congress and the Salon attracted hundreds of artists, critics and journalists to Porto Alegre, and their impact can be seen in their significant representation in the printed media of the period, totaling more than 250 reports and notes published in newspapers and magazines. The events brought together: [1] in Congress, roughly 400 intellectuals from various regions of Brazil, discussing issues related to the visual arts, literature, music, theatre and architecture; sadly much of their discussion is still relevant today, especially in relation to the current political context of the country, such as the valorization of artists and the importance of investment in art education and public presentation. [2] at the Salon, there were works by artists from different Brazilian states and other countries of the continent, thus effectively international, with an emphasis on Uruguayan representation, exhibiting works linked mostly to abstract-constructivist visuality, the most innovative of the time. Based on an extensive survey and analysis of documents, especially texts published in newspapers and magazines of the period, preserved in the Historical Archive of the UFRGS Institute of Arts, the dissertation investigates the strategies and impacts of these events. It also analyzes the role and intent of Tasso Corrêa, whose proposal for the installation of a Ministry of Arts and a University of Arts was notorious that time, as well underlining the contributions of Erico Verissimo, one of the most respected Brazilian writers of the time, having an important voice in the Pan-American Union, in the United States, and also a significant role in the organization of both events. Examining these different aspects, the research contends that, in the midst of celebrations for the fiftieth anniversary of the IBA and what the institution represented, the 1958 Salon and Congress defended, perhaps in an unprecedented way in the context of Brazil at the time, the place of art in society.

KEYWORDS

1st Brazilian Congress of Art. 1st Pan-American Art Salon. Institute of Fine Arts of Rio Grande do Sul. Tasso Corrêa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O LUGAR, O CONTEXTO, O AGENTE	28
1.1 A PORTO ALEGRE DOS ANOS 1950: UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO.....	29
1.2 O IBA-RS E TASSO CORRÊA: DUAS HISTÓRIAS QUE SE CONFUNDEM	41
2 O I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE	69
2.1 PAN-AMERICANISMO, TABULEIRO POLÍTICO E O PROTAGONISMO DE ERICO VERISSIMO	70
2.2 O EVENTO	91
2.3 AS PREMIAÇÕES	100
2.4 “OS URUGUAIOS NOS DÃO UMA LIÇÃO”	115
3 O I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE	136
3.1 O EVENTO	137
3.2 O “COMUNISTA” ANÍSIO TEIXEIRA NA LUTA POR UMA EDUCAÇÃO LIVRE E LAICA	153
3.3 AS TESES	159
3.4 AS TESES DA SEÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS	164
3.5 O PROJETO DO MINISTÉRIO DAS ARTES.....	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS	184
REFERÊNCIAS	190
APÊNDICES	198
APÊNDICES 1 – ENTREVISTAS	199
1.1 ENTREVISTA COM CÍRIO SIMON.....	199
1.2 ENTREVISTA COM REGINA SILVEIRA	202
1.3 ENTREVISTA COM ZORAVIA BETTIOL.....	204

APÊNDICES 2 – ÍNDICES RELACIONADOS AOS EVENTOS	206
2.1	RELAÇÃO DAS TESES APRESENTADAS NO I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE.....206
2.2	RELAÇÃO DOS CONGRESSISTAS DA SEÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS
	207
2.3	RELAÇÃO DOS ARTISTAS CONVIDADOS A CONCORRER AO I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE
	209
2.4	RELAÇÃO DOS ARTISTAS PREMIADOS NO I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE
	211
2.4.1	Prêmios honoríficos conferidos a artistas nacionais.....
	211
2.4.2	Prêmios aquisição conferidos a artistas nacionais.....
	213
2.4.3	Prêmios honoríficos conferidos a artistas estrangeiros.....
	213
2.4.4	Prêmios aquisição conferidos a artistas estrangeiros.....
	214
2.5	APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS URUGUAIOS SELECIONADOS PARA ILUSTRAR O CATÁLOGO GERAL DO I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE.....
	215
2.6	APRESENTAÇÃO DAS TESES DA SEÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS.....
	221
ANEXOS	227
ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO DO REGULAMENTO DO I SALÃO PAN AMERICANO DE ARTE	228
ANEXO 2 – TRANSCRIÇÃO DE DISCURSOS	231
2.1	DISCURSO DE TASSO CORRÊA COMO PARANINFO, EM 24 DE OUTUBRO DE 1933
	231
2.2	DISCURSO DE TASSO CORRÊA PUBLICADO NO CATÁLOGO GERAL DO I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE.....
	233
2.3	DISCURSO DE ERICO VERISSIMO NA ABERTURA DO I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE, EM 22 DE ABRIL DE 1958
	233
ANEXO 3 – TRANSCRIÇÃO DE TEXTOS PUBLICADOS NA MÍDIA IMPRESSA [seleção]	235
3.1	PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE EM ABRIL EM PORTO ALEGRE, POR MÁRIO NUNES
	235
3.2	APROVEITAMENTO DA RIQUEZA HUMANA QUE O BRASIL POSSUI, POR QUIRINO CAMPOFIORITO.....
	236

3.3	CONGRESSO BRASILEIRO E SALÃO PAN-AMERICANO DE BELAS-ARTES.....	239
3.4	I CONGRESSO DE ARTE	241
3.5	PRESENTE AO CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE A COMISSÃO DE BELAS ARTES DO URUGUAI.....	243
3.6	TEATRO E OUTROS PALCOS, POR CASSIANO NUNES.....	245
3.7	DIÁRIO DE UM CONGRESSO (1), POR WALDEMAR CAVALCANTI....	247
3.8	DIÁRIO DE UM CONGRESSO (2), POR WALDEMAR CAVALCANTI....	249
3.9	O I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE E SUA REPERCUSSÃO NO PAÍS, POR RENATO COSTA.....	251
3.10	O CONGRESSO DE ARTE DE PORTO ALEGRE, POR LUIS MARTINS ..	253
3.11	SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE, POR FERNANDO CORONA	255
3.12	INCOERÊNCIAS NO PRIMEIRO CONGRESSO DE ARTE, POR CARLOS ROBERTO GONZAGA	257
3.13	RAZÕES POR QUE MALOGROU O I CONGRESSO DE ARTE, A PARTIR DE APONTAMENTOS DE LUIS MARTINS	259
3.14	O CONGRESSO DE ARTE DE PORTO ALEGRE, POR PAULO DUARTE	260
3.15	MINISTÉRIO DAS ARTES, POR FERNANDO CORONA	263
3.16	MINISTÉRIO DAS ARTES, POR FRANCISCO STOCKINGER	265
3.17	UNIVERSIDADE INTERNACIONAL DE MÚSICA, ARTES PLÁSTICAS E CIÊNCIAS, POR MÁRIO BARATA	267
3.18	CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTES, POR JOAQUIM DA FONSECA	269
3.19	O PRIMEIRO SALÃO DA BOA VIZINHANÇA, POR JOAQUIM DA FONSECA	270
3.20	PADRES NO CONGRESSO DE ARTE, POR JOSÉ NEDEL.....	271
3.21	RESPOSTA A IGOR, POR ERMANNO DUCCESCHI	272
3.22	O DECORATIVO, POR QUIRINO CAMPOFIORITO	274
3.23	A RÁDIO DA UNIVERSIDADE DO R.G.S. É PRESTIGIADA PELO PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE	276
3.24	CONSTRUÇÃO DOS GRANDES PALÁCCIOS DE BRASÍLIA, UM ACONTECIMENTO MARCANTE, POR QUIRINO CAMPOFIORITO.....	278

INTRODUÇÃO

Entre os dias 23 de abril e 13 de maio de 1958, Porto Alegre sediu dois eventos que, embora atualmente eclipsados, estão entre os mais importantes ocorridos no Brasil, no campo das artes, em um momento de profundas transformações socioeconômicas, políticas e culturais: o I Congresso Brasileiro de Arte, reunindo mais de 400 intelectuais e agentes culturais de várias regiões do País, e o I Salão Pan-Americano de Arte, contando com um total de 670 obras expostas, das quais mais de 200 enviadas por artistas estrangeiros, provenientes de sete países americanos.¹ Esses eventos foram meticulosamente organizados pelo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS, atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul)², como parte das celebrações do cinquentenário da entidade, atestando a força da instituição e, em certa medida, a do próprio campo artístico local. A ambos é conferido o mérito do pioneirismo, no Brasil, no formato a que se propunham: o Salão, por ter sido o primeiro a abrir a possibilidade de abarcar obras de todos os países das Américas; e o Congresso, pela novidade de integrar diferentes expressões artísticas – Arquitetura, Letras, Artes Plásticas, Teatro e Música – em um único encontro.

O então diretor do IBA-RS, Tasso Bolívar Dias Corrêa (1901–1977), personagem fulcral na idealização e promoção dos eventos, convocou um grupo de renomados profissionais de cada área para compor a Comissão Organizadora.³ Conscientes da relevância e do ineditismo dos acontecimentos para o campo das artes, os membros da Comissão suscitaram esse ponto inúmeras vezes, como se pode perceber neste fragmento de um texto assinado pelo músico e psiquiatra Paulo Vianna Guedes (1916–1969), colaborador do segmento de música:

¹ Países estrangeiros que participaram do I Salão Pan-Americano de Arte: Argentina, Bolívia, Chile, Estados Unidos, México, Peru e Uruguai.

² O Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS) foi criado em 22 de abril de 1908, primeiro com o Conservatório de Música e, a partir de 1910, com a Escola de Belas Artes, que oferecia o Curso de Desenho. Iniciativa de uma elite política e intelectual, o IBA-RS instaurou, em novembro de 1934, ao lado de outras cinco instituições, a UPA, Universidade de Porto Alegre, que, em 1947, passaria a se chamar URGs, Universidade do Rio Grande do Sul e, desde 1950, federalizada, UFRGS. Sobre a história do IBA, ver: SIMON, 2002; GOMES et al., 2012.

³ A Comissão Organizadora foi composta por: Ado Malagoli, Angelo Guido e Fernando Corona, na Seção de Artes Plásticas; Athos Damasceno Ferreira, Erico Verissimo e Guilhermino Cesar, na Seção de Letras; Bolívar Fontoura, na Seção de Teatro; Roberto Félix Veronese, Demétrio Ribeiro, Edvaldo Pereira Paiva e Ernani Dias Corrêa, na Seção de Arquitetura e Urbanismo; Ênio de Freitas Castro, Paulo Antônio do Couto e Silva e Paulo Luiz Vianna Guedes, na Seção de Música. O Secretário Geral era o próprio secretário do Instituto, Luiz Carlos de Mesquita Rothmann.

Sei que hoje em dia é moda não se acreditar mais que reuniões, congressos ou mesas redondas tragam de fato algum resultado positivo sobre a matéria neles tratada. Mas o I Congresso Brasileiro de Arte é diferente. E é diferente, entre outras razões, por ser o primeiro, no estilo, a ser realizado no país. Sendo o primeiro, não há motivos para se desconfiar dele. Ao contrário, o simples fato de já ser viável, em nosso Estado, a realização de um congresso sobre arte é motivo para grandes esperanças.⁴

Era realmente notável, como transparece na fala de Vianna Guedes, um evento de tal grandeza ser realizado, naquele momento, fora do eixo Rio–São Paulo, centros mais aquecidos em termos de produção em arte. Tratava-se, em certa medida, de uma estrutura alinhada à nova política que se estabelecia no Brasil, de valorização de outros polos culturais, como aponta o escritor Jorge Amado (1912–2001), em uma análise sobre o período, publicada na revista *Leitura*, em julho de 1958, na qual destaca a importância de Porto Alegre no contexto cultural brasileiro, sublinhando a realização do I Congresso Brasileiro de Arte:

Uma das características mais interessantes do amplo desenvolvimento cultural que se está processando no Brasil é a sua descentralização. Centros intelectuais formam-se e influem em grande número de regiões e cidades. [...] Hoje a mudança é completa. São Paulo é um centro cultural tão importante (pelo menos) quanto o Rio. Centros culturais de vida intensa, reunindo escritores, plásticos, músicos, gente cuidando de teatro e até de cinema são Bahia, Recife, Belo Horizonte, Porto Alegre, Fortaleza, Goiânia. [...] Em Porto Alegre, para onde regressou Erico Verissimo, vem-se realizar o I Congresso Brasileiro de Arte, ali planejado e organizado. Em Porto Alegre estão um crítico como Moysés Vellinho, um ficcionista como Ciro Martins, a poetisa Lila Ripoll, o escultor e gravador Vasco Prado, o compositor popular Lupicínio Rodrigues, poetas, novelistas, críticos, plásticos importantes.⁵

Esse processo de descentralização integrava a própria política conduzida pelo recém-eleito presidente Juscelino Kubitschek (1902–1976)⁶, que, exatamente no ano da execução dos eventos, punha em prática uma significativa mudança estrutural no País: o deslocamento do Distrito Federal da cidade do Rio de Janeiro para Brasília. Na época, a capital do Rio Grande do Sul possuía uma posição destacada no cenário político, econômico e cultural brasileiro: abrigava a quarta maior população; tinha formado um dos mais icônicos presidentes do Brasil, Getúlio Vargas (1882–1954), além de vários outros políticos influentes; era sede da primeira e mais importante companhia aérea, a

⁴ 1º Boletim Informativo do I Congresso Brasileiro de Arte, outubro de 1957, p. 3. AHIA–UFRGS.

⁵ Revista *Leitura*, Rio de Janeiro, julho de 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/115509/6190>. Acesso em 21 de abril de 2020.

⁶ Kubitschek que, anos antes, já havia desempenhado importante papel na modernização arquitetônica e urbanística de Belo Horizonte, durante seu mandato como prefeito, entre 1940 e 1945.

Varig, Viação Aérea Rio-Grandense, bem como de uma das mais destacadas casas editoras do País, a Globo, entre outros.

Se pairavam dúvidas sobre a capacidade de uma cidade periférica como Porto Alegre sediar um evento daquele porte, os membros da Comissão Organizadora trataram logo de provar que estavam dispostos a atingir resultados ambiciosos. Para tal, iniciaram os encaminhamentos da produção com mais de um ano de antecedência, enviando convites para diversas instituições, como museus, faculdades, bibliotecas, embaixadas e associações de classe de todo o País. Tal fato chamou a atenção da imprensa, como noticiado pelo *Jornal do Dia*, de Porto Alegre: “A Comissão já expediu convites para 366 entidades de todos os estados da Federação para participar do I Congresso Brasileiro de Arte”.⁷ Além disso, decidiram editar os chamados Boletins Informativos: um material impresso, em formato A5 (21 x 15 cm), contendo informações sobre os eventos, artigos escritos pelos membros da Comissão, além da lista de intelectuais e entidades que confirmavam a adesão; ao total, foram impressos três boletins, enviados às principais instituições e veículos de imprensa do Brasil, com o objetivo de aumentar a visibilidade dos eventos, como anotado em ata da Comissão Organizadora:

Em prosseguimento, com a finalidade de dar a maior divulgação possível ao certame, bem assim de despertar o interesse para a apresentação de teses e incitar debates sobre o temário e problemas gerais a serem ventilados no Congresso, a Comissão resolveu editar um boletim para divulgação de todas as atividades.⁸

Apesar de não haver registros sobre a tiragem de cada boletim, pode-se presumir que o material tenha circulado de forma eficiente, dada a repercussão que obteve na mídia, com seu conteúdo replicado na imprensa de diversos locais do País. Um editorial publicado no jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, cinco meses antes da abertura do evento, permite dimensionar o êxito do informativo:

O Congresso Brasileiro de Arte vem publicando um boletim, onde informa dos trabalhos preparatórios e onde transcreve a opinião de nomes conhecidos sobre a importância do conclave. [...] Um movimento que chega a dar inveja a nós que moramos no Rio (inveja no bom sentido, entenda-se), capital que jamais até hoje procurou realizar qualquer coisa de tal vulto. Prepara-se o maior congresso de arte do Brasil. [...] Estamos avançando essa afirmativa, baseados no

⁷ *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 10 de janeiro de 1958. AHIA–UFRGS.

⁸ Segunda reunião da Comissão Organizadora, realizada no dia 9 de outubro de 1957. A Comissão Organizadora realizou, ao todo, seis reuniões registradas em ata, entre outubro de 1957 e abril de 1958. Fonte: Livro de Atas do I Congresso Brasileiro de Arte. AHIA–UFRGS.

trabalho preparatório que temos em mãos, até agora *o mais completo e o mais bem organizado que já vimos*. [grifo meu]⁹

As principais fontes acerca dos eventos provêm de documentos armazenados no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS (AHIA–UFRGS), onde há três pastas repletas de materiais originais, incluindo, entre outros, o Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano, as teses selecionadas para o Congresso¹⁰, os discursos de autoridades, as fichas de inscrição para o Salão, as atas das reuniões da Comissão Organizadora, os registros de correspondências, os Boletins Informativos, fotografias dos eventos e diversos recortes de jornais.¹¹ Esses materiais foram a base para a construção de um panorama sobre os eventos, mas, inequivocamente, foram os textos e notas publicados na mídia impressa os de maior interesse, pela riqueza de informações que oferecem, não só a respeito dos eventos em si, mas do contexto político e cultural daquele momento. Os arquivos do Instituto armazenam 163 recortes de jornais impressos¹², enquanto outras 96 notas e matérias foram localizadas por meio de busca na plataforma digital da Hemeroteca Nacional, totalizando 259 registros na imprensa escrita¹³, número que reforça a relevância histórica dos eventos.

Entre as estratégias que contribuíram significativamente para a divulgação – mas também para facilitar a participação de intelectuais e artistas – estava o convênio firmado com a Varig para o transporte gratuito das mais de 400 obras aceitas para o I Salão Pan-Americano, vindas de fora do Estado. Além disso, foram fretados, em parceria com a mesma empresa, dois aviões com 40 lugares cada – um saindo do Rio de Janeiro e outro de São Paulo – para o deslocamento de congressistas convidados pela

⁹ A *Noite*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/348970_05/45866. Acesso em 22 de abril de 2020.

¹⁰ As chamadas “teses”, similares ao modelo de “comunicações” em eventos acadêmicos da atualidade, eram textos escritos e enviados previamente para análise da Comissão Organizadora. Em caso de aceite, o autor era convidado a apresentar sua proposição oralmente nas seções do Congresso.

¹¹ Ainda destaco a importância das informações provenientes daqueles que testemunharam os eventos, como o historiador da arte Círio Simon (1936), que esteve presente como ouvinte no Congresso e visitou algumas vezes o Salão, além de ter tido contato com personagens importantes para essa pesquisa. Da mesma forma, foram realizadas entrevistas com duas artistas que tiveram obras expostas no Salão: Zoravia Bettiol (1935) e Regina Silveira (1939). Apesar de não fornecerem informações precisas sobre os eventos, dado o longo tempo transcorrido, essas entrevistas se mostraram frutíferas para o entendimento do campo artístico daquele período.

¹² Alguns dados ajudam a dimensionar a repercussão dos eventos nos jornais impressos, como o fato de 60% dos recortes ocuparem pelo menos meia página dos jornais. O Rio Grande do Sul, como esperado, foi o Estado com o maior número de publicações entre as arquivadas, com 72% de todos os recortes, mas houve alcance em outros estados do País, em especial São Paulo, com 15% e Rio de Janeiro, com 7,5% do total da amostra.

¹³ Nos anexos da dissertação, estão disponíveis as transcrições de 24 dessas matérias, selecionadas em vista da relevância das informações contidas.

Comissão e para aqueles que tivessem sido selecionados para apresentar teses.¹⁴ Esse fato chamou a atenção de jornalistas e foi amplamente divulgado por periódicos da época, como anunciava o título de uma matéria no carioca *O Jornal*: “Amanhã, partirá do Rio, num avião da Varig, uma comitiva de escritores, jornalistas e artistas, que vão participar do Congresso”.¹⁵ O *Correio do Povo*, principal jornal do Rio Grande do Sul naquele momento, também destacou o feito: “Dois grandes aviões da Varig foram fretados pelo Instituto de Belas Artes, estando inteiramente lotados”.¹⁶

A capacidade dos organizadores também pode ser atestada pela movimentada agenda de atividades oferecidas: apresentações musicais, de dança, jantares de confraternização, uma excursão a Caxias do Sul e exposições de arte – afora o próprio Salão Pan-Americano, foi organizada uma mostra com obras da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do IBA, no recém-criado Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs). Todas as etapas da organização dos eventos contaram com a participação atenta e dinâmica de Tasso Corrêa que, além de diretor do Instituto e presidente da Comissão Organizadora, também foi eleito, sem surpresas, por aclamação dos congressistas, presidente efetivo do Congresso. Com sua reconhecida habilidade de articulação política, Tasso manteve-se à frente do Instituto de Belas Artes durante 22 anos, tornando-se um influente intelectual no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950. A sua atuação reflete a trajetória de diversos intelectuais brasileiros que, naquele período, estavam envolvidos com as questões político-administrativas, cujo tema é base dos estudos de Sergio Miceli; o sociólogo descreve as mudanças do regime político no Brasil nessas décadas, a partir da criação de uma estrutura administrativa, com novas instituições e equipamentos públicos. Naquele período, os intelectuais montaram um verdadeiro “mercado de postos” nas esferas do aparelho estatal, do qual saíram beneficiados em função de classe social, relações familiares e pessoais. A essa prática, iniciada no Estado Novo, foi dado

¹⁴ Houve desistência de nove passageiros, sendo um do Rio de Janeiro (Sra. Eleazar de Carvalho) e oito de São Paulo (João Caldeira Filho, Rossini Tavares de Lima, Decio de Almeida Prado, Lorival Gomes Machado, Pietro Maria Bardi, Gomes Cardim Filho, Icaro de Castro Melo e Miroel Silveira). Fonte: Relação de passageiros do I Congresso Brasileiro de Arte enviado à S.A. Viação Aérea Riograndense, em 16 de abril, assinada por Tasso Corrêa. AHIA–UFRGS. Uma nota nesse documento informa: “Os passageiros assinalados ‘em trânsito’, havendo vaga, deverão viajar no avião fretado; não havendo, esses passageiros receberão passagens por conta do Instituto de Belas Artes, do Rio de Janeiro a São Paulo, onde serão transferidos para o outro avião fretado. No mesmo, há seis vagas. O Instituto de Belas Artes é representado no Rio de Janeiro pelo Dr. Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, que poderá resolver qualquer dificuldade”.

¹⁵ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/62201. Acesso em 13 de abril de 2020.

¹⁶ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

seguimento durante o chamado “período populista”, de 1945 até o golpe militar de 1964, com mais intensidade, por meio da assimilação de outros profissionais, como sociólogos, administradores e economistas, que, assim como já acontecera com médicos e advogados, passaram a conquistar postos-chave na administração central (MICELI, 2001, p. 197).

Tasso Corrêa, que acumulava as profissões de músico e advogado, atuando em ambas com alto grau de competência (como será visto adiante), construiu uma rede de relações com importantes agentes culturais e representantes políticos, fundamental para mantê-lo à frente da administração do Instituto de Belas Artes por mais de duas décadas. Durante os anos de 1950, ele almejou posições de maior prestígio, por meio de duas iniciativas que, contudo, acabaram não se materializando: sua candidatura ao Senado Federal, em 1954, pelo Partido Social Progressista (PSP) e, ao que tudo indica, o projeto de tornar-se chefe do controverso Ministério das Artes, que pretendia criar e que estava entre os objetivos do I Congresso Brasileiro de Arte. Vários são os relatos de que Tasso pretendia assumir o cargo de ministro, como o do jornalista Joaquim da Fonseca (1935), que teve uma participação ativa na época: “O Salão teve como propósito, não muito claro, a instituição de um Ministério das Artes, imaginado por Tasso Corrêa, que almejava o título”.¹⁷

Apesar de toda sua capacidade administrativa e do capital político acumulado, Tasso Corrêa enfrentou sérios entraves na obtenção de financiamento para a realização dos eventos, contando com pouco apoio dos poderes públicos.¹⁸ Essa questão foi levantada diversas vezes pelo diretor, como nesta entrevista concedida para o jornal *Diário de Notícias*, dias antes da abertura oficial, em que critica abertamente a falta de interesse das instâncias governamentais:

[...] O sucesso há de coroar nossos esforços. E verifique-se que mais uma vez a iniciativa particular suplantou a indiferença de nossos governantes. Chega-se a ter a impressão de que eles cogitam, tão somente, os assuntos de ordem

¹⁷ Em depoimento ao autor, realizado por e-mail, em 9 de março de 2021.

¹⁸ É preciso considerar que a situação política em Porto Alegre naquele momento pode ter prejudicado as articulações para apoio aos eventos do Instituto. O então Prefeito Leonel Brizola (1922–2004) tinha outras preocupações em mente, pois, exatamente naquele ano, cuidava de sua campanha (vitoriosa) para tornar-se Governador do Estado. Além do mais, no cenário nacional, pouco mais de dois anos após os eventos – possivelmente já com reflexos nos anos anteriores –, ocorreria uma tentativa de golpe militar para impedir a posse do vice-presidente João Goulart (1919–1976), situação em que Brizola teve papel central. Além disso, é preciso considerar que Tasso não era exatamente um aliado político de Brizola, visto que era filiado ao PSP, um partido mais conservador e visto como uma legenda “das elites”, se comparado ao PTB de Brizola.

política e material, efêmeros, em detrimento de manifestações da inteligência e da cultura, que são de indiscutível relevância, e que, de um modo duradouro, influem na educação de um povo.¹⁹

A principal fonte de recursos financeiros para a realização dos eventos estava em uma emenda parlamentar proposta pelo deputado federal pelo Rio Grande do Sul pelo Partido Social Democrático (PSD), Tarso Dutra (1914–1983), cujo aporte aprovado somou a quantia de Cr\$ 1.000.000,00 (Um milhão de cruzeiros).²⁰ Sabe-se que pelo menos outras três fontes de renda integraram as receitas dos eventos: [1] doações realizadas pelos alunos e professores do Instituto, em especial os integrantes da Comissão Organizadora, sem registro do valor arrecadado; [2] 20% sobre o valor das obras vendidas, como previa o regulamento do Salão, incluindo as vendas na forma de prêmios-aquisição, que somaram 300 mil cruzeiros (dos quais deduz-se que 60 mil tenham ficado para o Instituto) e [3] Cr\$ 60.000,00 (Sessenta mil cruzeiros) registrados no balanço de gastos com o evento:

Receita: Recebido do Tesouro do Estado o auxílio referente exercício de 1957 = Cr\$60.000,00

Despesa: Paga por diversas despesas na montagem e desmontagem do Salão = Cr\$59.999,40

Saldo existente = Cr\$0,60²¹

Os valores arrecadados não foram, de fato, expressivos. Supondo que, na melhor das hipóteses, as quantias angariadas entre os professores possam ter alcançado a cifra de Cr\$ 100.000,00 (Cem mil cruzeiros), os recursos totais somariam aproximadamente um Cr\$ 1.300.000,00 (Um milhão e 300 mil cruzeiros), o que, convertido para os dias atuais, representaria algo em torno de R\$ 100.000,00 (Cem mil reais)²², valor comedido para a execução de eventos de tal magnitude. Esse ponto ficou registrado no texto assinado pelo próprio Tasso Corrêa para o Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano, provando seu descontentamento: “Sem vastos recursos, contando quase que

¹⁹ *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

²⁰ Há registros de que outros dois deputados – José Mariano de Freitas Beck (1922–1987), do PTB, e José Coelho de Souza (1898–1982), do PRL – tentaram aprovar emendas, mas, ao que tudo indica, não obtiveram sucesso.

²¹ Fonte: Relatório dos principais fatos registrados no Salão de Belas Artes realizado de abril a maio de 1958, material datilografado, com data de 30 de setembro de 1958. AHIA–UFRGS.

²² Cálculo baseado no valor de automóveis anunciados nos classificados dos jornais na semana dos eventos.

exclusivamente com o entusiasmo e a tenacidade, não foi possível conseguir a representação dos vinte e um países americanos”.²³

Em estudo prévio desenvolvido no âmbito da minha formação junto ao Bacharelado em História da Arte da UFRGS, identifiquei que, apesar da importância historiográfica desses eventos, não havia pesquisas mais aprofundadas sobre o assunto. Na ocasião, objetivava historicizar o período de instauração do abstracionismo no Rio Grande do Sul, o que me conduziu a um pintor sul-rio-grandense, relegado ao quase apagamento historiográfico: Paulo Osório Flores (1926–1957), único artista a produzir obras dentro desse padrão durante a década de 1950 no Estado.²⁴ Nessa pesquisa, surgiram alguns indícios de que Paulo Flores guardaria influências de seu contato com a obra do pintor uruguaio Joaquín Torres-García (1874–1949), responsável por um dos movimentos mais potentes de abertura e renovação das artes visuais na América Latina, com desdobramentos não apenas na região do Prata, mas em vários países sul-americanos. Em sua oficina, em Montevideú, montada em 1943, Torres-García instituiu uma espécie de escola de artes, o “Taller Torres-García”, na qual vários alunos seguiram seus ensinamentos dentro do chamado “Construtivismo”. Pontuo isso, porque o I Salão Pan-Americano de Arte contou com significativo número de obras abstrato-construtivistas de alunos de Torres.²⁵ Essa é uma questão que, surpreendentemente, não fora aprofundada até o momento e, por isso, merecerá destacado espaço nesta dissertação. Acredito que a presença uruguaia tenha sido, em termos artísticos, o ponto mais relevante do I Salão Pan-Americano, devendo ser considerada por sua importância na historiografia da arte no Estado, visto que, na década de 1960, a produção visual no Rio Grande do Sul passou por importante renovação estética, incluindo disseminada utilização de padrões abstratos na pintura.

A imersão na pesquisa de Mestrado, desde suas etapas iniciais, teve em sua base uma identificação intuitiva e imediata, em grande parte, motivada pela atuação de Tasso

²³ Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958. AHIA–UFRGS.

²⁴ Este dado eu aponto como uma das principais contribuições da minha pesquisa apresentada como Trabalho de Conclusão em História da Arte, igualmente orientado pela Profa. Dra. Paula Ramos: *Tempo de rupturas: o percurso inicial da arte abstrata no Rio Grande do Sul (1940–1960)*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 2017.

²⁵ Incluindo, entre outros, os próprios filhos do pintor, Augusto Torres (1913–1992) e Horácio Torres (1924–1976), e o artista Manuel Pailos Blanco (1918–2004), que assumiu a direção da oficina após a morte de Torres-García.

Corrêa.²⁶ Ao mesmo tempo, a confluência dos eventos com a profunda trama de acontecimentos históricos estava em sintonia com meu espírito inquieto e inquiridor e, não raras vezes, apaixonado.²⁷ Esse temperamento vivaz e acelerado pode, jamais justificar, mas esclarecer fragilidades na pesquisa. À medida em que estabelecia efetivo contato com as fontes, fui percebendo a enorme complexidade do objeto que elegi: um objeto que, embora muitas vezes referenciado, não havia sido efetivamente pesquisado; um objeto que se revelou um verdadeiro *iceberg*, dada a rede de personagens, instituições e questões que abarca. Em vista da inevitável exiguidade de tempo para a concretização do estudo, em parte causada pelo fato de estarmos sofrendo uma crise sanitária de proporções mundiais, muitas das atividades pensadas na formulação do projeto ficaram impossibilitadas, o que deixou pontos desamparados de análise mais aprofundada, como a própria questão das políticas culturais em vigor no Brasil naquele período. Penso, porém, que qualquer discussão que encare tal pauta precisa referenciar os debates que tiveram terreno em Porto Alegre, naquele ano de 1958.

Em âmbito formal, constata-se que, naquela década, os principais centros culturais do País passavam por um processo de legitimação do abstracionismo, verificado, em especial, na arte concreta. Para tanto, foram consideráveis os impactos alcançados pela crítica de arte, intensamente marcada pela atuação de Mário Pedrosa (1900–1981), que chegou a ter seu nome anunciado como participante do I Congresso Brasileiro de Arte, embora não tenha comparecido. Pedrosa, ao voltar do exílio nos Estados Unidos, em 1945, tornou-se o grande defensor de uma arte “[...] adequada a um país novo, ‘com

²⁶ Do mesmo modo que Tasso Corrêa, reconheço-me como um agente cultural imbuído pela crença na potência transformadora desencadeada pelo fenômeno artístico, tanto individualmente quanto em coletivo. Bacharel em História da Arte pelo Instituto dirigido por Tasso por largo período, coordeno um espaço cultural independente, a Casa Baka, cuja história esteve marcada por ações de diferentes manifestações artístico-culturais, com a constante integração de públicos diversos, como elemento unificador. Não deixando de considerar as especificidades entre a trajetória de um e os caminhos de outro, reconheço este ponto de intersecção entre produção artística e os impactos sociais e, por assim dizer, a dimensão política implicada, em sentido expandido, no fazer cultural de um País. Atualmente, cabe-me a direção de uma instituição multicultural do Estado do Rio Grande do Sul, a Casa de Cultura Mario Quintana, que contribui de forma ampla com a mobilização de forças entre artistas, agentes culturais e públicos, através de uma programação qualificada, ofertada de modo gratuito e democrático à população. Comento isso tudo porque a proximidade com a história, a trajetória e a atuação de Tasso Corrêa foram extremamente estimulantes para eu pensar acerca de políticas culturais.

²⁷ Antecedendo meu encontro com as artes visuais como tema de estudos, a atuação como produtor de eventos musicais de grande envergadura também integra minha trajetória. Essas experiências me despertaram o interesse pelo objeto, por um lado e, por outro, me ajudam a dimensionar as vicissitudes inerentes aos processos de produção, ao colocar em cena eventos que envolveram inumeráveis variáveis, tal como os eventos objetos desta pesquisa.

carteira de identidade” (BRITO, 2005, p. 49), desempenhando um papel determinante na legitimação da arte concreta no País.²⁸ No início daquela década, especificamente em 1951, havia sido inaugurado o que ainda hoje é considerado o maior evento brasileiro de arte: a Bienal Internacional de São Paulo, servindo, certamente, como referência para a elaboração do I Salão Pan-Americano de Arte, pela abrangência internacional, mas também pelo planejamento de uma periodicidade bianual (como o I Salão Pan-Americano almejava).²⁹ Fato é que a Bienal de São Paulo, proposta a apresentar o que havia de mais atualizado em termos de produção artística naquele momento, promoveu de forma irrefutável a arte abstrata no País. Na época, entretanto, alguns intelectuais e artistas se posicionaram contra o que viam como uma tentativa de “internacionalizar a arte brasileira”, como fica claro na manifestação de Fernando Pedreira (1926–2020), crítico atuante no período:

Este verdadeiro truste internacional de arte chefiado por Nelson Rockefeller e que inclui, notadamente, como vimos, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e o British Council (além do próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo ligado ao primeiro por um convênio), cuida agora de reforçar as suas bases no Brasil e de aumentar sua influência em nossos meios artísticos.³⁰

Essa discussão entre as diferentes tendências artísticas – notadamente o embate entre arte figurativa e não-figurativa – estava proposta como um dos eixos de discussão do I Congresso Brasileiro de Arte, denominado “Arte e tradição”. João José Rescala (1910–1986), professor da Escola de Belas Artes da Bahia, por exemplo, aproveitou o espaço de sua comunicação para denunciar o que chamava de “excesso de intelectualidade na pintura”:

Causa-nos espanto e estupefação os resultados dos julgamentos dos júris quando compostos exclusivamente de teóricos ou como a maioria deles, nas exposições oficiais e particulares, especialmente, na Bienal de São Paulo, onde em nome da arte moderna, comete-se toda sorte de disparates. [...] É a

²⁸ Em âmbito local, essa discussão foi protagonizada por dois críticos de arte da cena cultural porto-alegrense: Aldo Obino (1913–2007) e Angelo Guido (1893–1969). Obino era colunista do jornal *Correio do Povo*, enquanto Guido – que também atuava como professor do IBA-RS desde 1936 – publicava seus ensaios no *Diário de Notícias*.

²⁹ Vale destacar que, também na década de 1950, ainda foi inaugurado outro evento com características similares ao I Salão Pan-Americano de Arte: A Bienal Hispanoamericana de Arte, que contou com três edições: a primeira, em 1951, em Madrid (Espanha); em 1954, em Havana (Cuba) e, em 1956, na cidade de Barcelona (Espanha). Esta observação foi trazida pelo pesquisador Rodrigo Gutiérrez Viñuales durante a banca de defesa desta dissertação.

³⁰ PEDREIRA, Fernando. A Bienal: impostura cosmopolita. *Fundamentos*, São Paulo (21): 14–5 de agosto de 1951. In: AMARAL, 1984, p. 251.

mesma “chatice” que se pode ver em qualquer parte do mundo e que já está enchendo o saco dos mais pacientes.³¹

Como não podia deixar de ser, os ecos das Bienais de São Paulo reverberaram, de alguma forma, na produção de artistas sulinos, como se nota nas palavras de Paulo Porcella (1940), um dos pioneiros na arte abstrata no Rio Grande do Sul:

Porque quando surgiu o modernismo, o abstracionismo, eu não entrei de cara, porque eu tinha uma formação acadêmica muito acentuada. Daí a gente começou a viajar para as Bienais de São Paulo e começou a ter mais referências. Então, eu passei a viver em uma “saia justa”... Eu pensei: “Eu sou contemporâneo desses caras, como eu vou voltar e fazer figurinhas?”. Parecia-me ultrapassado.³²

A força da crítica, portanto, associada à relevância simbólica das primeiras Bienais de São Paulo, foi responsável pelo vigoroso processo de penetração da arte abstrata no Brasil, com domínio no cenário artístico no Rio de Janeiro e São Paulo. Entretanto, o Rio Grande do Sul, por fatores peculiares – principalmente o distanciamento geográfico do centro do País e a predominância de uma sociedade com fortes vínculos rurais –, apresentou características próprias no seu desenvolvimento artístico, vinculado às tradições. Sobre isso, a pesquisadora Neiva Bohns assinala:

[...] as manifestações artísticas mais aceitas no seio da sociedade sulina, em diferentes esferas sociais, incluindo-se amplos segmentos de uma intelectualidade bastante influente, mantiveram-se, por muito tempo, vinculadas ao gosto pelo naturalismo. (BOHNS, 2007, p. 97)

De fato, o Rio Grande do Sul da primeira metade do século XX ainda era composto, em grande parte, por uma elite conservadora e avessa aos movimentos de caráter internacionalizante, responsável pelo ritmo mais “arrastado” no processo de desdobramento do modernismo no Estado, o que torna frequentes os relatos de que o ambiente artístico local – representado, em grande medida, pela atuação do IBA – foi caracterizado pelo apego aos padrões figurativos. Entretanto, interessa agregar à versão consolidada da historiografia da arte relativa ao Rio Grande do Sul um enfoque que contemple novos matizes.

Em meados dos anos 1950, o circuito das artes no Estado estava mais ativo, vide [1] a

³¹ Tese original enviada por João José Rescala para o I Congresso Brasileiro de Arte, contendo nove páginas. AHIA–UFRGS.

³² Em entrevista concedida ao autor, em 18 de janeiro de 2017.

atuação continuada dos clubes de gravura, desde o princípio da década, [2] a presença de produções atualizadas a linguagens mais modernas, [3] a criação do Marg's, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 1954, e [4] a movimentação provocada pelos salões de arte organizados pelo IBA. Discorrendo sobre esses eventos e seu impacto no período, o pesquisador Flávio Krawczyk afirma: “[...] não há artista que não tenha participado de algum salão. É como um ritual de passagem para obter reconhecimento, maior ou menor, conforme a condecoração recebida” (KRAWCZYK, 1997, p. 2). No Instituto de Belas Artes, os salões aconteciam desde 1939, com o propósito de agitar o circuito local das artes e, por meio dos prêmios-aquisição, ampliar o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA), instaurada em 1910. Antes do I Salão Pan-Americano, os chamados Salões de Belas Artes haviam ocorrido em sete ocasiões: 1939, 1940, 1943; e, anualmente, entre 1953 e 1956. O salão previsto para o ano de 1957 fora transferido para integrar as comemorações do cinquentenário.³³ Esses eventos foram essenciais na estruturação, em âmbito local, de conexões entre a instituição e agentes do campo artístico, mas principalmente com as cidades no centro do poder político nacional, o que ajudou a garantir a manutenção do próprio IBA.

Esse cenário “renovado” se mostrava favorável à consolidação de instituições que questionavam os padrões de circulação e legitimação vigentes, dentre as quais vale destacar a Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, conhecida como Chico Lisboa, fundada em 1938, em Porto Alegre, abarcando artistas que não haviam estudado no IBA-RS³⁴, além de contestar os entraves para a inserção de autodidatas no sistema da arte local. O pesquisador Paulo Gomes comenta que a Chico Lisboa tinha o propósito de agitar o meio artístico local, mas reconhece que a abertura para novidades e experimentações ocorreu “[...] de maneira controlada e paulatina” (GOMES, 2012, p. 73).³⁵ Com 20 anos de atividades na época, a Chico Lisboa participou do I Congresso

³³ Os salões seguiram nas décadas de 1960 e 1970: em 1962, o 9º Salão de Artes Plásticas do IBA; nos anos de 1964 e 1965, acontecem os Salões dos Alunos; entre 1970 e 1977, os quatro Salões de Artes Visuais da UFRGS (voltados à produção contemporânea): 1970, 1973, 1975 e 1977 (BRITES, 2012).

³⁴ O IBA-RS, assim como os artistas vinculados à sua produção, seguia mais coadunado ao modelo acadêmico, cujo currículo inicial era determinado pelo pintor Libindo Ferrás (1877–1951), submetido à orientação adotada pela própria Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Libindo foi diretor do Instituto até 1936, quando o cargo foi assumido por Tasso Corrêa (GOMES, 2012).

³⁵ Os fundadores da associação eram, em sua grande maioria, artistas que atuavam ou tiveram passagem pela antiga Livraria e Editora Globo, como Carlos Scliar (1920–2001), Edla Silva (190?–1990), Nelson Boeira Faedrich (1912–1994), Gastão Hofstetter (1917–1986) e João Faria Vianna (1905–1975), que foi o primeiro presidente. João Fahrion (1898–1970), que havia ingressado na Editora Globo em 1929 e, desde

Brasileiro de Arte, com uma tese que clamava por maior valorização dos artistas por parte do governo, propondo, basicamente, que o valor pago por obras de arte pudesse ser abatido do imposto de renda do adquirente, com o objetivo de facilitar as vendas diretas pelo próprio artista. Essa proposição estava conectada aos anseios da época, como será visto, quando da apresentação das teses.

Da mesma maneira, cumpre sublinhar a relevância que tiveram, naquele momento, os supracitados clubes de gravura, criados nos primeiros anos da década de 1950, em Porto Alegre e em Bagé, estimulados por Carlos Scliar e Vasco Prado (1914–1998).³⁶ Ligados ao realismo socialista, esses artistas estavam comprometidos com o viés social de suas obras, com forte carga expressionista, questionando alguns dos parâmetros artísticos vigentes no Rio Grande do Sul – especialmente referentes à valorização da linguagem –, ao mesmo tempo em que propunham temas relacionados às preocupações sociais. A artista Regina Silveira (1939), que participou do I Salão Pan-Americano, ao discorrer sobre o campo artístico local subsequente àquele período, aborda essa questão: “[...] no Instituto de Artes, nós formávamos pintores ou escultores, mesmo a gravura não se ensinava por ser ‘arte menor’”.³⁷ Na seção específica do Salão, entre os artistas que faziam parte dos clubes de gravura, apenas Glênio Bianchetti (1928–2014) participou com duas obras; Carlos Alberto Petrucci (1919–2012) e Glauco Rodrigues (1929–2004) também tiveram obras aceitas, porém na Seção de Pintura.³⁸ Em matéria publicada na *Revista do Globo*, logo após o Salão, foi destacada a discreta presença de obras em gravura: “[...] os gaúchos compareceram com maior unidade e qualidade de trabalhos, isto na pintura e escultura, pois a gravura e o desenho, em todo o salão, parecem ter sido

1937, era professor do IBA-RS, também era membro da Chico Lisboa, tornando-se um caso único de docente da escola e membro da associação (RAMOS, 2016).

³⁶ Carlos Scliar e Vasco Prado haviam voltado recentemente de uma temporada em Paris, onde tiveram contato com o artista mexicano Leopoldo Méndez (1902–1969), que havia fundado, em 1937, o “Taller de Gráfica Popular” (TGP), na Ciudad de México. Em Porto Alegre, Scliar e Prado contaram com a adesão de outros artistas, como Carlos Mancuso (1930), Carlos Alberto Petrucci (1919–2012) e Danúbio Gonçalves (1925–2019); esse último também se uniu ao chamado “Grupo de Bagé” – composto ainda por Glênio Bianchetti (1928–2014) e Glauco Rodrigues (1929–2004). Para saber mais sobre os Clubes de Gravura, ver: DUPRAT, 2017.

³⁷ Em entrevista realizada por e-mail, em 30 de junho de 2017. Regina Silveira integrou o Salão com três desenhos: *Figura* (nanquim); *Figura de senhora* (nanquim) e *Casario* (aquarela); e uma pintura: *Paisagem*.

³⁸ Glênio Bianchetti participou com as gravuras *Meninos brincando com fantoche* (xilo de fio) e *Meninos brincando com pássaro* (linóleo); Carlos Alberto Petrucci, com três pinturas: *Dois mulheres*, *Bois e Cabra e cabritinho* e Glauco Rodrigues, com uma pintura em tríptico, *Crucifixão*.

um tanto desprezados”.³⁹ Apesar do baixo número de participantes na Seção de Gravura, vale frisar a presença de nomes importantes no cenário artístico brasileiro nessa linguagem, como Lívio Abramo (1903–1993), Fayga Ostrower (1920–2001) e Zoravia Bettioli (1935).

Entre os pintores consensualmente vinculados a experiências de cunho modernizante, com reflexos no campo das artes locais, não há como negar o destaque ao gaúcho Iberê Camargo (1914–1994), que vivia no Rio de Janeiro desde a década de 1940 e participou do evento, inclusive, representando aquele Estado. No I Salão Pan-Americano, o pintor exibiu uma paisagem urbana de pinceladas soltas, retratando o que parece ser a região de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. O Catálogo do Salão contém imagens de apenas algumas obras selecionadas⁴⁰, dentre as quais a paisagem de Iberê que, apesar do reconhecimento editorial, não foi agraciada com nenhum prêmio no evento.

O I Salão Pan-Americano se destacou por ter recebido inscrições para além dos limites latino-americanos, incluindo países da América do Norte. É verdade que a participação desses países (dos Estados Unidos e do México, no caso) foi tímida em termos de envio de obras; entretanto, ainda assim, esse é um tema que precisa ser ponderado por seu significado simbólico. Por isso, o conceito de “pan-americanismo”, reativado justamente naquele ano de 1958, em um contexto da política externa do governo brasileiro, será enfatizado. Da mesma forma, a magnitude do Congresso se constata,

³⁹ *Revista do Globo*, Porto Alegre, 17 a 31 de maio de 1958, edição nº 716, p. 81. Na contagem geral, foram apresentadas 53 obras em gravura o que representou oito por cento do total de obras expostas.

⁴⁰ Ao total, 30 obras estão apresentadas no Catálogo Geral com imagens, das quais 24 pinturas e 6 esculturas. Destaco que, apesar de o Salão ter se proposto a receber uma ampla gama de expressões artísticas, na escolha editorial do Catálogo, não há sequer uma obra em desenho, gravura, artes decorativas ou arquitetura. Lista de obras com imagens no Catálogo Geral: Juan Carlos Castagnino (Argentina) – *Puesteros* (pintura); Noemi Gerstein (Argentina) – *El oráculo* (escultura); Raquel Forner (Argentina) – *Ciclo Marino* (pintura); Eduardo Espinoza (Bolívia) – *La voz del profeta* (pintura); Guido Viaro (Paraná) – *Deposição da cruz* (pintura); Catarina Baratelli (RJ) – *Figura em roxo* (pintura); Ernani Mendes de Vasconcellos (RJ) – *Composição* (pintura); Iberê Camargo (RJ) – *Paisagem* (pintura); Waldyr Joaquim de Mattos (RJ) – *Cais* (pintura); Aldo Locatelli (RS) – *Bandeirantes* (pintura); Bruno Visentin (RS) – *Fantasia* (escultura); Dorotea Pinto da Silva (RS) – *Figura feminina* (escultura); Fernando Corona (RS) – *Picasso* (escultura); Arlindo Castellane de Carli (SP) – *Retrato do pintor Paulo do Valle* (pintura); A. Ianelli (SP) – *Katia* (pintura); F.C.P. Cuoco (SP) – *Estrada de Ferro* (pintura); Emidio Dias Carvalho (SP) – *Meninos* (pintura); Glycério Carnellosso (SP) – *Eva* (escultura); Mireya Lafuente (Chile) – *Espacio Sideral* (pintura); Raul Anguiano (México) – *Dolientes* (pintura); Raul Anguiano (México) – *La boca del Cenote* (pintura); Francisco Dosamantes (México) – *Maternidad* (pintura); José Chavez Morado (México) – *Exodo* (pintura); Jorge González Camarena (México) – *El Arcangel* (pintura); Eduardo Moll (Peru) – *Mujer* (pintura); Andres Feldman (Uruguai) – *Gloria Maria* (pintura); José Belloni (Uruguai) – *La tradición* (escultura); José Echave (Uruguai) – *Composición* (pintura); Miguel A. Pareja Piñero (Uruguai) – *Gaúcho sobre fondo laranja* (pintura); Nelsa Solano Gorga (Uruguai) – *Barcas* (pintura); Severino Pose (Uruguai) – *Retrato de um pintor* (escultura).

porque, além do já citado pioneirismo em integrar as diferentes áreas artísticas em um mesmo evento, contou com a participação de intelectuais de distintos estados brasileiros, incluindo importantes personagens do circuito cultural, como o escritor Paulo Junqueira Duarte (1899–1984); os dramaturgos Joracy Camargo (1898–1973) e Mário Nunes (1886–1968); os críticos de arte Mário Barata (1921–2007) e Quirino Campofiorito (1902–1993); o artista João José Rescala; e os jornalistas Luis Martins (1907–1981) e Eneida (1904–1971).⁴¹ Todavia, apesar das várias facetas positivas e louváveis, de ambos eventos, faltou ao Salão receber maior número de obras conectadas a tendências mais atualizadas da época, em especial de comitivas nacionais, enquanto que, um dos principais objetivos subjacentes à realização do Congresso – a instituição do Ministério das Artes – terminou por malograr. Tais adversidades pesaram, em grande medida, para que a edição subsequente nunca saísse do papel.

Apresentados esses apontamentos gerais, cumpre comentar a estrutura da dissertação, dividida em três capítulos. No primeiro, intitulado “O lugar, o contexto e o agente”, início situando o leitor em relação ao cenário dos eventos estudados, lembrando que Porto Alegre então passava por significativas transformações urbanísticas, arquitetônicas, sociais e políticas. Considerei fundamental discorrer sobre a cidade, mesmo que de modo panorâmico, uma vez que toda a comunicação do próprio IBA e de seus eventos, naquele 1958, fazia questão de remeter à capital sulina. Na sequência, lembrando que o Salão e o Congresso foram pensados como celebrativos ao jubileu de ouro do instituto, apresento uma síntese da história do IBA, em diálogo, principalmente, com os estudos desenvolvidos pelo pesquisador Círio Simon, cuja Tese de Doutorado versa sobre a institucionalização e a busca por autonomia da entidade (SIMON, 2002). Trago, ao mesmo tempo, a figura de Tasso Corrêa, personagem principal à frente da idealização e organização do Congresso e do Salão. A história do IBA e a de Tasso estão, em grande medida, amalgamadas, e busco demonstrar como ambas chegam ao paradigmático 1958. Para pensar a atuação do enérgico diretor, fundamento-me nas concepções do já citado sociólogo Sergio Miceli, que, a partir de uma abordagem tributária a Pierre Bourdieu, busca discutir as relações de intelectuais com o poder, sobretudo a partir das reformas administrativas instituídas por Getúlio Vargas, nos anos

⁴¹ A paraense Eneida de Villas Boas Costa de Moraes (1904–1971) preferia ser chamada apenas pelo primeiro nome, “Eneida”. Assim ela aparece sempre que citada, incluindo na lista de passageiros da Varig, no registro de presença dos congressistas e nas diversas vezes em que foi mencionada nos jornais da época.

1930. Foi referência fundamental para mim a obra *Intelectuais à brasileira* (2001), que compila ensaios de Miceli sobre o tema.

O segundo capítulo, “O I Salão Pan-Americano de Arte”, versa sobre o evento homônimo. Parto de uma discussão sobre o termo “Pan-Americano”, no contexto da política desenvolvimentista no Brasil – que propunha alinhamento político com os Estados Unidos – adotada no segundo governo Vargas (início da década de 1950) e intensificada com a eleição de Juscelino Kubistchek, em 1956. Se, no primeiro capítulo, o grande personagem é Tasso Corrêa, aqui o protagonismo é do escritor Erico Verissimo (1905–1975), integrante da Comissão Organizadora dos eventos e profundo conhecedor das relações entre Brasil e Estados Unidos, de onde retornara, em 1956, após três anos morando em Washington, onde atuou como Secretário-Executivo da União Pan-Americana (UPA), órgão subordinado à Organização dos Estados Americanos (OEA). A partir da observação de discursos escritos por Erico para eventos oficiais que o cargo lhe exigia e de cartas trocadas com dois amigos que conhecera quando trabalhara na Livraria do Globo – Herbert Caro e Vianna Moog –, documentação recente organizada pela pesquisadora Maria da Glória Bordini (BORDINI, 2020; BORDINI, 2021), traço uma perspectiva das relações diplomáticas e da política cultural pan-americana naquele momento. Após, são apresentadas e discutidas questões diretamente relacionadas à organização e à realização do Salão: desde a seleção das obras até aspectos expográficos, passando pelas premiações e pela repercussão da crítica. Por fim, destaco a participação de artistas uruguaios ligados ao movimento Construtivista, idealizado por Joaquín Torres-García que, como já mencionado, enviaram ao Salão o que de mais inovador se viu, naquele momento, no circuito artístico do Rio Grande do Sul.

O terceiro e último capítulo, “O I Congresso Brasileiro de Arte”, ocupa-se das questões discutidas no evento, apontando para as moções aprovadas em plenário e para as teses enviadas, por escrito, para avaliação da comissão julgadora de cada seção. Fundamental informar, desde já, que as teses indicadas na pesquisa são especificamente as direcionadas à Seção de Artes Plásticas, totalizando 24 comunicações. Algumas dessas eram de extrema relevância naquele momento, com destaque [1] às enviadas pelo crítico e historiador da arte Mário Barata, que tratavam da valorização da própria disciplina da História da Arte; [2] à tese defendida pela educadora Maria da Glória Maia de Almeida, sobre a importância de atividades extracurriculares no ensino de arte; [3] às teses

apresentadas pela conservadora de museus Regina Leal (1901–1969), representando a Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus (ONICOM), que clamava por maior valorização dos profissionais da área museológica; e [4] à já referida tese de João José Rescala, que relativizava as diferentes tendências artísticas em voga naquele período. Optei pela reunião dos principais pontos debatidos na Seção de Artes Plásticas em conjunto, visando evidenciar um panorama amplo e informativo dos anseios dos agentes do sistema das artes naquele momento histórico. Muitos dos assuntos abordados nas comunicações reverberam ideias e discussões que – particularmente após a recente eleição de um projeto político ultraconservador no Brasil –, invariavelmente, retornam ao debate político. Concluo o capítulo apresentando a polêmica e pioneira proposta de Tasso Corrêa de criação do Ministério das Artes, que, se tivesse sido implementado, não somente anteciparia em 27 anos a criação do Ministério da Cultura no Brasil⁴², como, até mesmo, a criação daquele que é considerado o primeiro Ministério da Cultura no mundo, o “Ministère d’État chargé des Affaires Culturelles”, criado na França a 3 de fevereiro de 1959, no governo de Charles de Gaulle (1890–1970), e que teve como primeiro dirigente o escritor André Malraux (1901–1976).

Por diferentes vias, ambos os eventos intentaram debater de modo organizado e consistente o “lugar da arte” em âmbito local, nacional e mesmo internacional. O Salão, ao promover a visibilidade de trabalhos de artistas de diferentes nacionalidades, antecipando o que mais tarde se faria em Porto Alegre, com a primeira edição da Bienal do Mercosul, em 1997. E o Congresso, pela iniciativa de, do Sul do País, propor uma ampla articulação entre intelectuais de diferentes partes do território nacional para debater demandas do campo das artes, incluindo a proposta de criação de um Ministério das Artes, antecipando a discussão acerca de uma efetiva política pública para o setor.

⁴² O Ministério da Cultura no Brasil foi criado em 15 de março de 1985, pelo decreto nº 91.144, do presidente José Sarney (1930), dentro da perspectiva da redemocratização do País, e extinto em 2 de janeiro de 2019, numa das primeiras atuações do recém-empossado presidente Jair Bolsonaro (1955). Com a extinção da pasta, as atribuições do Ministério da Cultura passaram ao Ministério da Cidadania, que também absorveu as estruturas do Ministério do Esporte e do Ministério do Desenvolvimento Social. Em 7 de novembro de 2019, a Secretaria Especial da Cultura foi transferida para a pasta do Turismo, e nela permanece, à sombra.

1. O LUGAR, O CONTEXTO, O AGENTE

Ao promover o I Salão Pan-Americano de Arte e o I Congresso Brasileiro de Arte, o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS) e a cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, fortaleciam seus papéis de visibilidade no contexto do desenvolvimento cultural não somente do Estado, mas do País. A realização dos dois eventos, de complexa execução e grande magnitude simbólica, convida-nos a pensar, inicialmente, nas bases, ou seja: na cidade, na instituição e no agente que tornaram possíveis tais empreendimentos.

De largada, parece oportuno observar que, na flâmula criada para marcar as comemorações, assim como nas medalhas cunhadas para os artistas agraciados no Salão, encontramos o eco dessa mesma tríade, por meio dos seguintes elementos: as inscrições “Instituto de Bellas Artes do Rio Grande do Sul”, “Porto Alegre” e, ao centro, na representação visual desenhada por João Fahrion (1898–1970), o que parece ser uma musa “coroando” o emblemático edifício do IBA, obra maior de Tasso Corrêa. Esses artefatos da cultura material, portanto, oferecem pistas interessantes para começarmos a pensar acerca desse objeto.



Flâmula comemorativa do cinquentenário do IBA-RS e medalha de bronze do I Salão Pan-Americano de Arte, que utilizam como elemento central o prédio do IBA, um dos grandes projetos arquitetônicos de autoria do professor Fernando Corona e obra maior do diretor Tasso Corrêa, 1958 | AHIA-UFRGS

Sem a presunção de oferecer um texto que dê conta da multiplicidade de questões em torno do tripé acima indicado, este capítulo: [1] apresenta um panorama sobre a cidade de Porto Alegre naquele final de década, chamando a atenção para alguns aspectos socioeconômicos, políticos e culturais; e [2] recupera alguns episódios e personagens da

história do IBA, etapa realizada, fundamentalmente, a partir de revisão bibliográfica, enfatizando, como não poderia deixar de ser, seu mais emblemático dirigente e articulador dos eventos de 1958, Tasso Corrêa, a partir da observação de correspondências, de textos e de notas publicadas em jornais e revistas, bem como de materiais diversos preservados no AHIA.⁴³

1.1 A PORTO ALEGRE DOS ANOS 1950: UMA CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO

Retrocedendo o olhar para o período, é cabal pensarmos contextualmente, ainda que de modo sintetizado, em qual Porto Alegre era essa que, do historicamente lateralizado sul do Brasil, lançava-se à empreitada de tamanha envergadura cultural. Afinal, não poderia ser considerada banal a realização de eventos nascidos sob imodestas pretensões: de, por um lado, reunir artistas além-fronteira agrupados pelo significativo conceito do “pan-americanismo” e, por outro, de congregar intelectuais, artistas e demais agentes do campo da cultura, de diversos pontos do território nacional, para repensar reflexiva e criticamente a posição da arte na engrenagem política brasileira. As centenas de pessoas vindas para os eventos comemorativos aos 50 anos do IBA encontraram a capital de estado mais meridional do País com uma população de aproximadamente 532 mil habitantes; isso a colocava como a quarta cidade com a maior densidade demográfica do Brasil, atrás apenas de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife.⁴⁴ Efetivamente, esse grande conglomerado humano era *produto do* e *alavanca para* o desenvolvimento urbanístico e econômico da região.

Após a Segunda Grande Guerra, como acontecera em muitas grandes cidades do mundo, Porto Alegre encontrava-se em nova fase de reestruturação econômica e urbanística e, nesse período, arquitetos locais, juntamente com profissionais advindos de outras localidades, principalmente de Montevideu e do Rio de Janeiro, formaram o curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes, em 1944, que passou a funcionar, no ano seguinte, com uma turma de 25 alunos.⁴⁵ Inicialmente de caráter técnico, contando apenas com aulas noturnas, o curso surgiu com a meta de suprir as demandas

⁴³ Vale registrar que Tasso Corrêa, em vista da sua representatividade e histórica atuação, necessita de um estudo monográfico urgente e de fôlego.

⁴⁴ Banco Digital do IBGE. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1950.pdf. Acesso em 15 de junho de 2020.

⁴⁵ Importante mencionar que, em 1939, já funcionava no IBA um Curso Técnico de Arquitetura. O primeiro professor desse curso foi o arquiteto Ernani Dias Corrêa (1900–1982), irmão de Tasso Corrêa, formado na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (SIMON, 2002, p. 376).

arquitetônicas da cidade. Em 1949, o IBA formava seus doze primeiros arquitetos, dentre os quais nomes como Emil Bered⁴⁶, Remo José Irace e Roberto Félix Veronese, que, inclusive, participou da Comissão Organizadora do Congresso.⁴⁷ De acordo com a arquiteta e pesquisadora Anna Paula Canez, à exceção de alguns engenheiros e desenhistas locais que produziram obras de reconhecida qualidade – como Guido Hélio Trein, técnico em construção formado pelo colégio Parobé; o espanhol Fernando Corona, autodidata, e João Monteiro Neto, paranaense e projetista licenciado –, a arquitetura era praticada, até aquele momento, apenas por profissionais estrangeiros, como os alemães Theodor Wiederspahn (1878–1952) e Joseph Lutzenberger (1882–1952) e o austríaco Egon Weindörfer, ou por aqueles que haviam se graduado em outras localidades, caso de Demétrio Ribeiro (1906–2003), diplomado em Montevidéu, e de Edgar Albuquerque Graeff (1921–1990), no Rio de Janeiro (CANEZ et ali, 2004).

Esse processo de modernização pelo qual passou Porto Alegre na década de 1950, calcado na defesa de um desenvolvimento urbano-industrial, não era fruto do acaso, mas de uma orientação política local, que se contrapunha à sociedade agrária e conservadora de então. Tal postura estava representada, essencialmente, nas figuras dos políticos Ildo Meneguetti (1895–1980), ligado ao Partido Social Democrata (PSD), e Ernesto Dornelles (1897–1964) e Leonel Brizola (1922–2004), do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB).⁴⁸ A partir de então, uma remodelação se evidenciou, notadamente no projeto acelerado de verticalização da cidade, que expressava o discurso da modernidade por meio da arquitetura, com efeito transformador na paisagem urbana central.⁴⁹

⁴⁶ Emil Bered concorreu no I Salão Pan-Americano, na Seção de Arquitetura e Urbanismo, com duas fotografias e três plantas do projeto do edifício comercial “Tannhauser”, em Porto Alegre, em coautoria com Salomão Kruchin. Fonte: Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano de Arte. AHIA–UFRGS.

⁴⁷ Pouco depois, a Escola de Engenharia deu início ao seu curso específico de Engenheiros-Arquitetos, quando contratou o arquiteto austríaco, que lecionava nos Estados Unidos na época, Eugênio Steinhof (1880–1952), tornando-se um nome de destaque no ensino de arquitetura; nas primeiras turmas, formaram-se Plínio Oliveira Almeida, Dóris Maria Müller, Lincoln Ganzo de Castro, Flávio Figueira Soares, entre outros. Em 1952, foi feita a fusão entre a Escola de Engenharia e o Curso de Arquitetura, criando então a Faculdade de Arquitetura (LUCCAS, 2004, p. 26).

⁴⁸ Ildo Meneghetti foi prefeito de Porto Alegre por duas gestões consecutivas, entre 1948 e 1954 e governador do Rio Grande do Sul também em duas ocasiões: de 1955 a 1959 e de 1963 a 1966; Ernesto Dornelles governou o Estado por dois mandatos, de 1943 a 1945 e de 1951 a 1954 e Leonel Brizola, foi prefeito da capital gaúcha entre 1956 e 1958 e governador do Rio Grande do Sul de 1959 a 1963.

⁴⁹ Vale comentar que, ao mesmo tempo, e em outra direção, ecoava um paradigma internacional de valorização dos bairros operários, mais especificamente a partir do modelo francês das cidades-jardins de Paris, quando então é criada, em 1953, a Vila do IAPI, no bairro Passo D’areia, em Porto Alegre, projeto do arquiteto João de Saboya Ribeiro (1899–1967) (DEGANI, 2003).

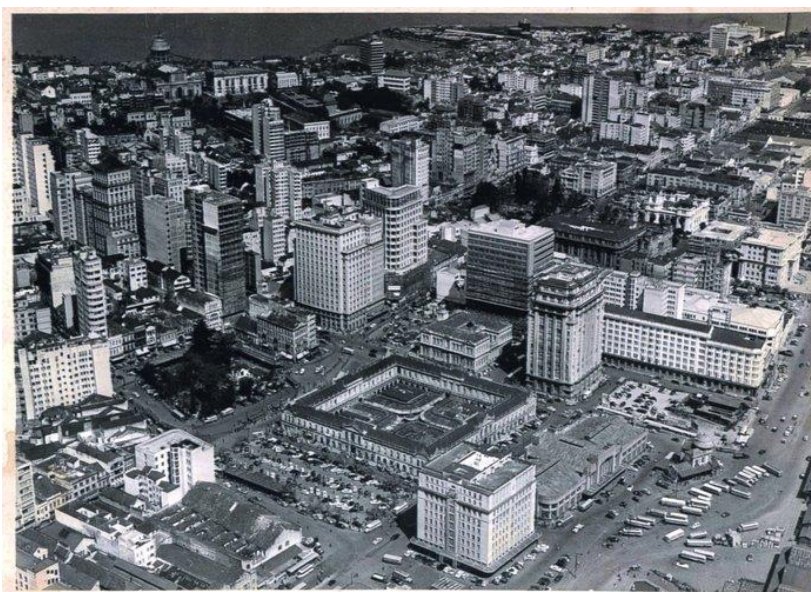


Foto aérea da zona central de Porto Alegre, em meados dos anos 1950, evidenciando o processo de verticalização da capital sul-rio-grandense.⁵⁰

Ainda nos anos 1940, algumas obras já traziam indícios da tendência modernista de matriz “corbusiana” que se destacaria na década seguinte.⁵¹ E a cidade terminaria os “anos dourados” marcada por muitos empreendimentos de grandes proporções e impacto visual, que definitivamente alteraram o próprio desenho urbano.⁵² Esse processo de renovação ficou registrado, por exemplo, na coluna de Aldo Obino (1913–2007) no jornal *Correio do Povo*, então o principal periódico do Estado. Obino, um dos críticos de arte mais atuantes daquele momento, não cansava de festejar a Porto Alegre dos anos 1950 como

⁵⁰ Acervo Digital do jornal *Zero Hora*. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque>. Acesso em 25 de fevereiro de 2021.

⁵¹ Como aponta o arquiteto e pesquisador Luís Henrique Luccas, um dos pioneiros a adotar esta visualidade foi o alagoano Carlos Alberto Holanda de Mendonça (1920–1956), formado no Rio de Janeiro e radicado em Porto Alegre no final daquela década. Apesar de sua morte prematura – aos 36 anos –, produziu “[...] uma arquitetura corajosa, que gera interesse”, especialmente por utilizar-se “[...] de geratrizes geométricas marcantes, em especial de formas circulares” (LUCCAS, 2004, p. 77). No ano de 1950, Holanda de Mendonça ingressou junto à Secretaria de Obras com o projeto do emblemático Edifício Santa Terezinha, na avenida Salgado Filho; em 1952, foi responsável pela construção do edifício Formac, sua mais importante obra. Para além das referências corbusianas, provenientes em maior escala dos arquitetos formados no Rio de Janeiro, a primeira década da arquitetura moderna local foi influenciada pela arquitetura do Uruguai, por meio da formação do professor Demétrio Ribeiro e dos mestres de Montevideu que visitavam Porto Alegre, criando uma convivência entre diferentes vertentes, com ênfase para o racionalismo centro-europeu e italiano. Ainda é preciso destacar a atuação do arquiteto uruguaio Román Fresneda Siri (1903–1975) em duas das principais obras do período na cidade: o Jockey Clube e o Edifício Esplanada (LUCCAS, 2004).

⁵² Para se ter uma ideia dos efeitos da urbanização acelerada em Porto Alegre, ajuda notar que, de 1951 a 1957, o número de pessoas moradoras em favelas saltou de 16 mil para 40 mil, um aumento de mais de 140%. Nessa época, as favelas começaram a se integrar à vida da cidade, sendo as primeiras a Vila dos Marítimos, a Ilhota, a Vila Conceição (Maria Degolada) e a Vila Theodora (WEIMER, 2017).

uma “metrópole” marcada pelo “cosmopolitismo”. Observemos o que ele escreveu em maio de 1958:

A cidade aumenta continuamente a sua população e é a que atualmente mais constrói no país e se expande verticalmente e avança sobre o rio em diferentes direções, com o sentido da horizontalidade. Com mais de meio milhão de habitantes e uma população flutuante ponderável, ela atualmente pode contestar a Oscar Niemeyer, que há poucos anos dizia não haver nada a notar na arquitetura de nossa cidade. (In: GOLIN; SIRENA, 2015, p. 9)

O historiador Charles Monteiro lembra que a disposição da imprensa em enaltecer a renovação da cidade não era exclusiva de Obino. O discurso da modernização era reflexo de um crescimento econômico, que permitia a otimização das condições de produção das empresas jornalísticas, representada pela importação de novos maquinários, pelo aumento da oferta de papel e pelas novas possibilidades de diagramação e impressão. Isso permitia que as imagens da verticalização urbanística ganhassem espaço nas páginas dos jornais e revistas, em especial do *Correio do Povo* e da *Revista do Globo*, que, segundo Monteiro,

[...] foram os meios de comunicação que se engajaram no processo de modernização da cidade, procurando elaborar para os seus leitores esse processo ao tratar de temas como o da verticalização do centro da cidade, a conquista de novas áreas através de aterros, a construção de grandes obras públicas, a implantação dos novos padrões arquitetônicos modernistas, bem como a modernização das formas de sociabilidade pública numa sociedade de consumo. (MONTEIRO, 2004, p. 7)

Datam dessa época os principais edifícios modernistas de Porto Alegre, dentre os quais destaca-se o Palácio da Justiça, cujo projeto, de 1952, foi assinado por Luís Fernando Corona (1923–1977), filho de Fernando Corona – figura de grande relevância na organização dos eventos que são objeto de estudo desta pesquisa –, e Carlos Maximiliano Fayet (1930–2007), sendo executado entre 1953 e 1968.⁵³ O Palácio da Justiça foi o primeiro edifício público em estilo moderno construído no centro de Porto Alegre, inaugurando uma nova visualidade para a Praça da Matriz, circundada até então por construções institucionais em estilo eclético com predomínio de linhas neoclássicas.⁵⁴ Além do prédio do Palácio da Justiça, pelo menos outras duas grandes

⁵³ Os autores inscreveram o projeto no I Salão Pan-Americano, representado pela maquete arquitetônica, uma fotografia e 11 pranchas com as plantas. Fonte: Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano de Arte. AHIA–UFRGS.

⁵⁴ Sobre a contribuição de Luís Fernando Corona para a modernização da capital gaúcha, a pesquisadora Alessandra Rambo Szekut defende que seu legado ainda não tenha sido devidamente dimensionado, haja

edificações modernistas do centro de Porto Alegre, assinadas por Luís Fernando Corona, contribuíram para criar a insígnia do urbanismo à cidade: o edifício Jaguaribe (1951) e a sede da Companhia Riograndense de Telecomunicações (1964).



Dois projetos arquitetônicos marcando a virada modernista: Palácio da Justiça (1952) e Edifício Jaguaribe (1951). No projeto de Luís Fernando Corona e Carlos Maximiliano Fayet, a adoção dos pressupostos modernistas em uma das áreas mais simbólicas da cidade: a Praça da Matriz.⁵⁵ Já no prédio residencial, também de Corona, a exploração de planos de cor, geometrias e movimento.⁵⁶

Entretanto, um dos feitos que conferiu protagonismo à capital gaúcha no cenário nacional foi a transformação do antigo Aeródromo de São João no moderno Aeroporto Internacional Salgado Filho, assim chamado em homenagem a Joaquim Pedro Salgado Filho (1888–1950).⁵⁷ O novo aeroporto, inaugurado a 19 de abril de 1953, recebeu ampliações na pista e foi acrescido de 12 novos módulos de terminal de passageiros,

vista que muitas obras do arquiteto foram assinadas em coautoria e o conjunto de sua obra é relativamente pouco numeroso (SZEKUT, 2008).

⁵⁵ Biblioteca IBGE. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca>. Acesso em 5 de fevereiro de 2021.

⁵⁶ O edifício, de 26 pavimentos e aproximadamente 65 metros de altura, com vista para o Guaíba, está localizado na esquina da Avenida Salgado Filho com a Rua Vigário José Inácio. Com suas marcantes áreas de cor em vermelho e amarelo, nas sacadas, o Jaguaribe foi construído pela Azevedo Moura & Gertum, uma das mais ativas empresas do setor no período, grandemente responsável pela disparada da altura dos prédios. Fonte: Acervo Digital UniRitter. Disponível em: <https://www.uniritter.edu.br/responsabilidade-social/social/projeto-de-extensao-arquitetura-sob-lentes>. Acesso em 25 de fevereiro de 2021.

⁵⁷ Político gaúcho que, durante o governo de Getúlio Vargas (1883–1954), foi Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio, bem como o primeiro a assumir a pasta do recém-criado Ministério da Aeronáutica. Salgado Filho, em uma ironia do destino, faleceu em um acidente aéreo.

tornando-se o mais bem equipado do Brasil daquele momento. No mesmo ano, foi finalizado o mural *A conquista do espaço*, do pintor italiano Aldo Locatelli (1915–1962), em parceria com seus conterrâneos Emílio Sessa (1913–1990) e Attilio Pisoni, instalado no *hall* principal do aeroporto. Com seus 50 metros quadrados, a obra alude, de modo alegórico, à história da aeronáutica, representando figuras que se voltaram aos estudos e ao desenvolvimento de instrumentos e equipamentos para voo, desde o renascentista Leonardo da Vinci ao aeronauta Santos Dumont. Junto ao aeroporto, também estavam os anares da primeira e maior empresa aérea nacional, a extinta Varig, fundada em 1927 pelo alemão Otto Ernst Meyer (1897–1966).⁵⁸ Em 1955, com a chegada das primeiras aeronaves do tipo “Constellation”, a Varig inaugurava uma rota internacional, que conectava Porto Alegre a Nova Iorque, com escalas em São Paulo, Rio de Janeiro, Belém e São Domingo, a mais longa até então.⁵⁹ Porto Alegre, portanto, era a cidade-mãe da mais antiga, maior e mais importante empresa aérea do País, o que não era pouca coisa.



Em 1955, chegou o primeiro “Constellation” a Porto Alegre, recebido com celebração histórica.⁶⁰

⁵⁸ A Varig, Viação Aérea Rio-Grandense (levando em seu nome, portanto, o próprio nome do Estado), foi fundada em 1927 pelo alemão Otto Ernst Meyer, sendo a primeira empresa aérea do Brasil, tornando-se um símbolo importante para o Estado, dado o pioneirismo e a qualidade dos serviços ofertados durante décadas. Em 1942, perto do final da Segunda Grande Guerra, Otto Meyer (temendo represálias por sua nacionalidade) passa a presidência da empresa a Rubem Berta, primeiro funcionário da empresa, que fica no cargo até sua morte em 1966. Nos anos de 1950, a empresa fazia não apenas rotas nacionais, mas internacionais, como Buenos Aires, Montevideú e Nova Iorque. Chegou a estar entre as principais empresas aéreas mundiais, até abrir processo de falência em 2006. Fonte: www.varig-airlines.com/pt/20.htm. Acesso em 20 de novembro de 2020.

⁵⁹ Estas aeronaves operaram até a década de 1960, quando foram substituídas pelos Boeing 707. Fonte: varig-airlines.com. Acesso em 15 de dezembro de 2020.

⁶⁰ Arquivo Digital do jornal *Zero Hora*. Disponível em: [/gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2019](http://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2019). Acesso em 8 de fevereiro de 2021.

Em 1954, a cidade passou por outra importante remodelação, quando a Divisão de Urbanismo da prefeitura iniciou a implantação do plano criado pelo arquiteto e urbanista Edvaldo Pereira Paiva (1911–1981) – um dos integrantes da Comissão Organizadora do I Congresso Brasileiro de Arte –, que incluía a construção de um dos maiores marcos da arquitetura modernista, ligando a capital gaúcha ao Sul do Estado: a Ponte Getúlio Vargas, ou, como ficou popularmente conhecida, a Ponte do Guaíba. Projetada na Alemanha, foi inaugurada no dia 28 de dezembro de 1958, sendo considerada por muitos, naquele período, como a maior obra da engenharia nacional, por possuir vão móvel com capacidade de elevar um trecho de pista de 58 metros de extensão e 400 toneladas de peso a uma altura de até 24 metros (MONTEIRO, 2004).

A expansão das atividades e serviços gerava necessidades de desenvolvimento específicas, não restritas apenas a aspectos mais pragmáticos da vida cidadina, por assim dizer, gerando uma efervescência cultural que sofisticava as feições até então provincianas da cidade. Já a partir do final da década de 1940, os rendimentos da privilegiada elite porto-alegrense financiavam as noites glamourosas vividas no tradicional Clube do Comércio; as festas de caridade do Leopoldina-Juvenil e no Jockey Club; e nos clubes de vela da Zona Sul, cujos salões sediavam as apresentações das debutantes para a sociedade, bem como requintados bailes e coloridas festas de carnaval. Casas noturnas com música ao vivo, dentre as quais a American Boate e a Castelo Rosado, foram fundamentais para a popularização dos compositores locais, voltados para o samba-canção e o choro, e representaram um verdadeiro reduto de resistência cultural em relação à “invasão” musical estrangeira, sobretudo as importações estadunidenses. Ao mesmo tempo, culturalmente, a Porto Alegre deste período era reconhecida como ‘a casa’ de nomes como do cantor e compositor Lupicínio Rodrigues (1914–1974), sambista festejado em outros centros, frequentador assíduo dos modestos botequins da Praça Garibaldi, no bairro Cidade Baixa; dos escritores Cyro Martins (1908–1995), Dyonélio Machado (1895–1985), Mario Quintana (1906–1994) e, sobretudo, Erico Verissimo (1905–1975).

A criação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, a OSPA, a 17 de dezembro de 1950, tendo à frente, a partir de então, o maestro húngaro Pablo Komlós (1907–1978), coroava a música erudita na capital. Sobre o impacto dessa iniciativa, nunca é demais lembrar da afamada resposta que o escritor Erico Verissimo teria dado a um repórter estrangeiro, quando perguntado sobre como era Porto Alegre, a cidade de onde vinha: “Eu venho de

uma cidade que tem uma orquestra sinfônica”.⁶¹ Cinco anos mais tarde, no dia 16 de novembro de 1955, com a liderança de Say Marques, jornalista e diretor-secretário do jornal *Diário de Notícias*, era inaugurada a Feira do Livro de Porto Alegre, na Praça da Alfândega – mesmo local que acontece até hoje –, trazendo um novo impulso cultural à cidade. O evento, que em sua primeira edição, congregou esforços de livreiros e editores gaúchos em apenas 14 bancas, atualmente é consagrada como a maior feira de livros ao ar livre das Américas.



Primeira Feira do Livro de Porto Alegre, 1955⁶²

Cumprе salientar que, desde princípios dos anos de 1940, São Paulo figurava como o principal centro industrial do Brasil, seguido pelo Rio de Janeiro. O circuito de artes plásticas nesses dois polos políticos e econômicos havia se revigorado pela criação dos novos museus de arte moderna – Museu de Arte de São Paulo (MASP, 1947), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP, 1948) e Museu de Arte Moderna do Rio de

⁶¹ Orgulho que talvez se acentuaria caso soubesse que a OSPA se tornaria, mesmo com todas as dificuldades, a orquestra sinfônica em atividade ininterrupta mais longeva do País. Sobre o fatídico episódio, entre as muitas fontes que o mencionam, uma reportagem do *Jornal do Comércio* de Porto Alegre, de 25 de outubro de 2017. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2017/10/opiniao/592624-uma-casa-para-a-orquestra-sinfonica-de-porto-alegre.html. Acesso em 10 de março de 2021.

⁶² Fonte: Arquivo digital do Jornal *Zero Hora*. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2020/11/a-primeira-feira-do-livro-de-porto-alegre-ckhf9zo1j00300170igare24p.html>. Acesso em 10 de março de 2021.

Janeiro (MAM-RJ, 1949).⁶³ A criação dessas instituições representou um fortalecimento do sistema das artes no Brasil por suportar simbólica e materialmente programas expositivos, bem como a possibilidade de gerar experiências plásticas e de conhecimento. Como reflexo, poucos anos mais tarde, em 1954, tivemos por aqui – mesmo que ainda sem coleção ou sede próprias – a criação do Museu de Arte do Rio Grande Sul (Margs), sob a administração de Ado Malagoli (1906–1994), pintor paulista radicado no Rio Grande do Sul, também ele professor do IBA, prestigiado agente cultural, pela extensa e sólida trajetória artística.⁶⁴ De fato, a criação do Margs teve grande impacto no circuito cultural da cidade, e isso se evidencia, inclusive, nos textos críticos de Aldo Obino, como apontam as pesquisadoras Cida Golin e Mariana Sirena:

[...] uma das principais transformações da década que fica evidente no conjunto de textos [de Aldo Obino] é a transferência de protagonismo de espaços adaptados – representados principalmente pelo Auditório do Correio do Povo e pela Casa das Molduras – para uma instituição oficial e coordenada pelo poder público, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. (GOLIN; SIRENA, 2015, p. 9)

Vale lembrar, ainda, que Porto Alegre possuía um considerável leque de veículos de imprensa, com destaque para as rádios Itaí, Farroupilha e Gaúcha, que, através de programas consagrados como “Clube do Guri” e “Rádio Sequência”, ajudaram a popularizar nossos cantores e compositores. Em 1954, foi criado o periódico *A Hora*, que, ao lado do *Correio do Povo* e do *Diário de Notícias*, viria a figurar na lista dos principais veículos de mídia impressa no período. Além disso, a cidade contava, naquele momento, com uma das maiores casas editoras do Brasil, a Editora Globo, reconhecida pelas publicações de literatura estrangeira, pelas acuradas traduções, por ter lançado nomes como Augusto Meyer (1902–1970), Erico Verissimo, Mario Quintana e Dyonélio Machado, e por abrigar, na sua famosa Seção de Desenho, alguns grandes artistas visuais que trabalhavam no ofício de ilustradores, contribuindo de forma decisiva para a inserção de uma visualidade moderna no Estado, entre as décadas de 1930 e 1950 (RAMOS, 2016).

⁶³ Organizados a partir de coleções particulares de dois empresários ligados à indústria e à política – Francisco Matarazzo Sobrinho (1898–1977), conhecido pelo apelido “Cicillo”, e Francisco de Assis Chateaubriand (1892–1968), conhecido, por sua vez, como “Chatô”.

⁶⁴ Ado Malagoli foi superintendente do Ensino Artístico da Secretaria de Educação e Cultura do Estado e revolucionou o ensino de arte, foi fundador e primeiro diretor do Margs e um dos principais agentes para a consagração institucional definitiva do Modernismo nas artes visuais, além de deixar importante produção em pintura (BRITES & AVANCINI, 2004).

Além de tudo isso, não há dúvidas de que a posição de prestígio de Porto Alegre na década de 1950, em âmbito nacional, estava muito relacionada aos arranjos políticos estabelecidos. Neste ponto, o personagem principal é Leonel de Moura Brizola (1922–2004), que, desde o início do ano de 1956,⁶⁵ administrava a cidade.⁶⁶ Figura de proa na política nacional, logo após deixar a prefeitura, elegeu-se governador do Rio Grande do Sul (1958) e, anos mais tarde, seria eleito (1982) e reeleito (1991) governador do Rio de Janeiro, tornando-se o único governador na história do Brasil a ser eleito em mais de um estado federativo, dado que ratifica sua notoriedade política. Em 1945, Brizola, alinhado à política do então presidente Getúlio Vargas, ingressou no PTB, integrando, ao lado de um grupo de sindicalistas de Porto Alegre, o primeiro núcleo gaúcho do partido, pelo qual se elegeu, em janeiro de 1947, enquanto ainda era estudante de engenharia, como deputado estadual. Rapidamente, o PTB ganhou força, conquistando, já na eleição de 1950, o governo do Rio Grande do Sul, com o general Ernesto Dornelles. No início de março daquele ano, Brizola casou-se e teve três filhos com Neusa Goulart (1921–1993), irmã de João Goulart (1919–1976), o “Jango”, também deputado petebista na Assembleia Legislativa gaúcha, que viria a ser presidente do Brasil anos mais tarde. Na prefeitura de Porto Alegre, Brizola iniciou sua gestão, dando prioridade ao atendimento de reivindicações das classes trabalhadoras, como saneamento básico, criação de escolas primárias e melhoria dos transportes coletivos.⁶⁷

O saldo de sua administração municipal foi tão positivo que lhe deu condições para disputar o Governo do Estado em 3 de outubro de 1958, posição que o colocaria como protagonista na luta pela garantia legal da posse do vice-presidente eleito João Goulart,

⁶⁵ Brizola foi eleito prefeito de Porto Alegre, em 1955, derrotando por larga margem a Frente Democrática, coligação formada pelo Partido Social Democrata (PSD), a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Libertador (PL).

⁶⁶ Leonel de Moura Brizola nasceu em 22 de janeiro de 1922, no povoado de Cruzinha, no Rio Grande do Sul. Quinto filho de Oniva de Moura Brizola e do agricultor José de Oliveira Brizola, que foi assassinado por tropas governistas ao final da guerra civil de 1923. Batizado como Itagiba, anos mais tarde mudou seu nome em homenagem a Leonel Rocha, chefe dos revolucionários de 1923. Diplomado como técnico rural em 1939, foi nomeado funcionário do Departamento de Parques e Jardins da Prefeitura de Porto Alegre. Em 1945, entrou para a Escola de Engenharia da UFRGS, cujo curso completaria em 1949. Fonte: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/leonel-de-moura-brizola>. Acesso em 15 de janeiro de 2020.

⁶⁷ José Teixeira Brito, que dirigiu o filme *Legalidade* (2019), representando o episódio mais emblemático da trajetória de Brizola, quando ele lutou pela posse de João Goulart, após a renúncia de Jânio Quadros à presidência (1961), comenta sobre a importância do político na história brasileira: “Brizola certamente está entre as figuras políticas mais formidáveis da história recente do Brasil. Grande referência trabalhista, foi responsável pela construção de mais de 5.000 escolas durante seu mandato como Governador do Rio Grande do Sul, marca jamais superada em nenhuma outra gestão”. Em depoimento ao autor, em 6 de fevereiro de 2021.

após a renúncia do então presidente Jânio Quadros (1917–1992), no evento que ficou conhecido como a “Campanha da Legalidade”.⁶⁸

Para além da relevância histórica de Leonel Brizola naqueles idos, é importante relembrar, muito brevemente, o papel exercido por Getúlio Dornelles Vargas⁶⁹ – aliás, padrinho de casamento de Brizola. Por ocasião das eleições de 1950, foram iniciadas negociações em torno do sucessor do então presidente Eurico Gaspar Dutra (1883–1974), que governou o País de 1946 a 1951. O PTB – tendo Leonel Brizola como um dos principais entusiastas – começou a articular a candidatura vitoriosa de Vargas, que naquele momento atuava como senador pelo Rio Grande do Sul. Cinco anos depois de ser expulso do Palácio do Catete, como ditador deposto, Vargas voltava “nos braços do povo” ao governo como o décimo sétimo presidente da República, vencendo as eleições presidenciais, com o apoio do Partido Social Progressista (PSP), que indicara João Café Filho para a vice-presidência.⁷⁰

Em agosto de 1954, a crise política que vinha se desenvolvendo desde a posse de Vargas acirrou-se, culminando com o “suicídio” do presidente no dia 24 de agosto. Em Porto Alegre, a notícia do falecimento do “Pai dos Pobres”, transmitida pelas rádios, deixou o povo em estado de choque. Começava um dos maiores quebra-quebras da história da cidade. Uma multidão cada vez mais encorpada investiu contra a sede de jornais e partidos que criticavam a política getulista. O governador Ernesto Dornelles, que, além de primo, era aliado de Getúlio, propositalmente, não acionou a Brigada Militar, nem o Exército, e o conflito se estendeu por cerca de oito horas.⁷¹ Entretanto,

⁶⁸ As mobilizações populares e as divisões nas forças armadas levaram a um impasse que só veio a ser superado através de negociações, após as quais os ministros militares aceitaram ceder em relação à posse de Goulart, que chegou a Porto Alegre em primeiro de setembro, procedente de Montevidéu, em meio a grandes manifestações populares.

⁶⁹ Nascido em São Borja, no dia 19 de abril de 1882, filho de Manuel do Nascimento Vargas e de Cândida Dornelles Vargas, era descendente de uma família politicamente atuante. Seu avô paterno, Evaristo José Vargas, lutou como soldado voluntário da República de Piratini durante a Guerra dos Farrapos. Os avós maternos, Serafim Dornelles e Umbelina Dornelles, pertenciam a uma família tradicional, descendente de imigrantes portugueses dos Açores. Serafim Dornelles foi major de milícias, próspero comerciante e um dos mais ricos estancieiros de São Borja (STEFFENS, 2008).

⁷⁰ Nesse mesmo pleito, Brizola foi reeleito deputado estadual, assumindo a liderança da bancada trabalhista na Assembleia Legislativa.

⁷¹ Após a notícia do suicídio do presidente Getúlio Vargas, populares se concentraram no Comitê Central de Leonel Brizola. De lá, saíram em direção às sedes dos principais partidos de oposição: UDN, Frente Democrática, Frente Popular, Partido Socialista e Partido Republicano. Os prédios foram depredados e incendiados. Furiosa, a multidão também investiu contra *O Estado do Rio Grande*, jornal ligado ao Partido Libertador, as oficinas do *Diário de Notícias* e os prédios onde ficavam as rádios Farroupilha e Difusora. O general Ernesto Dornelles, só ao final da tarde solicitaria auxílio do Exército para conter os manifestantes. A confusão deixou o saldo de dois mortos e dezenas de feridos. Fonte: Memorial da

apesar do impacto popular provocado pelo suicídio de Vargas, o PTB gaúcho não se fortaleceu nas eleições seguintes.⁷² Apenas Brizola conseguiu se eleger deputado federal, tornando-se ferrenho opositor do deputado Carlos Lacerda (1914–1977), eleito pela União Democrática Nacional (UDN) do Rio de Janeiro e defensor do adiamento das eleições presidenciais marcadas para 3 de outubro daquele ano. Lacerda liderou a campanha de oposição à candidatura de Juscelino Kubitschek à presidência da República pelo Partido Social Democrático (PSD), apoiado pelos udenistas e pelas principais autoridades militares. Apesar disso, as eleições foram realizadas, e Juscelino venceu o candidato udenista Juarez Távora (1898–1975), tendo como companheiro de chapa João Goulart. Em 31 de janeiro de 1956, Juscelino Kubitschek tomou posse, propondo transformações estruturais e reformas de base, com possíveis reflexos políticos-estruturais no Rio Grande do Sul, que serão analisados mais adiante.

Recuperar rapidamente esses apontamentos talvez colabore para compreendermos os meandros em jogo na trama dos acontecimentos que culminaram nos eventos de 1958, idealizados pelo “todo-poderoso” diretor do IBA, Tasso Corrêa. Há uma ressonância entre traços personalísticos de Corrêa e de personagens expoentes da política, como Vargas, Jango e Brizola, incluindo a origem interiorana e a centralização de poder como *modus operandi* administrativo. Além disso, havia fatores de ordem pessoal que, se considerados, elucidam a incomum, à primeira vista, proximidade de interlocução entre o Sul e o centro político do País. Neste sentido, Leonel Brizola reúne aspectos que sintetizam essa relação público-privado, subjacente ao jogo político. Próximo a Vargas, de quem era compadre, e de João Goulart, de quem era cunhado, Brizola potencialmente seguia influente nos “anos dourados” do governo de Kubitschek–Jango, de 1956 a 1961. Este canal direto – visto que Brizola, no período de organização dos eventos, era prefeito de Porto Alegre, e, em 1958, ano do Salão e do Congresso, elegera-se governador do Rio Grande do Sul – fundamentava as pretensões alimentadas por Tasso Corrêa de estar à frente de um potencial Ministério das Artes, erigido na nobre ideia de que a elaboração dos planos de política cultural deveria ser realizada por agentes culturais.

Democracia. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/mataram-getulio-o-povo-sai-as-ruas>. Acesso em 20 de março de 2021.

⁷² João Goulart (1919–1976), presidente do diretório nacional do partido e legatário de Vargas, não conseguiu se eleger para o Senado, e Alberto Pasqualini (1901–1960), candidato petebista ao Governo do Estado, foi derrotado por Ildo Meneghetti, que era apoiado por uma ampla coligação partidária liderada pela UDN (DIAS, 2011).

1.2 O IBA-RS E TASSO CORRÊA: DUAS HISTÓRIAS QUE SE CONFUNDEM

Neste horizonte de crescimento urbanístico e efervescência política e cultural, o Instituto de Belas Artes precisa ser considerado em suas dimensões simbólicas e pragmáticas. A data de 10 de abril de 1908 insere-se como um importante marco na história da instituição, dia em que Libindo Ferrás (1877–1951)⁷³ recebeu a designação para membro da Comissão Central⁷⁴ do Instituto Livre de Belas Artes⁷⁵, com apoio político e administrativo de dois importantes nomes, considerados os fundadores do Instituto: Olympio Olintho de Oliveira (1865–1956)⁷⁶ e Carlos Barbosa Gonçalves (1849–1934).⁷⁷ Logo no ano seguinte, fora inaugurado o Conservatório de Música, do qual José de Araújo Vianna (1872–1916) viria a ser o primeiro diretor. Em 1910, Libindo propôs a fundação da Escola de Artes do Desenho, afastou-se da Comissão e assumiu a direção da Escola, quando os primeiros sete alunos foram matriculados para o recém-criado Curso de Artes Plásticas, que funcionava, com apenas três disciplinas, na Rua Senhor dos Passos (mesma localização até os dias atuais), em um imóvel adquirido em abril de 1913.⁷⁸ Libindo terminou sua longa jornada na direção do Instituto no final de 1936, momento em que se mudou para o Rio de Janeiro; em seu lugar, assumiu o prestigiado

⁷³ Libindo Ferrás havia iniciado seus estudos em pintura, ainda em Porto Alegre, com o italiano Ricardo Albertazzi (18?–1896). Depois disto, Ferrás foi para a Itália e estudou em ateliês nas cidades de Roma, Turim e Nápoles. Retornando para a capital gaúcha, preocupou-se em pintar paisagens locais e em institucionalizar o ensino de artes plásticas (ROSA & PRESSER, 2000, p. 311).

⁷⁴ A Comissão Central, por meio de seu presidente, detinha o poder administrativo do IBA, incluindo as funções de contratação e demissão de professores e diretores. Entre suas principais funções estava conferir a contabilidade e aprovar o orçamento anual, funcionando como um tipo de conselho fiscal. Não havia remuneração para os membros da Comissão e nenhum dos servidores remunerados do Instituto faziam parte da Comissão, fazendo com que professores e técnicos ficassem de fora das decisões políticas e administrativas. Esse é um dos pontos centrais que Tasso Corrêa viria a se opor de forma ferrenha (SIMON, 2002, p. 146).

⁷⁵ O atualmente denominado Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS) foi fundado em 22 de abril de 1908 como Instituto Livre de Belas Artes (ILBA), funcionando inicialmente como Conservatório de Música. Dois anos depois, foi criada a Escola de Artes (EA), com o curso de Pintura. Para saber mais sobre a história do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, ver: SIMON, 2002; GOMES et al., 2012.

⁷⁶ Olympio Olintho de Oliveira (1865–1956) foi médico, acadêmico, musicista, escritor e crítico de arte. Formado pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, foi colaborador do jornal *O Correio do Povo* a partir de 1895. Comentarista sobre arte, é apontado como um dos primeiros críticos de arte do Rio Grande do Sul, “[...] assumindo a responsabilidade da coluna de crítica de arte em geral, passa a escrever com zelo e pontualidade, tornando-se logo, pela competência, pelo gosto e pela honestidade dos julgamentos, a opinião mais respeitada, não só do público precisado de esclarecer-se e orientar-se, como dos próprios artistas que lhe reconhecem autoridade e lhe acatam os reparos” (ROSA & PRESSER, 2000, p. 384).

⁷⁷ Carlos Barbosa Gonçalves (1849–1934) foi médico e político. Governou o Estado do Rio Grande do Sul entre 1908 e 1912, tendo sido também senador, deputado e secretário de Estado (BOHMGAREN, 2015).

⁷⁸ A primeira geração de professores do IBA-RS, dirigida por Ferrás, teve entre seus colaboradores os artistas Eugênio Latour (1874–1941), Oscar Boeira (1883–1943) e Francis Pelichek (1896–1937), ficando a maior carga de trabalho sob responsabilidade do próprio Ferrás e de Pelichek (SIMON, 2002).

professor Tasso Corrêa, que enfrentou os desafios relacionados à presença do IBA no ambiente universitário em transformação.⁷⁹

Desde 1934, o IBA integrava a recém-criada UPA, a Universidade de Porto Alegre, origem da UFRGS.⁸⁰ Todavia, a presença do Instituto no âmbito universitário, notadamente em um momento de profundas alterações das próprias estruturas administrativas das universidades no País, não foi nada pacífica. Além de ter que se adequar a uma série de normativas que despontavam com a sistematização do ensino superior, o IBA precisou provar que arte também é conhecimento e, sendo assim, deveria ter lugar no círculo universitário. Isso porque, como situa em detalhes o pesquisador Círio Simon, em sua referencial pesquisa sobre a história do Instituto de Artes, entre 1939 até a incorporação definitiva da instituição à Universidade, o IBA passou por seis expulsões (SIMON, 2002). E quem esteve à frente desse dramático momento, promovendo importantes reformulações curriculares, renovando o corpo docente e lançando as sementes, com muito empenho (é importante que se registre), para a federalização do Instituto, foi Tasso Corrêa.⁸¹ Seus esforços não foram em vão: no ano de seu cinquentenário, o Instituto de Belas Artes consolidava-se como uma conceituada instituição de ensino artístico do Brasil; desde o ano de 1939 – inclusive como estratégia de visibilidade e sobrevivência, logo após a ‘primeira expulsão’ da Universidade de Porto Alegre –, promovia salões de abrangência nacional, o que representava significativa contribuição para o desenvolvimento cultural da cidade, bem como para a difusão das artes visuais, reforçando sua configuração como instância geradora de conhecimento. Em janeiro de 1958, poucos meses antes, portanto, das festividades em torno do cinquentenário, essa posição era celebrada por Aldo Obino:

O IBA, há vinte anos sob a direção do Professor Tasso Corrêa, tornou-se um centro vivo, dinâmico e em progressão de atividades e experiências artísticas, a par do magistério normal, e hoje é uma colmeia que acolhe nosso teatro amador, a música em suas várias expressões, as artes plásticas, sendo, em

⁷⁹ Desde o início da década, o IBA vinha sentindo os desdobramentos dos decretos-lei federais de 11 de abril de 1931, sobretudo os de nº 19.850/19.851, propostos pelo ministro Francisco Campos (1891–1968) e chancelados por Getúlio Vargas, que criavam, respectivamente, o Conselho Nacional de Educação e o modelo da “universidade brasileira”. Sobre o assunto, ver: SIMON, 2002.

⁸⁰ A UPA, Universidade de Porto Alegre foi criada em novembro de 1934 a partir de seis instituições: Faculdade de Medicina, com suas Escolas de Odontologia e Farmácia; Faculdade de Direito, com sua Escola de Comércio; Escola de Engenharia (incluindo Astronomia, Eletrotécnica e Química Industrial); Escola de Agronomia e Veterinária; Faculdade de Educação, Ciências e Letras (que abrigava dez cursos); e Instituto de Belas Artes. Em 1947, a UPA passou a se chamar UFRGS, Universidade do Rio Grande do Sul, e, desde 1950, federalizada, UFRGS. Sobre a história do IBA, ver SIMON, 2002.

⁸¹ A federalização do Instituto ocorreu, efetivamente, em 1962. No entanto, quem arduamente trabalhou para isso foi Tasso Corrêa, que havia se aposentado três anos antes, em 1958.

suma, uma instituição não simplesmente de tradições respeitáveis, mas um centro de progressão artística e de aspirações estéticas em renovação.⁸²



Tasso Bolívar Dias Corrêa, em fotografia de quando tinha aproximadamente 50 anos.⁸³

No ano de 1958, já se contabilizavam 22 anos que o professor Tasso Corrêa estava à frente da direção do IBA-RS. Desde o princípio de sua gestão, deixou evidente as diferenças administrativas que traria em relação à administração anterior, de Libindo Ferrás. Conduziu seu mandato com mais vivacidade e energia e, por isso, tem reservado um lugar de maior destaque na trajetória do Instituto.⁸⁴ Nas palavras de Círio Simon, “[...] com a sua dinâmica, barulhenta e conseqüente atividade, Tasso conseguiu

⁸² *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 de janeiro de 1958. AHIA–UFRGS.

⁸³ Fotografia cedida por sua neta Marília dos Santos.

⁸⁴ É interessante observar que, apesar das diferenças como gestor, pode-se supor que os dois mantiveram uma relação amistosa. Pelo menos é o que transparece em uma correspondência, datada em 22 de novembro de 1938, em que Libindo Ferrás fez um pedido para que o Instituto adquirisse uma obra de arte de sua autoria, referindo-se a Tasso como “velho amigo”: “Será possível conseguir que o Instituto adquira, embora pela metade do preço que por eles costumam cobrar (por 1:000.000) um dos meus últimos quadros a óleo, medindo 0,55 x 0,60 m (tamanho da tela sem contar a moldura). Seria essa aquisição um grande auxílio para seu velho amigo que aguarda, com ansiedade, o seu pronunciamento”. Fonte: AHIA–UFRGS.

obscurer a estática e silenciosa Comissão Central do IBA-RS, que o precedera na administração” (SIMON, 2002, p. 527).⁸⁵

Tasso, ainda antes de se tornar diretor, desempenhava desde 1922 a função de professor de piano no Conservatório de Música, já com uma atuação politicamente engajada no campo das artes. Athos Damasceno Ferreira (1902–1975), importante intelectual da época, chama a atenção para esse fato: “[...] de 1922 para cá, nenhum movimento artístico se processou no Rio Grande do Sul que não contasse com a orientação de Tasso Corrêa ou dele não houvesse recebido o mais decisivo apoio”.⁸⁶ O escritor, um dos coordenadores da Seção de Literatura do I Congresso Brasileiro de Arte, anos mais tarde dedicaria uma de suas mais importantes obras, *Artes plásticas no Rio Grande do Sul* (1971), a Tasso Corrêa, “[...] a cuja inteligência, sensibilidade e ação tanto devem as Belas-Artes no Rio Grande do Sul”.⁸⁷ Essa, porém, certamente não era uma opinião isolada. Parece haver consenso entre os intelectuais da época sobre o protagonismo desempenhado pelo diretor do Instituto, em especial na organização dos eventos de 1958, como se vê nas palavras de Quirino Campofiorito (1902–1993) ao realizar um balanço daquele ano: “O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul promoveu o I Congresso Brasileiro de Arte. Ideia e esforço particular do professor Tasso Corrêa (por que não dizê-lo?)”.⁸⁸ Entre tantos outros comentários de mesmo teor, ainda vale destacar o de Fernando Corona (1895–1979), ao escrever sobre o evento: “Deve-se tudo a um homem [Tasso] que trabalhou na sua organização por seis meses, 20 horas diárias” (CORONA, 1977, p. 78).

Tasso Bolívar Dias Corrêa nasceu na cidade de Uruguaiana, no dia de Natal do ano de 1901. Musicista formado pela Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, em 1921, foi, segundo informações que constam em sua biografia, escrita por sua filha Nayá Corrêa dos Santos (1929–2011), o primeiro pianista brasileiro a receber, na oportunidade, os prêmios Concurso Nacional Chopin e Medalha Alberto Nepomuceno, em um concurso público, no Teatro Municipal (SANTOS, 2001). Dois anos antes, já havia fundado a Sociedade de Cultura Musical, em parceria com um grupo de

⁸⁵ Tasso cria a Congregação de Professores (CP) do IBA-RS, que incluía membros do corpo docente do Curso de Artes Plásticas (CAP) e também do Curso de Música (CMús). Eram os membros da CP, o pintor Ado Malagoli, o pintor, desenhista e artista ilustrador João Fahrion, o escultor Fernando Corona e o arquiteto Ernani Corrêa. O Curso de Música estava representado por Oscar Simm e Alayde Pinto Siqueira (SIMON, 2002).

⁸⁶ Trecho do texto *O animador*, de 1939. AHIA–UFRGS.

⁸⁷ DAMASCENO, 1971 [página de dedicatória].

⁸⁸ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1958. AHIA–UFRGS.

musicistas do Rio de Janeiro, que incluía, entre outros, Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, Milton de Lemos, Henrique Oswald, João Rocha, Ernani Braga, Newton de Paiva e Dr. Dias de Barro, sendo ele, com apenas 18 anos na época, o mais jovem do grupo.



Tasso Bolívar Dias Corrêa, em fotografia de 1921, quando de sua formatura pela Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro.⁸⁹

Em 1922, retornou ao Rio Grande do Sul, instalando-se na cidade de Rio Grande, onde fundou, ao lado de Guilherme Halfeld, o Conservatório de Música, hoje Instituto de Belas Artes da Municipalidade, da qual foi o primeiro diretor. Além disso, também foi um dos fundadores, anos mais tarde, da OSPA, em 1950. A partir do convite do Dr. Antônio Marinho Chaves, presidente do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, que aceitou a indicação do Dr. Guilherme Fontainha, assumiu a direção do Conservatório de Música do Instituto em 1923. Pouco tempo depois, com a colaboração de João Santana, José Rasgado Filho, Renato Costa, Athos Damasceno e Ernani Fornari, fundou a Sociedade de Cultura Musical de Porto Alegre. Ainda organizou, com auxílio de Arthur Pizzoli, a Sala Bethoven, que funcionou no antigo Petit Casino, na Praça da

⁸⁹ Fotografia cedida por sua neta Marília dos Santos.

Alfândega, que mais tarde abrigou o Cine Rex. Tasso ainda promoveu a realização, em 1928, no Theatro São Pedro, de quatro concertos sinfônicos regidos por um dos maiores diretores de orquestra do Brasil, o maestro Francisco Braga. Também por sua iniciativa, veio a Porto Alegre a renomada pianista Guiomar Novais. Em parceria com Oswaldo Rentzsch, que foi um dos diretores da Livraria do Globo, e Ricardo D'Aló, proporcionou à cidade a vinda de uma das mais destacadas companhias líricas, da empresa Bilbro-Cavallar, que realizou uma apresentação muito bem-sucedida no Theatro São Pedro (SANTOS, 2001).

Como se pode notar, Tasso Corrêa teve uma carreira admirável como músico e como agente cultural, estrategicamente articulado e conectado a parcerias importantes, isso durante o regime de Getúlio Vargas, quando se observa uma expressiva aproximação de intelectuais à máquina pública, seguindo uma política que, como aponta o sociólogo Sergio Miceli, “[...] constitui o domínio da cultura como um ‘negócio oficial’, implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores de produção, de fusão e conservação do trabalho intelectual e artístico” (MICELI, 2001, p. 198). O autor, uma das principais referências no estudo sobre intelectuais brasileiros na primeira metade do século XX, apresenta reflexões acerca dos conceitos de “posição social” e “estruturas de poder”, neste momento em que o País passava por modificações profundas em suas dinâmicas sociais. Profundas, mas não bruscas, visto que o então instável período republicano trazia um leque de novas possibilidades, mas conservava resquícios de um período agrícola e escravocrata, inseridos na base da formação social e da (sempre complexa) relação entre “público” e “privado” no Brasil. As transformações assinaladas, especialmente entre os anos 1930 e 1950 – período coincidente à atuação de Tasso Corrêa –, retratam questões econômicas decorrentes do declínio do ramo agrário de exportação e conseqüente aumento da urbanização e da participação do governo em setores da engrenagem do desenvolvimento econômico, como a indústria siderúrgica, a de produção energética, o setor de comunicações etc. Ao mesmo tempo, e como conseqüência disso, os empresários do setor industrial e a classe operária ganharam força, gerando mudanças na organização política do País e abrindo espaço para uma série de revoltas militares – incluindo, de modo transversal, a que levou Vargas ao poder – além do surgimento de novas organizações partidárias e ideológicas, bem como instituições culturais públicas,

o que, entre outras coisas, possibilitou o crescimento do mercado editorial no Brasil. Nas palavras de Miceli,

Mesmo que não tenha chegado a monopolizar o controle do mercado e a contratação de serviços culturais, o poder público impôs-se não obstante como concessionário-mor dos padrões da legitimidade intelectual. As encomendas, os prêmios, as viagens de representação, as prebendas, tudo o que ostentasse o timbre do oficialismo passou a constituir a caução daqueles que aspiravam ingressar no panteão da “cultura brasileira”. (MICELI, 2001, p. 217)

Todas essas modificações estimularam um incremento de profissionais com diploma universitário e formação técnica especializada, suprindo demandas administrativas de cargos do setor público e do privado.

[...] um contingente apreciável de intelectuais e artistas prestaram diversos tipos de colaboração à política cultural do regime Vargas, aceitando encomendas oficiais de prédios, livros, concertos, manuais escolares, guias turísticos e obras de arte, participando em comissões, assumindo o papel de representantes do governo em conferências, congressos e reuniões internacionais, em suma, prestando múltiplas formas de assessoria em assuntos de sua competência e interesse. (MICELI, 2001, p. 215)

Com admirável grau de detalhamento, o sociólogo apresenta tais mudanças em relação ao que chama de “cooptação” de intelectuais, que, na Primeira República (de 1889 a 1930), dependia basicamente do apoio político em função da origem social (familiares e amigos), mas que, a partir do início do governo Vargas, passou a exigir outros atributos, em especial formação universitária, para usufruírem do que denominou de “mercado de postos”. Este novo momento foi caracterizado por mudanças sociais visíveis, possibilitando o surgimento de uma nova classe de intelectuais e de novas atividades e oportunidades profissionais, gerando um mais competitivo, porém, ainda em formação, “campo” – conceito que Miceli incorpora de seu orientador de Doutorado, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930–2002). Por outro lado, o autor evidencia que a sociedade brasileira, com suas bases enraizadas no período pré-abolicionista, mantinha rígidas formas de mobilidade social, vinculadas a valores de uma sociedade estratificada. Os sociólogos Elide Rugai Bastos e André Botelho analisam esse ponto em que o incipiente “campo intelectual” alcançava certa “autonomia”. Conforme os autores,

[...] não parece significar senão que a vida intelectual ganhava densidade e complexidade suficientes a ponto de os intelectuais poderem passar a almejar regerem sua vida como coletividade social por uma lógica distinta daquela vigente quando da sua dependência

direta das oligarquias tradicionais e do Estado na Primeira República.
(BASTOS & BOTELHO, 2010)

Uma novidade que Miceli agrega à tradição de estudos sociológicos no Brasil, na esteira de autores como Sérgio Buarque de Holanda (1902–1982) e Gilberto Freyre (1900–1987), é investigar as biografias dos intelectuais, utilizando-as como instrumento para análise das ligações existentes entre "estruturas de poder" e "posição social", ou seja, propor o relacionamento de aspectos das biografias à dinâmica político-cultural do País. Tal estratégia é sustentada por Miceli, que vê na reconstrução biográfica dos intelectuais a possibilidade de delinear um "retrato de corpo inteiro" e de dissecá-los em seus "espaços de sociabilidade em que de fato se moviam e de onde extraíam a matéria-prima de suas obras" (MICELI, 2001, p. 411). Isso é especialmente comprovado quando são elencados os escritores romancistas da geração de 1930, que respondem a uma demanda específica da realidade brasileira: a aparição de novos públicos leitores e de um fértil "mercado do livro" para atender às agora letradas elites intelectuais. Sobre isso, o autor comenta: "[...] não parece convincente explicar essas obras invocando a tomada de consciência da situação 'nacional' por parte dos escritores cujas obras de estreia eram, sem rebuço, uma transposição literária de sua experiência pessoal" (MICELI, 2001, p. 161). Não por coincidência, para demonstrar as circunstâncias que possibilitaram aos escritores se tornarem romancistas profissionais, o autor reitera "[...] basta apresentar a biografia de Erico Verissimo" (Ibidem, p. 190), que teria passado por dificuldades financeiras, até ser contratado para trabalhar na Editora Globo, que também se beneficiou pelo momento de um *boom* editorial.

Apoiado pelas perspectivas apresentadas nos estudos de Miceli, portanto, busco traçar um breve perfil biográfico de Tasso Corrêa, com atenção especial às tramas de relações pessoais construídas por ele ao longo das décadas nas quais se manteve como um dos mais importantes agentes culturais no Rio Grande do Sul. Tasso, antes de sua formação como músico, havia iniciado o curso de Direito na Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais, quando ainda morava no Rio de Janeiro, tendo concluído essa graduação pela Faculdade Livre de Direito de Porto Alegre, em 1933. Sobre sua atuação na área jurídica, a qual manteve concomitantemente ao magistério, Círio Simon comenta:

Tasso Corrêa era advogado e era um dos advogados mais temidos do Brasil. Ele ia para luta. As causas que ele pegava, ele vencía todas. Além disso, teve

o Manoel André da Rocha... que foi orientador dele de primeira linha. Isso trouxe bastante poder ao Tasso e ele soube usar esse poder até o final.⁹⁰

De fato, é importante destacar Manoel André da Rocha (1860–1942)⁹¹, orientador de Tasso Corrêa no Curso de Direito e primeiro reitor da supracitada Universidade de Porto Alegre (UPA), criada em 1934 e homologada pelo então interventor federal no Rio Grande do Sul, José Antônio Flores da Cunha (1880–1959), com o objetivo de organizar o ensino superior no Estado. Como já infirmado, na ocasião, a UPA reunia as instituições livres Engenharia (incluindo Astronomia, Eletrotécnica e Química Industrial); Agronomia e Veterinária; Medicina (com Odontologia e Farmácia); Direito (com a Escola de Comércio); Faculdade de Educação, Ciências e Letras (que abrigava dez cursos); e o Instituto de Belas Artes. André da Rocha permaneceu no cargo até novembro de 1937, período em que Tasso Corrêa já ocupava o cargo de diretor do IBA-RS (SIMON, 2002).

Ainda nas palavras de Círio Simon, foi na sua formação em Direito que Tasso teve sua “iniciação para burocracia”, o que fez com que ele tivesse sua carreira de músico “apagada pela de administrador” (SIMON, 2002, p. 280). Certamente, essa característica de Tasso – sua habilidade com questões burocráticas – é chave para a compreensão do seu sucesso relativo às questões organizacionais dos eventos. Com o objetivo de celebrar a marca de meio século de história da instituição, Tasso Corrêa estava decidido a promover eventos bem sucedidos e, para tal, não poupou esforços na divulgação e organização; um ano antes, o diretor esteve no Rio de Janeiro com este objetivo, como noticia o jornal *Última Hora*: “[...] Para tratar da realização do I Congresso Brasileiro de Arte (convite ao Presidente da República, ministros, embaixadores, parlamentares etc.), encontra-se nesta capital o professor Tasso Corrêa”.⁹² Meses mais tarde, notícia semelhante seria publicada sobre sua viagem à capital paulista:

Esteve em São Paulo o prof. Tasso Corrêa, diretor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, que veio tratar junto às autoridades e entidades

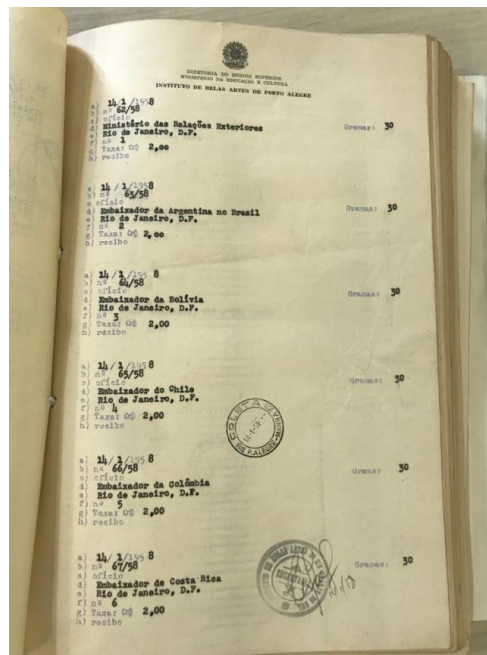
⁹⁰ Em entrevista concedida ao pesquisador, em 27 de agosto de 2019.

⁹¹ Manoel André da Rocha nasceu em Natal, em 20 de março de 1860. Foi um professor universitário e magistrado brasileiro, tendo sido juiz e, posteriormente, desembargador. Chegou ao Rio Grande do Sul em 1890, como juiz da comarca de Lagoa Vermelha e um dos fundadores da Faculdade Livre de Direito de Porto Alegre (atual Faculdade de Direito da UFRGS). Exerceu os cargos de Chefia de Polícia do Estado, Procurador-geral do Estado e Presidente do Superior Tribunal do Estado do Rio Grande do Sul. Fonte: <https://www.ufrgs.br/80anos/1934-1944/>. Acesso em 15 de fevereiro de 2020.

⁹² *Última Hora*, Rio de Janeiro, 30 de abril de 1957. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/38321>. Acesso em 18 de abril de 2020.

culturais do programa de comemoração do cinquentenário da fundação daquele estabelecimento artístico.⁹³

Em contraste ao tom humilde usado por Tasso Corrêa para a escrita do texto que assinou para o Catálogo Geral do evento, no qual afirma que a “[...] organização foi simples e despretensiosa”, o que se conclui, por meio da análise dos documentos arquivados, é que se tratou de uma gestão complexa e minuciosa. Para se ter uma ideia, no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, encontram-se armazenados os formulários de registro de toda divulgação despachada pelo correio a artistas, associações, museus, bibliotecas, universidades e embaixadas, dentro do Brasil e para outros países americanos. São impressionantes 523 páginas de registro, totalizando aproximadamente 2600 correspondências enviadas.⁹⁴ Ainda com o objetivo de estruturar os eventos da maneira mais organizada possível, chama a atenção o fato de a Comissão ter confeccionado um livreto no qual constavam todos os pontos referentes à organização e ao funcionamento do I Congresso Brasileiro de Arte. A publicação correspondia a uma espécie de manual com regras e normas do evento, contendo seis páginas e um total de 27 artigos.



Detalhe do livro de registro de envios de correspondências para divulgação do I Salão Pan-Americano de Arte e do I Congresso Brasileiro de Arte, 1958 | AHIA-UFRGS

⁹³ *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 de dezembro de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_10/42608. Acesso em 15 de abril de 2020.

⁹⁴ Uso o termo “aproximadamente” por ser resultado de uma contagem manual que, por mais cuidadosa, está sujeita a imprecisões.

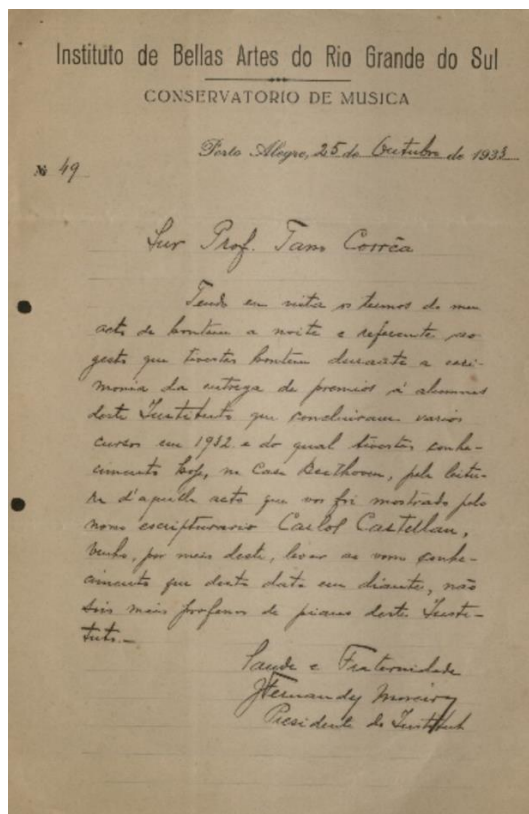
Para uma análise mais precisa sobre o diretor Tasso Corrêa, é preciso retomar alguns pontos de sua trajetória dentro do Instituto. Aos 32 anos, ele viveu um dos episódios mais emblemáticos em sua história acadêmica. Como paraninfo de uma turma no Conservatório de Música, no final do ano de 1933, proferiu um discurso contundente, diante de grande público, por meio do qual expôs as dificuldades na organização administrativa e educacional da instituição, apontando para a falta de valorização dada aos professores, de forma que já prenunciava a agenda administrativa que levaria a cabo na futura direção da instituição. Destaco um trecho do discurso, em cerimônia realizada no Theatro São Pedro, no dia 23 de outubro daquele ano:

[...] Ousarei dizer aqui alguma coisa, talvez de utilidade para aqueles que, amanhã, nortearão o destino do Instituto de Belas Artes. *A posição de inferioridade dos professores*, afirmo sem receio de errar, é o motivo principal do fracasso das últimas administrações. Os professores, aqueles que são os verdadeiros sustentáculos deste Instituto, pelo seu trabalho profícuo e honesto, – pouca gente sabe disso – não têm garantia de espécie alguma dentro desta casa. Nós, os professores, não temos a menor interferência, nem na parte administrativa, nem na parte técnica. O IBA-RS é uma instituição dirigida por médicos, advogados, comerciantes, etc. Daí se verifica que o Instituto, sendo uma organização destinada à difusão do ensino artístico no RS, *é orientado por cavalheiros de alta distinção, mas que, infelizmente, nada entendem ou sabem de arte*. Para demonstrar o absurdo da nossa organização administrativa, lembraria o seguinte: uma Faculdade de Medicina, dirigida por uma comissão de músicos, pintores e escultores... A sua situação deveria ser idêntica à do Instituto de Belas Artes. Eu alvitriaria a ideia de se incluir, na Comissão Central do IBA-RS, todos os professores desta casa, e que essa comissão mista, de profissionais e de amantes das Belas Artes, resolvesse, então, sobre os diversos assuntos técnicos e administrativos. [grifo meu]⁹⁵

O teor do discurso lhe renderia dispensa do cargo de professor de piano, comunicada por meio de documento assinado pelo então Presidente do Instituto J. Fernandes Moreira, dois dias após a cerimônia de formatura, no qual se lê:

Tendo em vista os termos do seu ato de ontem à noite e referente ao gesto que tivestes ontem durante a cerimônia da entrega dos prêmios a alunos deste Instituto que concluíram vários cursos em 1932 e do qual tivestes conhecimento hoje, na casa Beethoven, pela leitura daquele ato que nos foi mostrado pelo nosso escriturário Carlos Castellan, venho, por meio deste, levar ao vosso conhecimento que, desta data em diante, não sois mais professor de piano deste Instituto. Saúde e Fraternidade.

⁹⁵ Esse fragmento do discurso foi retirado de uma reportagem do jornal *Diário de Notícias* de Porto Alegre, do dia 26 de outubro de 1933, o que nos permite inferir que o discurso original possa ter sido editado para publicação. O fato de ter sido publicado em mídia impressa sugere que Tasso Corrêa tinha interesse de que suas palavras reverberassem de forma mais abrangente. O discurso integral está reproduzido nos Anexos desta pesquisa. AHIA–UFRGS.



Carta de demissão endereçada a Tasso Corrêa, 25 de outubro de 1933 | AHIA–UFRGS

Contrários à decisão e reconhecendo sua importância para o Instituto, estudantes se mobilizaram para impedir o afastamento de Tasso Corrêa e providenciaram um abaixo-assinado, com 102 assinaturas, para anular o pedido de demissão do professor:

Ele [Tasso], que trouxe o Instituto de Belas Artes às alturas em que se encontra, tem a energia, a capacidade, a fé, dos quais o Instituto não pode prescindir, na nova fase que vai iniciar dentro da Universidade de Porto Alegre. Sua permanência na direção do Instituto de Belas Artes se impõe pelo bem desta casa de ensino e da nossa cultura artística. [...] Por isso, como partes integrantes do Instituto de Belas Artes e conscientes de que esta é também a vontade de todos os professores, não poderemos consentir que o Dr. Tasso Corrêa se afaste da direção que não só honra o Instituto como constitui a mais sólida garantia de que essa instituição continuará a obra grandiosa que vem realizando, para o engrandecimento das Artes no Rio Grande do Sul.⁹⁶

Em resposta, a administração do Instituto precisou recuar da decisão e, não apenas Tasso retomou sua posição de professor e diretor do Conservatório de Música, como ganhou força pelo ocorrido. Meses depois, em maio de 1934, ele foi designado pelo Presidente do Instituto e pela Comissão Central para a elaboração dos novos estatutos

⁹⁶ Abaixo-assinado manuscrito firmado por vários alunos do Instituto, sem data. AHIA–UFRGS.

do Instituto de Belas Artes, levando em consideração as necessidades e as difíceis condições financeiras enfrentadas pela instituição. Logo no mesmo ano, conseguiu com o general Flores da Cunha, então interventor do Estado, a inclusão do Instituto de Belas Artes na UPA, que estava em fase de organização. A partir de então, em virtude de sua incontestável capacidade de articulação política, Tasso passou a ser cogitado para assumir a direção geral do IBA-RS, o que seria concretizado em 1936, quando tomou posse do cargo que ocuparia por mais de duas décadas.

É provável que grande parte de sua habilidade diplomática tenha sido forjada a partir da convivência com o pai, Oscar da Cunha Corrêa (1864–1937). Nascido na cidade de Quaraí, fronteira oeste do Rio Grande do Sul, o engenheiro civil foi um dos fundadores e presidente, ainda no tempo do Império, do Clube Republicano Rio-Grandense, sediado no Rio de Janeiro, e um dos comandantes do Batalhão Benjamin Constant que, em 1893, apoiou Marechal Floriano Peixoto na luta pela consolidação do regime republicano no Brasil.⁹⁷ Na ocasião da morte de Dom Pedro II, na França, diante da possibilidade desse país se recusar a enviar o corpo do imperador para ser enterrado no Brasil, o Clube Republicano Rio-Grandense posicionou-se de forma firme e clara em defesa da soberania nacional, em documento assinado por Oscar da Cunha Corrêa.

Cidadãos. O Clube Republicano Rio-Grandense, considerando que os republicanos brasileiros não devem ficar silenciosos ante as manifestações escandalosas que os poucos partidários da extinta monarquia estão promovendo sob o pretexto de comemorar a morte do ex-imperador, e considerando que não podemos ficar indiferentes ante a atitude do governo francês, julgou que deve assumir nesta conjuntura a iniciativa de promover uma reunião, onde será distribuído abaixo-assinado, que deverá ser enviado a Paris.⁹⁸

No momento em que Tasso Corrêa torna-se diretor, apesar de o Instituto ter uma posição de liderança no acanhado campo artístico de Porto Alegre, ainda seguia estruturado de forma muito semelhante a seus primeiros anos de atividades. A administração de Tasso Corrêa foi caracterizada, então, por realizar profundas modificações na estrutura da instituição: alteração de postos, cargos e disciplinas e criação do Curso de Artes Plásticas (CAP), em substituição ao modelo da Escola de Artes, seguindo as mudanças de diretrizes estipuladas pelo sistema universitário

⁹⁷ Fonte: Material escrito pelos filhos Ernani e Tasso Corrêa, em homenagem ao centenário de nascimento de Oscar, intitulado: *Oscar da Cunha Corrêa – um vulto republicano*, 1964. Acervo pessoal de Marília dos Santos, neta de Tasso Corrêa. O material foi escaneado e enviado ao autor, por e-mail, em 15 de março de 2021.

⁹⁸ Oscar da Cunha Corrêa, 10 de dezembro de 1891. In: SCHWARCZ, 1998, p. 735.

brasileiro, que aconteceram durante o governo de Getúlio Vargas.⁹⁹ Na visão de Círio Simon,

Com o consenso conseguido entre os agentes do IBA-RS, Tasso foi capaz de propor articular e ativar mecanismos, a partir da competência no interior dessa instituição de artes. Articulou essa instituição com as regras coerentes com o campo da arte e apoiado nelas, inscreveu nas conexões nacionais e internacionais. (SIMON, 2002, p. 527)

Uma de suas decisões mais significativas foi unificar os cargos de diretor da Escola de Artes e do Conservatório de Música do Instituto, o que lhe garantiu ainda mais poder de gerência administrativa. Propôs, a partir disso, reformulações curriculares, com a criação de disciplinas e a contratação de novos professores, o que o consolidou como grande administrador, resultando em uma projeção do IBA para outros estados brasileiros. Enquanto na fase inicial da Escola de Belas Artes, apenas dois professores eram responsáveis pelo ensino – Libindo Ferrás e Francis Pelichek (1896–1937) –, a partir de 1936, mudanças significativas seriam realizadas: Tasso Corrêa contratou seu irmão, o arquiteto Ernani Dias Corrêa (1900–1982) e o crítico de arte Angelo Guido (1893–1969), que assumiria as disciplinas de História da Arte; em 1937, com o falecimento de Pelichek, convocou o pintor João Fahrion (1898–1970) para ministrar Desenho de Modelo Vivo; e, em 1938, são contratados os espanhóis Fernando Corona (1895–1979), para as disciplinas de Modelagem e Escultura, Benito Castañeda (1885–1955) e Luiz Maristany de Trias (1885–1964), para as de Pintura de Paisagem, e o alemão José Lutzenberger (1882–1951), para Desenho Geométrico e de Perspectiva (RAMOS, 2015a). É esse grupo de professores que operou para a manutenção da própria Instituição e desempenhou papel fundamental na trajetória de Tasso Corrêa à

⁹⁹ No primeiro governo Vargas (1930–1945), ainda em 1930, foi criado o Ministério da Educação e Saúde (MES), que teve como primeiro ministro a ocupar a pasta o mineiro Francisco Campos (1891–1968), responsável pelos decretos-lei de 1931, supracitados, que criavam o Conselho Nacional de Educação e o modelo da “universidade brasileira”. No entanto, o MES ficou identificado acentuadamente com o ministro Gustavo Capanema, à frente entre 1934 a 1945. Nesse período, foram implementadas significativas reformas, como a padronização do sistema universitário público federal, a criação da Universidade do Brasil e do Serviço Nacional da Indústria (SENAI). No caso do ensino primário, foi proposto o fechamento de escolas estrangeiras e a imposição de um sistema nacional de ensino. No segundo governo Vargas (1951–1954), foram criados instrumentos para fomentar e qualificar funcionários de nível superior, como o Banco Nacional de Desenvolvimento (atual BNDES), o Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) e a Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), os três no início de 1951. Outra medida de grande impacto sobre a política educacional do País foi a separação, em 1953, do Ministério da Educação e Cultura do Ministério da Saúde. Fonte: Site CPDOC Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/EleVoltou/Educacao>. Acesso em 13 de março de 2021.

frente do IBA, muitos deles lembrados por Círio Simon, ao analisar a bem-sucedida gestão do diretor:

Mas é importante lembrarmos que havia um time fantástico naquela época... tinha o Fahrion, o Malagoli, o Ângelo Guido, o Locatelli, o Corona... então quer dizer, essa assessoria é muito importante para completar o Tasso. Os braços do Tasso eram exatamente essas figuras que ele sabia manejar muito bem. Era um time coeso e a coesão desse time acho que foi a coisa mais importante que aconteceu.¹⁰⁰

Entre as mudanças curriculares instituídas por Tasso, não há dúvidas de que a inclusão de disciplinas sobre arquitetura, como visto, está entre as mais memoráveis ações levadas a cabo por Tasso; foi ele quem fundou o ensino da Arquitetura e do Urbanismo no Estado, “[...] diplomando os primeiros quarenta arquitetos e os três primeiros urbanistas do Rio Grande do Sul” (SANTOS, 2001, p. 9). Em 1974, em reconhecimento por tal feito, ele recebeu uma homenagem da Congregação da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, com a inauguração de uma placa comemorativa ao 30º aniversário da criação do ensino de Arquitetura no Estado.

Tanto o I Congresso Brasileiro de Arte quanto o I Salão Pan-Americano deixaram evidente a importância dada à arquitetura, pois ambos incluíram o segmento em seus escopos: o primeiro designou uma seção especial para a discussão de questões em torno da arquitetura, enquanto que o segundo exibiu maquetes, projetos e fotografias. O arquiteto Demétrio Ribeiro, em entrevista ao jornal *Diário de Notícias*, respondeu ao jornalista que se mostrava surpreso com o fato de arquitetos e urbanistas estarem na mesma classificação de artistas, explicando que

[...] as técnicas que atendem diretamente às necessidades do bem-estar humano são também artes. A separação absoluta entre arte e técnica pura é, nesses casos, impossível. [...] Infelizmente, a legislação atual dos vestibulares de arquitetura é tão falha que pareceria ter o propósito de desorientar vocações de arquitetos e trazer para as escolas de arquitetura vocações de engenheiros ou matemáticos.¹⁰¹

Tasso Corrêa sempre teve consciência do impacto social e simbólico da arquitetura. Talvez também por isso tenha se empenhado de modo inabalável para concretizar aquele que foi, sem dúvida, o seu maior feito como diretor: a construção do novo edifício do IBA, condição imposta pelo Governo Federal para que a instituição mantivesse suas atividades. Na reunião da Congregação de Professores, em 23 de agosto

¹⁰⁰ Em entrevista concedida ao pesquisador, no dia 27 de agosto de 2019.

¹⁰¹ *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 31 de outubro de 1957. AHIA-UFRGS.

de 1940, foi aprovada a realização de uma “Campanha Pró-Construção do Novo Edifício”, para a qual estudantes, professores e empresários foram convidados a colaborar. No início do mês de setembro de 1941, o antigo casarão da Rua Senhor dos Passos começou a ser demolido e, em 14 de novembro do mesmo ano, foi feito o lançamento da pedra inaugural do novo edifício. Inaugurado a 1º de julho de 1943, o moderno prédio se destacava na paisagem urbana de Porto Alegre, por suas linhas retas, sintonizado com os projetos arquitetônicos mais arrojados da época; anos depois, em 1952, ainda foi construído um anexo endereçado aos ateliês de artes plásticas (RAMOS, 2015a; SIMON, 2002).



Cartaz de divulgação do Salão de 1942, ilustrado com a projeção do novo edifício do IBA-RS, desenhado de Fernando Corona, que seria inaugurado no ano seguinte | AHIA-UFRGS

O congressista Mário Nunes (1886–1968), importante teatrólogo brasileiro que participou do I Congresso Brasileiro de Arte, sublinhou a significância dessa conquista em sua coluna no *Jornal do Brasil*, trazendo dados acerca da construção:

[...] A compreensão patriótica dos dirigentes da próspera unidade da federação prestou produtivo e eficiente apoio à ideia de que o povo se orgulhava, e tanto, que concorreu, em larga escala, apoiando o corpo docente, para a construção de sede própria, edifício de que se orgulha Porto Alegre. Funciona o IBA em prédio de nove pavimentos que atende a todos os requisitos modernos e ocupa área de 17,50 metros por 39. Nos dois primeiros andares fica o auditório que comporta 400 pessoas nas duas plateias superpostas.¹⁰²

Outro congressista participante do evento, Cassiano Nunes (1921–2007), igualmente enalteceu os espaços físicos: “Está instalado excelentemente o Instituto num arranha-céu impressionante no centro da cidade de Porto Alegre. Aí num ambiente propício se formam os artistas plásticos do Sul do País”.¹⁰³

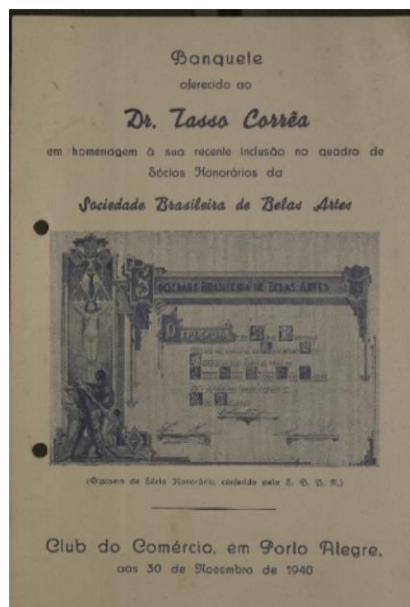
O edifício só se tornou possível porque Tasso mobilizou políticos, empresários e, sobretudo, dezenas de artistas não somente do Rio Grande do Sul, como de outras partes do País, que doaram obras para leilões e rifas, com o intuito de levantar fundos para a construção.¹⁰⁴ Para conseguir o envolvimento de artistas, Tasso circulava, e muito. Poucos anos depois de assumir a direção do Instituto de Artes, por exemplo, ele foi incluído no quadro de Sócios Honorários da Sociedade Brasileira de Belas Artes, com sede na capital fluminense. Para celebrar o feito, foi oferecido um banquete em sua homenagem, em 30 de novembro de 1940, no Clube do Comércio em Porto Alegre. Tasso Corrêa ingressa nessa sociedade “brasileira” (que era, na verdade, uma instituição que congregava vários artistas do Rio de Janeiro, majoritariamente), com o objetivo de capitanear recursos e artistas reconhecidos do centro do País para participarem dos Salões de Arte organizados pelo IBA desde 1939 e, desta forma, ganhar mais visibilidade e espaço de divulgação. Por isso, Manuel Ferreira de Castro Filho (1901–?), nada menos que o próprio presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes naquele momento, foi convidado por Tasso para ser júri do II Salão, além de diversas outras participações no Sul. Castro Filho tornou-se seu amigo próximo, mas também um dos principais apoiadores do IBA, ao conseguir doações de obras de artistas renomados para serem leiloadas em prol da construção do prédio do Instituto, o que reitera o papel simbólico e político dos salões para a sobrevivência da instituição, cujo auge viria a

¹⁰² *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/87206. Acesso em 14 de abril de 2020.

¹⁰³ *Correio Paulistano*, 27 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

¹⁰⁴ O trânsito e o reconhecimento de Tasso entre círculos de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, por exemplo, torna-se patente na série de banquetes, conferências e espaços recebidos nas imprensas locais, fato apontado por Paula Ramos em pelo menos três ensaios sobre o tema (RAMOS, 2015a, 2015b, 2015c).

acontecer, justamente, naquele proposto como o maior dos salões, o I Salão Pan-Americano de 1958.



Convite para o Banquete oferecido a Tasso Corrêa em homenagem à sua recente inclusão na Sociedade Brasileira de Belas Artes | AHIA–UFRGS

Fica perceptível o desejo de Tasso Corrêa em fortalecer o cenário artístico local e as relações com os principais centros culturais brasileiros, no intuito de fomentar o desenvolvimento do campo das artes no Rio Grande do Sul e, com isso, aumentar sua influência como agente político e cultural. O pesquisador Paulo Gomes, ao comentar sobre a história do Instituto, chama a atenção para o fato de que “[...] ao contrário de Ferrás, que estava voltado quase totalmente para a questão do ensino, nele [Tasso] percebemos a preocupação de inserir definitivamente a Escola no contexto cultural” (GOMES, 2012, p. 72). Veremos nas próprias palavras de Tasso que, ao falar sobre a organização dos eventos de 1958, mostrava consciência da posição destacada que a cidade de Porto Alegre ocupava, comparando-a às cidades mais desenvolvidas do País: “[...] As atenções, por sua vez, estarão voltadas para a capital do Rio Grande do Sul, que, também, à altura de São Paulo e Rio de Janeiro, é um grande centro de desenvolvimento intelectual, possuindo, além de duas notáveis universidades, inúmeras entidades culturais”.¹⁰⁵

¹⁰⁵ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 de janeiro de 1958. AHIA–UFRGS.

O fato é que Tasso Corrêa, ao construir em tempo recorde o novo prédio do IBA, demonstrou imensa capacidade administrativa e força política, a mesma necessária para a realização dos eventos comemorativos de 1958, para os quais contava com escassos recursos financeiros. Tasso teve, mais uma vez, que lançar mão de todo seu capital político e poder de articulação para contornar a situação. Na quarta reunião da Comissão Organizadora, realizada no dia 26 de dezembro de 1957¹⁰⁶ (atenção à data não convencional para uma reunião administrativa), Tasso relata o feito de ter conseguido negociar junto ao deputado Tarso Dutra “[...] a liberação de uma emenda ao orçamento da União de 1 milhão de cruzeiros”. Na mesma reunião, destacou a obtenção de um apoio de 250 mil cruzeiros, através do deputado José Mariano de Freitas Beck, que acionou o plano de auxílios e subvenções do Estado. Apesar das boas notícias, salientou que as quantias eram insuficientes para todo o gasto previsto e sugeriu que fosse criado “um livro de ouro”, com a finalidade de se angariarem mais fundos, o que a comissão aprovou por unanimidade. Entre os gastos de produção, estabeleceu-se que o custo com hotel de todos os congressistas que fossem apresentar comunicações deveria ser pago integralmente pelo Instituto e que todos os participantes do Congresso e do Salão, vindos de fora de Porto Alegre, teriam 30% dos custos com hospedagem por conta da produção do evento. Numa entrevista concedida à Radiodifusão da Universidade do Rio Grande do Sul, em 21 de fevereiro de 1958, ou seja, dois meses antes do início dos eventos, Tasso ainda se mostrava bastante preocupado com a falta de recursos e cobrava explicitamente as instâncias de poder a ajuda necessária para custear a hospedagem dos congressistas:

[...] Necessitamos naturalmente, para que os mesmos alcancem o sucesso desejado, de recursos financeiros. Do Governo do Estado, até agora, nada recebemos. Da Prefeitura, temos alguma promessa, e do Governo Federal recebemos a importância de um milhão de cruzeiros por iniciativa do deputado Tarso Dutra, que conseguiu incluir uma dotação dessa importância, dessa quantia no orçamento do corrente ano. Quanto ao Governo do Estado, temos ainda esperanças de que o Sr. Ildo Meneguetti, principalmente considerando que o Instituto foi fundado há 50 anos por iniciativa do próprio Governo do Estado, se lembre das festas de comemoração de seu cinquentenário, e que nos dê algum auxílio, qualquer que seja, ao menos para hospedagem de parte dos intelectuais que virão do norte, do centro e do sul do país a Porto Alegre, para assistir a essa importante efeméride.¹⁰⁷

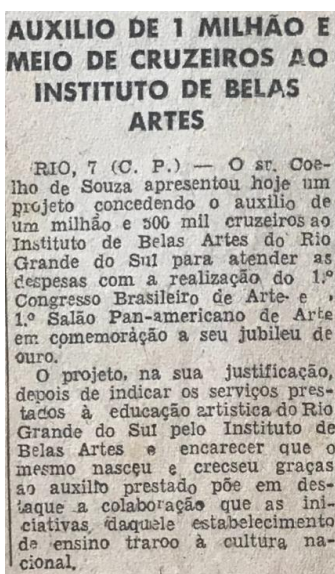
A organização do evento ainda conseguiu uma importantíssima parceria com a empresa aérea Varig, para que todos os artistas convidados para o Salão, bem como todas as

¹⁰⁶ Livro de Atas da Comissão Organizadora dos eventos. AHIA–UFRGS.

¹⁰⁷ 3º Boletim Informativo, 1958, p. 3 a 6. AHIA–UFRGS.

obras provenientes de outras localidades, tivessem transporte aéreo gratuito, o que foi de grande importância. Nesse mesmo sentido, Tasso relatou que, “[...] para facilitar o comparecimento dos congressistas, fora solicitado ao Exmo. Senhor Presidente da República um Ato dispensando do ponto e das faltas os professores, estudantes e funcionários que viessem a Porto Alegre tomar parte do certame”.¹⁰⁸

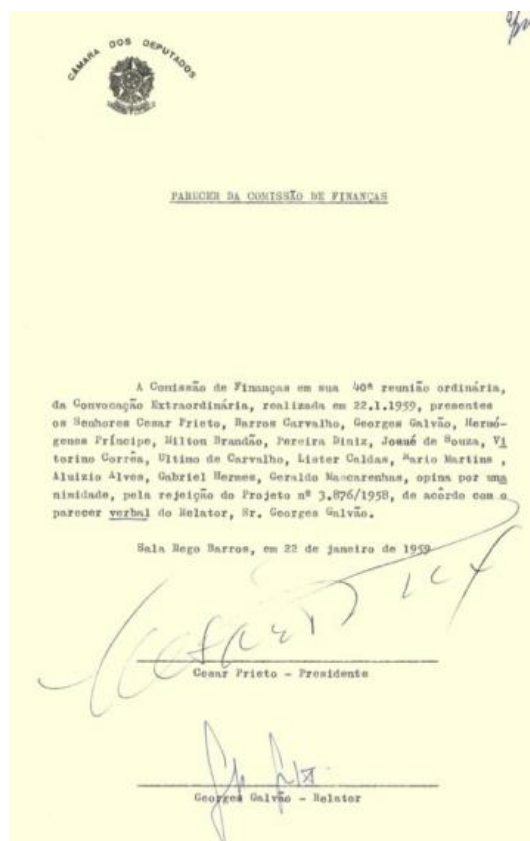
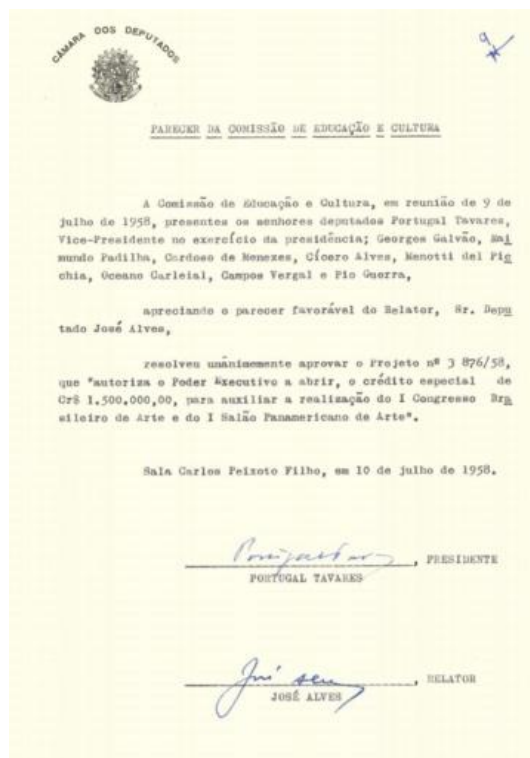
Na sexta e última das reuniões da Comissão registradas em ata, ocorrida no dia 9 de abril, faltando menos de 15 dias para a abertura oficial das festividades, Tasso explicitou a real situação financeira, esclarecendo que mesmo com a contribuição dos professores, o valor obtido ainda era insuficiente para cobrir todos os custos do evento. Ele comenta então da possibilidade de ainda ser oferecido um aporte de um milhão e meio de cruzeiros, junto à Câmara dos Deputados, por esforço do deputado Coelho de Souza.



Correio do Povo, Porto Alegre, 7 de abril de 1958 | AHIA-UFRGS

A Comissão de Educação e Cultura da Câmara chegou a autorizar, em um processo que teve o deputado José Alves como relator, que o Poder Executivo aprovasse a abertura de um crédito especial para auxiliar na realização dos eventos. Porém, a Comissão de Finanças da Câmara rejeitou o projeto por unanimidade e o aporte não pode ser utilizado.

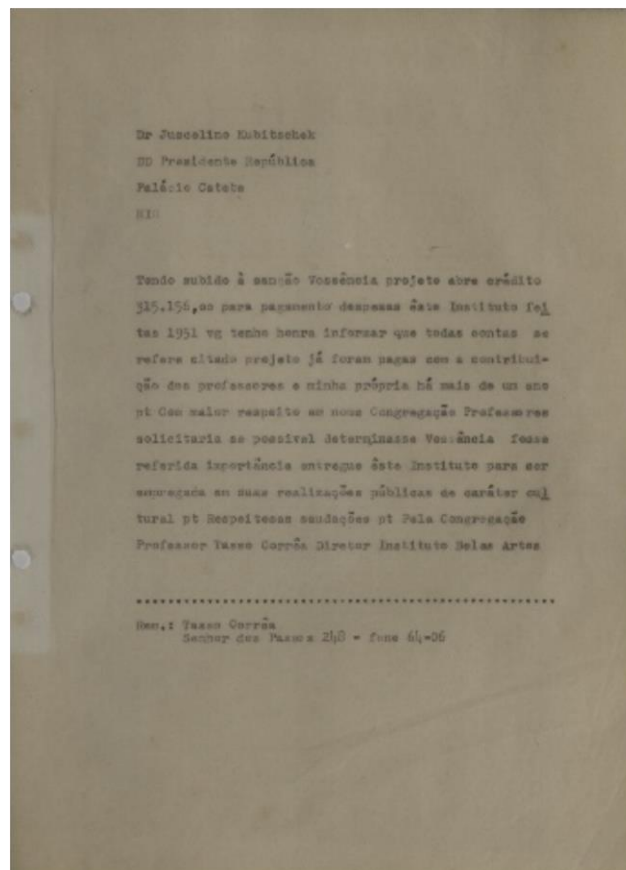
¹⁰⁸ Livro de Atas da Comissão Organizadora dos eventos. AHIA-UFRGS.



No alto, Parecer da Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, 1958
Abaixo, Parecer da Comissão de Finanças da Câmara dos Deputados, 1959¹⁰⁹

¹⁰⁹ Ambos os documentos: website da Câmara dos Deputados. Disponível em: www.camara.leg.br/proposicoes. Acesso em 11 de setembro de 2019.

Tasso Corrêa recorreu a todas as instâncias nacionais, incluindo o Poder Executivo, na busca de contribuição financeira para a viabilização dos eventos. Em carta enviada ao então presidente Juscelino Kubitschek, o diretor pleiteia a liberação de um valor de pouco mais de 300 mil cruzeiros, relativo à aprovação de um crédito ainda do ano de 1951, que, segundo o teor da correspondência, já teria sido quitado pelo Instituto. Em tom quase suplicante, elucida que o valor teria sido pago com a contribuição dos professores e dele próprio. Termina, assegurando: “Com maior respeito, em nome da Congregação de Professores, solicitaria se possível determinasse Vossência que fosse referida importância entregue a este Instituto para ser empregada em suas realizações públicas de caráter cultural”.



Carta enviada por Tasso Corrêa ao Presidente Juscelino Kubitschek, c.1958 | AHIA-UFRGS

Apesar de não haver documento oficial comprobatório da reprovação do repasse do valor solicitado, é possível inferir dessa forma, dado o cunho crítico que Tasso Corrêa

usa em seu texto publicado no Catálogo Geral do evento, no qual afirma que “[...] a falta de auxílio financeiro e o desinteresse dos que tinham a obrigação de colaborar para o seu maior êxito não permitiram um resultado mais positivo”.¹¹⁰

Fato é que, apesar das restrições financeiras, o I Congresso Brasileiro e o I Salão Pan-Americano foram realizados com indiscutíveis méritos. O Salão, por ter sido o primeiro evento do tipo no Rio Grande do Sul de caráter internacional e ter reunido, com notável realce, artistas uruguaios ligados ao Construtivismo; e o Congresso, por ter sido pioneiro no formato de contemplar as diversas expressões artísticas em âmbito nacional, suscitando discussões relevantes, por meio da apresentação das teses. Entretanto, esses méritos não pareciam estar entre as principais metas do criador dos eventos. Segundo Círio Simon, “[...] ele [Tasso] faz o Salão e o Congresso, mas os objetivos dele não estavam ali diretamente. O interesse dele estava no Ministério das Artes”.¹¹¹ Muitos diziam, inclusive, como visto na Introdução deste trabalho, que Tasso Corrêa não apenas almejava a criação do Ministério, como pretendia assumir a função de Ministro. Esse ponto foi especulado, por exemplo, pelo jornalista José Augusto, representando o jornal *Última Hora*, de propriedade de Samuel Wainer, dias após o encerramento:

[...] Dizia-se nos bastidores do Congresso que o próprio Sr. Tasso Corrêa era candidato à nova pasta. E que de tão decepcionado ficou com a rejeição da proposta que, na qualidade de um dos principais organizadores do Congresso, providenciou rapidamente o despacho dos congressistas cariocas e paulistas (responsáveis pela rejeição), antes mesmo do churrasco final e outras comemorações marcadas para domingo último...¹¹²

Tasso Corrêa sabia que aquele era o momento propício para tal pleito. Afinal, o plano desenvolvimentista do Governo Juscelino estava “a todo vapor”, com a construção da nova Capital Federal. Naquele momento, Tasso ocupava a mais alta posição administrativa de uma das mais importantes instituições de arte do País, tendo sido reeleito pelos professores do Instituto por seis vezes consecutivas. Vale lembrar que, anos antes, em 1946, Tasso havia sido nomeado pelo Interventor Federal no Rio Grande do Sul, Cylon Rosa, como membro do Conselho Estadual de Educação¹¹³, o que

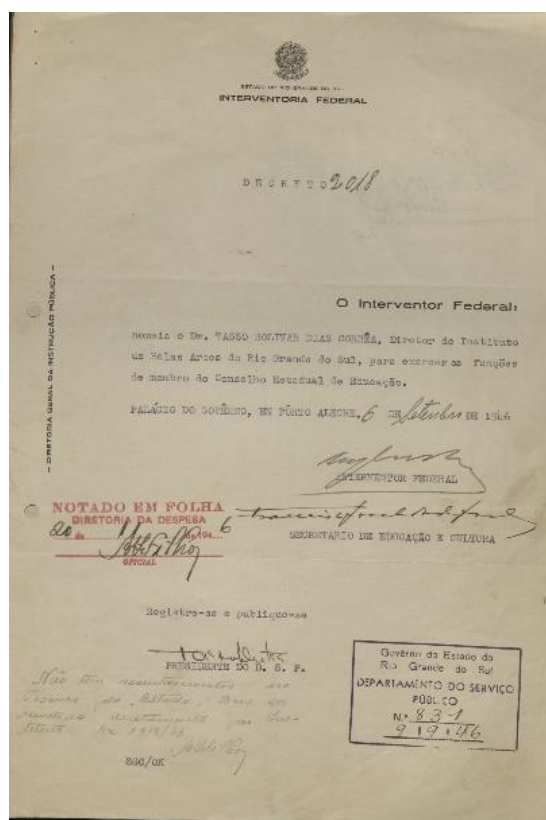
¹¹⁰ Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958. AHIA–UFRGS.

¹¹¹ Em entrevista concedida ao pesquisador no dia 27 de agosto de 2019.

¹¹² *Última Hora*, Rio de Janeiro, 2 de maio de 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/47430>.

¹¹³ O Conselho Estadual de Educação foi instituído pelo Decreto-lei nº 1163, de 31 de agosto de 1946.

também nos oferece mais subsídios para pensarmos acerca da representatividade política de Tasso.



Documento de nomeação de Tasso Corrêa como membro do Conselho de Educação e Cultura, 1946 | AHIA-UFRGS

O escritor Manoelito de Ornellas,¹¹⁴ que naquele momento era professor de Literatura Hispano-americana na Faculdade Catarinense de Filosofia, traz uma boa descrição de Tasso Corrêa, quando escreve para o jornal *O Estado*, reconhecendo que o Instituto de Belas Artes representaria

[...] um milagre de esforço, de tenacidade e de idealismo de um pugilo de homens de boa-vontade, à cuja frente se postou sempre a figura impressionante de realizador que é o professor Tasso Corrêa. Tasso Corrêa associa, na sua personalidade, virtudes muito raramente conjugadas num só homem: cultura, inteligência, ação e caráter.¹¹⁵

¹¹⁴ A ata da primeira reunião da Comissão Organizadora, realizada em 21 de setembro de 1957, registra a participação de Manoelito de Ornellas como convidado especial daquela reunião. O escritor se coloca à disposição da Comissão para representá-la no Estado de Santa Catarina para qualquer ajuda que pudessem precisar na divulgação e organização do evento. Fonte: Livro de atas. AHIA-UFRGS.

¹¹⁵ *O Estado*, Florianópolis, 29 de dezembro de 1957. AHIA-UFRGS.

Tasso, efetivamente, trabalhou de forma incansável para concretizar seus objetivos. Nem todos, no entanto, teve condições de alcançar enquanto ainda estava em atividade, como ainda será visto nesta pesquisa, embora seja necessário reconhecer em seus intentos sementes que ainda viriam (e mesmo virão) a dar frutos. Entre suas principais realizações, um espaço assegurado para a arte na sociedade: afinal, sabe-se que criação do IBA objetivava, entre outras coisas, a espacialização das artes plásticas na cidade de Porto Alegre, desde sua fundação, no início do século XX, até a construção do atual prédio quase quatro décadas mais tarde. Como um dos símbolos do coroamento deste projeto, no contexto histórico da celebração do cinquentenário da instituição, a direção do IBA encomendou a cinco professores da ‘casa’ pinturas murais para o espaço nobre localizado no oitavo andar, o “salão de festas”¹¹⁶, onde aconteciam almoços, jantares e festividades entre professores, intelectuais e convidados nacionais e internacionais, ou seja, era do conhecimento de todos que essas pinturas estariam acessíveis a um grande número de observadores, em um primeiro momento aos próprios participantes dos eventos de 1958.¹¹⁷

Entre os artistas-professores convidados a deixar seus legados visuais no espaço nobre do edifício, Ado Malagoli, Fernando Corona, Alice Soares (1917–2005), João Fahrion e Aldo Locatelli;¹¹⁸ é esse último que interessa destacar, dado o forte apelo simbólico de sua obra, conhecida como *As artes*.¹¹⁹ No início da década de 1950, Locatelli foi

¹¹⁶ O antigo Salão de Festas era um ambiente de aproximadamente 200 m²; com o ambiente modificado durante a década de 1960 para criação de novas salas de aula, os murais acabaram ficando em lugares fechados, inadequados à fruição do público.

¹¹⁷ Vale lembrar que essa ideia de “espacialização das artes plásticas”, como patrimônio da cidade, não era algo, de fato, inovador, mas uma espécie de sucessão do que há algum tempo acontecia, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro, que, duas décadas antes, já abrigava o conhecido edifício do Ministério da Educação e Cultura, hoje chamado Palácio Capanema, contando com murais do artista Cândido Portinari (1903–1962), pautados, por sua vez, no impacto do movimento muralista mexicano.

¹¹⁸ Aldo Locatelli chegou ao Brasil com cerca de 30 anos de idade, contratado para executar os murais da Catedral da cidade de Pelotas, no interior do Estado, muito elogiado pela crítica local, em especial a de Leopoldo Gotuzzo (1887–1983). A partir de então, recebeu muitas propostas para confeccionar murais de temática sacra, mas também pinturas civis, em outras cidades do Rio Grande do Sul, o que prova sua relevância artística naquele contexto. O artista aprendeu na Itália as técnicas do muralismo e as utilizou em prédios públicos para difundir a identidade cultural gaúcha, em âmbito cívico, como no conjunto de pinturas de grandes dimensões que mostram passagens da lenda do Negrinho do Pastoreio nas paredes do Palácio Piratini, sede do Governo Estadual. Locatelli expôs no I Salão Pan-Americano um óleo sobre tela, *Bandeirantes* (1958), com características formais de pintura de mural (BOHMGHAREN, 2013, p. 16).

¹¹⁹ Além do mural *As artes*, de Aldo Locatelli, outros três sobrevivem nas paredes do oitavo andar do prédio do IA–UFRGS: [1] Sem título, 1945, de João Fahrion, painel azulejar policromado, 1,30 x 1,97 m, localizado no espaço correspondente ao Bar; [2] Sem título, 1955, de Fernando Corona, painel cerâmico em relevo sem policromia, 2,91 x 2,60 m, no vestíbulo das salas de aula e [3] Sem título, 1958, de João Fahrion, pintura sobre reboco, 2,95 x 6,60 m, na atual Sala 81. Há registros de pelo menos outras duas obras no oitavo andar que, hoje, estão escondidas por tinta branca, feitas em algum momento da história do Instituto: uma de autoria de Ado Malagoli e outra de Alice Soares (BOHMGHAREN, 2016, p. 7).

convidado por Tasso Corrêa para assumir, no lugar de José Lutzenberger (1882–1951), que havia falecido recentemente, a disciplina de Arte Decorativa. Dando continuidade ao programa das aulas, voltado à prática do muralismo, Locatelli incentivou os estudantes a utilizá-lo como forma pedagógica e social, com maior liberdade formal, em vez da utilidade decorativa, dentro de padrões acadêmicos mais rígidos, ensinada por seu antecessor. Segundo a pesquisadora Cíntia Bohmgahren, que estudou em detalhes os murais do IBA em sua dissertação de Mestrado,

Uma imagem estampada em uma parede qualquer, em uma edificação qualquer, não desempenha a função de mural, simplesmente por existir. A imagem deve ter um conteúdo não apenas per si, mas este deve estabelecer uma relação de significado com o lugar em que está implantada. Deve, ainda, estar estrategicamente posicionada naquele lugar, de modo que comunique, efetivamente, seu conteúdo intrínseco ao público frequentador e usuário daquele ambiente e que será seu observador. (BOHMGAHREN, 2013, p. 14)

Com isso, Cíntia Bohmgahren nos diz que uma pintura é identificada como um mural, se sua narrativa estiver atrelada à função específica do local onde estiver exposta e sua concepção for de permanência, independentemente dos materiais e da técnica de suporte. Locatelli conhecia bem esses preceitos, porque, além de artista muralista, possuía discernimentos teóricos sobre o tema, comprovado pela defesa de sua “tese de cátedra” – *Mural: análise, considerações, métodos e pensamentos* – poucos anos mais tarde (1962).



Aldo Locatelli (1915–1962)
As artes, 1958
Têmpera sobre reboco seco, 291 x 995 cm
Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Estendendo-se ao longo de quase dez metros de comprimento, *As artes* pode ser analisada como uma simbólica representação sistêmica do campo artístico em operação dentro do próprio IBA. Em meio a elementos e objetos associados aos trabalhos em desenho, pintura, escultura e música, temos a representação de professores, artistas e agentes que de algum modo haviam contribuído para a constituição do Instituto ao longo das décadas. À direita, figuram as efígies do médico Olympio Olintho de Oliveira e do político Carlos Barbosa Gonçalves, duas personalidades que, como mencionado, atuaram politicamente para a fundação do Instituto, em 1908, cujo recorte foi utilizado em destaque no Catálogo do I Salão Pan-Americano.



Detalhe de *As artes*, de Aldo Locatelli, em homenagem aos fundadores do IBA-RS, 1958.
Catálogo do I Salão Pan-Americano de Arte | AHIA-UFRGS

Na extremidade oposta, os retratos dos então três integrantes do Conselho Técnico Administrativo do IBA: os irmãos Tasso e Ernani Corrêa e João Fahrion, cujo destaque, como chama a atenção Cíntia Bohmgahren, também foi dado “[...] pelo grau de detalhamento dos elementos figurativos centrais, com mais linhas e texturas e com cores intensas” (BOHMGAHREN, 2013, p. 105). Ao centro, em meio a representações de estudantes (um deles o próprio Círio Simon, então simbolizando o corpo discente), temos os retratos do professor Fernando Corona, não apenas um dos autores do projeto arquitetônico do prédio, mas figura de proa no que tange às mudanças instituídas s pela administração de Tasso Corrêa, como temos a imagem interpretada como o próprio autorretrato de Aldo Locatelli, altivo, portando tão somente os artefatos de trabalho do

pintor. Na visão de Círio Simon, a ideia era que se pudesse “[...] reforçar a competência daqueles que deveriam ser os candidatos naturais para dirigir a nova instituição, ou seja, artistas profissionais” (SIMON, 2002, p. 86), o que estava no cerne do pensamento de Tasso Corrêa.

Assim, o mural de Locatelli, pela sua localização – no salão de festas, localizado no topo do prédio – e temática representada, enaltecia os artistas e professores que haviam sustentado o IBA, erigido o novo e marcante edifício e assegurado, por seus trabalhos, a própria sobrevivência do ensino institucionalizado de artes em Porto Alegre. De certa maneira, é como se o mural revertesse aquela incômoda e constrangedora condição apontada por Tasso Corrêa, em seu dramático discurso como paraninfo, em 1933: “A posição de inferioridade dos professores, afirmo sem receio de errar, é o motivo principal do fracasso das últimas administrações”. Pelo contrário, o que se estava vendo em 1958, tomando como exemplo a administração exitosa de Corrêa, não era fracasso, mas sucesso, e esse sucesso se devia ao fato de ele ter dado protagonismo aos seus colegas, professores e artistas, representados no mural.

Hoje, se é bem verdade que as artes disputam espaço entre as prioridades nas políticas públicas nacionais, não menos factível é reconhecer que todos os esforços de Tasso Corrêa pavimentaram caminhos para a formação de artistas e intelectuais que ativamente colocaram a arte e a cultura no vivo tecido societal, posicionando e reafirmando sua potência criativa e força de resistência.

2. O I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE

Um ponto central em relação aos eventos comemorativos do cinquentenário do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul é o fato de o I Salão Pan-Americano de Arte ter sido idealizado em caráter internacional, algo inédito até então para os Salões do Instituto. E não apenas isso: com participação de países das três Américas, fato que a escolha da nomenclatura “Pan-Americano” também evidencia. Em tom marcadamente politizado – como era de se esperar –, Tasso Corrêa chama a atenção para as relações interamericanas, ao comentar sobre o evento, em matéria publicada no jornal *Correio do Povo*, em janeiro daquele ano:

Aguarda-se um monumental Salão, porém, se não sair tão portentoso quanto o imaginado e desejado, ao menos restará a iniciativa que teve o mérito indiscutível de *provocar os artistas americanos, suas organizações culturais e seus governos* a se manifestarem, ativando assim um melhor entendimento entre os *povos irmãos* e uma amizade, talvez esquecida, e que somente o espírito poderia despertar. [grifo meu]¹²⁰

Após a Segunda Grande Guerra, os Estados Unidos alcançaram o maior desenvolvimento econômico e social no mundo, o que tornou o país foco das relações exteriores em governos de diversos países, incluindo o do Brasil. É razoável pensar, portanto, que a nomenclatura “Pan-Americano” tenha sido adotada com o franco intuito de abarcar os artistas estadunidenses, em nítido alinhamento a um plano de governo, que buscava fortalecer a política externa brasileira, na época interessada em se aproximar do país norte-americano. Dessa forma, considerando que a escolha do nome do Salão não tenha sido fortuita, é interessante pensar acerca do que está por trás do conceito “pan-americanismo” e recuperar, mesmo que panoramicamente, o processo histórico relacionado ao termo e os significados que ele tomou, no contexto latino-americano, naquela primeira metade do século XX.

¹²⁰ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 de janeiro de 1958. AHIA–UFRGS.

2.1. PAN-AMERICANISMO, TABULEIRO POLÍTICO E O PROTAGONISMO DE ERICO VERISSIMO

O início do período republicano no Brasil coincide com a primeira das Conferências Internacionais Americanas, também chamadas de Conferências Pan-Americanas, na cidade de Washington D.C.¹²¹, de outubro de 1889 a abril de 1890, quando se deu oficialmente o princípio do “pan-americanismo”, dentro do escopo tratado nesta pesquisa.¹²² O termo, cunhado pela imprensa estadunidense, que o utilizou para se referir ao evento alguns meses antes da sua abertura, difundiu-se e passou a denominar o conjunto de políticas de incentivo à integração dos países americanos, sob a liderança dos Estados Unidos.¹²³ Quem conheceu a fundo os meandros dessas relações internacionais foi o escritor Erico Verissimo, que havia morado em Washington e atuado como Secretário-Executivo do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana (UPA), órgão ligado à Organização dos Estados Americanos (OEA), entre 1953 e 1956. E Erico não apenas integrou a Comissão Organizadora dos eventos do IBA, como foi responsável pelo discurso de abertura das celebrações. Por isso, a atuação de Erico será apontada neste capítulo diversas vezes, a partir, principalmente, de dois trabalhos de fôlego publicados recentemente, pautados em fontes primárias e organizados pela pesquisadora Maria da Glória Bordini: [1] os discursos de Erico Verissimo em eventos oficiais enquanto trabalhou na UPA e [2] as correspondências enviadas dos Estados Unidos a dois ex-colegas da Editora Globo: Herbert Caro¹²⁴ e

¹²¹ Na Primeira Conferência Internacional Americana, decidiu-se constituir a "União Internacional das Repúblicas Americanas para a pronta coleta e distribuição de informações comerciais," com sede em Washington, que, depois, em 1910, tornou-se a "União Pan-Americana" e, finalmente, com a expansão das suas funções, a Secretaria Geral da Organização dos Estados Americanos, no ano de 1948. Depois da Conferência de Washington, aconteceram outras edições nas seguintes cidades: Cidade do México (1901), Rio de Janeiro (1906), Buenos Aires (1910), Santiago de Chile (1923), Havana (1928), Montevideu (1933), Lima (1938), Bogotá (1948) e Caracas (1954). Fonte: Site oficial do Itamaraty. Disponível em: <http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/politica-externa/integracao-regional/14394-a-organizacao-dos-estados-americanos>. Acesso em 15 de janeiro de 2021.

¹²² Muitos estudos remontam suas origens ao Congresso do Panamá, convocado por Simon Bolívar, em 1826; porém, o pan-americanismo da União Pan-americana em nada lembra o ideal bolivarista de formação de uma Confederação dos novos Estados americanos recém-independentes. Ao contrário, remete muito mais às ideias esboçadas pelo Presidente James Monroe na sua célebre mensagem ao Congresso dos Estados Unidos, em 1923, e que se tornaram os pilares da conhecida “Doutrina Monroe”, cujo caráter intervencionista era evidente (HENRICH, 2020).

¹²³ Sobre as Conferências Pan-Americanas, ver: ARDAO, 1986.

¹²⁴ Herbert Moritz Caro (1906–1991), judeu alemão naturalizado brasileiro, foi um importantíssimo ensaísta, crítico literário e tradutor, tendo traduzido para o português, entre outros, Thomas Mann, Hermann Hesse e Elias Canetti. Era grande amigo de Erico. Herbert Caro foi balconista da Livraria Americana por anos e, da experiência, resultaram suas crônicas “Balcão de Livraria”, publicadas no *Correio do Povo* de Porto Alegre (BORDINI, 2021).

Vianna Moog.¹²⁵ Em um de seus discursos, de 4 de abril de 1955, intitulado *Pan-americanism: it works (Pan-americanismo: ele funciona)*, Erico resume o marco histórico que foi a Primeira das Conferências Internacionais Americanas, exibindo informações (curiosas), em tom literário, que só alguém com acesso a documentos internos poderia apresentar:

Em 2 de outubro de 1889, reuniu-se aqui na cidade de Washington, por instigação do Secretário de Estado dos Estados Unidos, James G. Blaine, uma Conferência Internacional Americana, de certa forma redundante, na qual todos os estados do Hemisfério então existentes eram representados, exceto a República Dominicana. Durou até 19 de abril do ano seguinte e foi um caso e tanto! Além das reuniões formais, os delegados foram levados em uma excursão de seis semanas pelos Estados Unidos em um trem especial, cujos carros Pullman tinham sido revestidos de pau-rosa brasileiro e equipados com a mais recente engenhoca americana: luzes de leitura ajustáveis em cada beliche. Os delegados beberam e jantaram no Union League Club, em Nova York; assistiram a danças dos índios Winnebago e foram presenteados com relógios de ouro pela Elgin Watch Company. Naquela conferência, decidiu-se organizar uma União Internacional das Repúblicas Americanas e estabelecer, em Washington, um escritório de informações comerciais. Essa associação, que surgiu em 1889, se tornaria, com o tempo, a atual Organização dos Estados Americanos. (In: BORDINI, 2020, p. 180)

Se tomada superficialmente, uma definição básica e corriqueira de “pan-americanismo” remete, neste contexto, à união – motivada por propósitos econômicos, militares, culturais e políticos – de todos os países da América. É preciso, porém, apontar questões circunscritas ao momento histórico da construção de identidades na América Latina que fogem a essa permissiva – e quase ingênua – noção inicial. Em primeiro lugar, é fundamental pontuar que o projeto pan-americanista está intimamente ligado ao momento em que os Estados Unidos passam a adotar uma postura intervencionista, com o objetivo de conquistar espaço como grande potência econômica e militar, em antagonismo à influência dos países europeus no Continente. Em termos geopolíticos, esse programa incluía acordos comerciais diversos de “integração”, alinhadas às diretrizes da Comissão Econômica das Nações Unidas para América Latina e Caribe

¹²⁵ Clodomir Vianna Moog (1906–1988) foi advogado, jornalista, romancista e ensaísta gaúcho, outro grande amigo de Erico. Em 1950, foi nomeado representante do Brasil junto à Comissão de Assuntos Sociais das Nações Unidas e, nesse caráter, participou em Nova York e em Genebra de todas as reuniões da Comissão. Em 1952, indicado pelo Brasil, foi eleito pelo Conselho Internacional Cultural para representar o Brasil na Comissão de Ação Cultural da OEA, com sede no México. Foi membro da Academia Brasileira de Letras (BORDINI, 2021).

(CEPAL)¹²⁶, que, no início da Guerra Fria, foi um importante instrumento para a construção da famigerada “nova ordem mundial”, cuja força propulsora para o desenvolvimento dos países latino-americanos estava centrada no poder – em especial econômico – dos EUA. Fundamentalmente, os objetivos da iniciativa eram, em teoria, positivos: visavam à integração, ou seja, à superação das tradicionais dissensões políticas e à configuração de uma dimensão supranacional; entretanto, o que na prática transcorreu foi a restrição aos benefícios econômicos, resultando em enorme desigualdade de desenvolvimento social entre os países americanos, comparados ao “líder do esquema”¹²⁷, tema que será recorrente nas falas de Erico Verissimo, como veremos em breve. Antes, porém, vale apresentar, em termos gerais, a primeira impressão após análise do material escrito por Verissimo: o retrato é de um funcionário dedicado às atribuições do cargo, excessivamente ocupado com as demandas de trabalho, especialmente no primeiro ano, em virtude da falta de experiência administrativa. A primeira carta que envia a Herbert Caro, de 28 de setembro de 1953, dimensiona a atribulada rotina à qual Erico se submetia:

Faz um tempão que ando pensando em te escrever, mas acontece que nesta altura dos acontecimentos estou de tal forma enredado nesta teia de trabalho aqui na União, que já começo a ficar inquieto quanto ao futuro (pelo menos próximo) deste contador de histórias. Trabalho sem parar das 9 às cinco e meia. O trabalho se complica, aumenta cada vez mais. Passei oito dias no México, a serviço. Dia 9 vou a Chicago fazer um discurso no Dia da Raça (imagina!) e visitar a Universidade. Dia 22 falo em Philadelphia, na Art Alliance; no dia seguinte bem cedo tomo o trem para Newark, Delaware, cidade vizinha, onde farei o discurso de abertura de uma *round table* que discutirá assuntos interamericanos de educação. Tenho uma conferência marcada no Ateneo de Washington (em espanhol, sobre Machado de Assis) para novembro. E outra em North Carolina. E uma palestra para um grupo de mulheres que escrevem para o rádio e televisão. E mais uma conversa para estudantes internacionais. E ainda outra conferência em Philadelphia, sobre Euclides da Cunha, para os “executives” da Bell Company. É possível que eu tenha de ir também a Caracas, para a 10ª Conferência da Organização dos Estados Americanos. Depois teremos de preparar o famoso *meeting* do Inter-American Council em São Paulo, em 1954. Os relatórios não cessam de entrar. E a

¹²⁶ A CEPAL, com sede em Santiago, no Chile, foi criada em 1948 pelo Conselho Econômico e Social das Nações Unidas com o objetivo de incentivar a cooperação econômica entre os seus membros. Ela é uma das cinco comissões econômicas da Organização das Nações Unidas (ONU) e possui 46 estados e oito territórios não independentes como membros. Além dos países da América Latina e Caribe, fazem parte da CEPAL o Canadá, França, Japão, Noruega, Países Baixos, Portugal, Espanha, Reino Unido, Turquia, Itália e Estados Unidos da América. Fonte: <https://www.cepal.org/pt-br/historia-de-la-cepal>. Acesso em 3 de março de 2021.

¹²⁷ Isso, de saída, nos exige uma distinção substancial do conceito de “integração” de outros, como os de “unidade” ou “união”, os quais, muitas vezes, são utilizados como sinônimos, apesar de inscreverem-se em regimes historiográficos distintos. Sobre o tema, ver: PITA, 2008.

correspondência oficial. E tenho ainda as três reuniões semanais dos *committees*. Um inferno! (In: BORDINI, 2021, p. 38)

Meses depois, um pouco mais acostumado ao complexo *métier* – do qual queixava-se com frequência –, ao corresponder-se novamente com o amigo Caro, em 3 de setembro de 1954, comenta sobre seu dia a dia em Washington, destacando a importância que via em seu trabalho junto à UPA:

Estou perfeitamente feliz aqui, pelo menos na superfície. Vida calma, limpa, agradável, bom teatro, muito livro, muito show, algumas pessoas interessantes e um trabalho que pode ter detalhes cacetes, burocráticos, administrativos, mas que dá oportunidade de fazer alguma coisa decente, como: campanhas contra o analfabetismo, criação de bibliotecas rurais, centros de educação rural, publicação de clássicos latino-americanos em inglês e francês, concertos, lançamento de artistas latino-americanos aqui em Washington, mesas redondas, seminários, conferências... (In: BORDINI, 2001, p. 75)

Entre as atividades que mais tomavam-lhe tempo, um circuito pesado de conferências, palestras e discursos em eventos oficiais, na maioria das vezes escritos diretamente em inglês. Essas falas, lidas em conjunto, revelam um Erico Verissimo habilidoso com as palavras, é claro, mas também muito atento às questões político-culturais pungentes naquele momento, coerentes a um posicionamento crítico e humanista, como o próprio faz questão de sublinhar em carta a Herbert Caro, em 13 de novembro de 1953, na qual envia um de seus discursos, sobre o qual comenta:

Lê e mostra-o para os amigos, porque me interessa que esses – os amigos – vejam, compreendam que não estou trabalhando para os americanos, dizendo amém a tudo que eles fazem. Pelo contrário, minhas conferências têm sido críticas e francas. A minha situação, olhada com má vontade ou com ignorância, pode parecer a um escritor brasileiro que alugou a sua pena a uma organização internacional a qual por sua vez está dominada pelo *State Department*. A verdade é que os Estados Unidos passam o diabo no conselho da OEA, onde não há direito de veto, e eles são minoria: um contra vinte. (In: BORDINI, 2021, p. 44)

Um exemplo que segue, durante uma fala, intitulada *Freedom in Latin America (A liberdade na América-Latina)*, realizada em 21 de fevereiro de 1955, auxilia a dimensionar a disposição firme e questionadora do escritor diante de plateias compostas majoritariamente de cidadãos estadunidenses.

Como veem, é impossível falar da América Latina como um bloco, uma unidade, uma região cultural uniforme. Que o americano das ruas – o homem de apenas educação básica – continue acreditando na

imagem da América Latina que os filmes padrão de Hollywood apresentam – a dança do mambo, *señoritas*, alegres *caballeros* com grandes *sombreros* tocando violão ou desfrutando de *siestas* e *fiestas* intermináveis. Mas os senhores, que estudam na faculdade, que leem e querem aprender, deveriam conhecer melhor e evitar todos esses clichês e fórmulas tolas. A imagem inteira da América Latina é muito mais estimulante do que todas as artificiais e fantásticas imagens dos filmes tecnicolor em CinemaScope que lhes dão dos países da América Central e do Sul. (In: BORDINI, 2020, p. 139)

Sempre sagaz, Erico, em outro trecho do mesmo discurso, novamente critica a desigualdade social entre os países latino-americanos e os Estados Unidos:

Existe uma liberdade neste país sobre a qual poucas pessoas falam, porque é um dado adquirido. Mas no dia em que essa liberdade for suprimida, haverá uma revolução nacional em que até as mulheres sairão às ruas para lutar por ela. Quero dizer a liberdade de comprar. Essa liberdade não significaria nada para 80% de nossas populações latino-americanas, porque elas não têm meios para comprar. Precisam de cuidados médicos, escolas, um pedaço de terra e ferramentas para cultivá-lo. (In BORDINI, 2020, p. 146)

Apesar de a história nos demonstrar que, de fato, são os EUA os grandes beneficiados pela criação de organizações pan-americanas, de acordo com a pesquisadora Nathalia Henrich, essas representaram “[...] importantes espaços de manifestação e negociação de interesses os mais variados, trocas culturais e de ideias e até mesmo de projeção dos seus países membros como atores mais ou menos relevantes no xadrez continental” (HENRICH, 2020, p. 2). Benefícios considerados tênues por parte dos intelectuais de países latino-americanos, muitos dos quais organizados em redes, pela defesa de uma agenda claramente anti-imperialista, em resposta ao avanço ostensivo dos Estados Unidos. Concentrados em maior número na região da Cidade do México, esses grupos “combatiam o inimigo” por meio da palavra escrita, que parecia ideal para veicular ideias e construir imagens sobre a realidade da América Latina. Foram eles os responsáveis pela criação de um dos mais importantes instrumentos ideológicos: o *Boletín Renovación*, publicação, que circulou na década de 1920, empenhada em convencer a opinião pública sobre a necessidade de uma unidade cultural entre os países latino-americanos. Esses intelectuais, que mais tarde viriam a organizar a União Latino-Americana (ULA), questionavam o verdadeiro intuito do país norte-americano, em especial os potenciais entraves que poderiam surgir para a formação de pactos econômicos entre países americanos e outras potências, sobretudo europeias (PITA, 2008).

Diametralmente oposto a isto, o impulsionamento das interrelações entre os Estados Unidos e os outros países americanos objetivava o incremento das exportações de seus artigos para o restante do continente. O intuito era competir, justamente, com produtos provenientes da Europa, em particular, de sua principal concorrente comercial, a Inglaterra. Talvez o ápice desse projeto tenha acontecido durante a Conferência Pan-Americana realizada em Bogotá (1948), quando foi criada a Organização dos Estados Americanos (OEA), o que possibilitou a formação de novos instrumentos jurídicos e comerciais de favorecimento das políticas de desenvolvimento pan-americano (MAGNOLI, 1997). No campo cultural, contudo, nem sempre as conferências tiveram papel concretamente decisivo. Pelo menos essa é a impressão expressada por Erico Verissimo, quando narra ao amigo Herbert Caro, em carta datada de 6 de abril de 1954, os acontecimentos sobre a Conferência realizada naquele ano, em Caracas:

Quanto à Conferência, muita besteira, muito discurso vazio. Perdi todo o respeito por esses embaixadores e delegados. Sempre que havia conflito de opiniões no setor cultural, o presidente me pedia para resolver o problema num pequeno grupo de trabalho [...]. Nós nos reuníamos numa sala fechada e, ao som de coca-colas e piadas, reduzíamos os *papers* dos embaixadores à expressão mais simples, a fatos... e fatos que correspondessem aos nossos interesses, porque afinal de contas, no setor cultural, nós no Departamento é que teríamos de levar a cabo as resoluções que a Conferência aprovasse. Assim, meu amigo, a Declaração Cultural de Caracas e muitas outras resoluções saíram com redação nossa. [...] Era muito engraçado a política que se fazia nos bastidores. Eu mesmo mais de uma vez convidei um delegado para almoçar ou tomar *breakfast* e “cantá-lo”, a fim de que ele endossasse uma proposta nossa. Fomos sempre bem-sucedidos. E a razão é simples. Os delegados nada sabem. O que querem é fazer figura bonita. Se pertencem a um país ditatorial, querem chegar em casa e contar ao “chefão” que suas sugestões foram aprovadas. (In: BORDINI, 2021, p. 56)

Fazendo um balanço da presença brasileira nesse contexto, o que se observa é uma sequência de períodos – aqui sintetizados em três – cujo alinhamento à política pan-americanista, em maior ou menor grau, sempre esteve presente.

O primeiro deles está circunscrito ao período republicano inicial, quando a política externa – ainda que buscasse manter sua autonomia nacional – se adaptou ao novo ambiente internacional, que integrava as Américas neste potencial subsistema de Estados, materializado pela hegemonia hemisférica dos Estados Unidos. É interessante observar que o próprio Itamaraty aderiu ao ideal pan-americanista, utilizando como

canal de divulgação, junto à intelectualidade brasileira, a *Revista Americana*, que circulou de forma não contínua entre 1909 e 1919.¹²⁸

Um segundo período está associado ao Estado Novo (1937–1946). De um lado, o Brasil mantinha uma proximidade com os Estados Unidos, por tratar-se de um expressivo importador de produtos brasileiros, em especial o café, responsável por grande parte do motor econômico do País. De outro, no período pré-guerra, mantinha-se mais próximo à Alemanha, que, além de também representar um importante parceiro comercial na importação de produtos nacionais, oferecia a possibilidade de venda armamentícia – o que os Estados Unidos não permitiam na época –, representando um modelo de militarização admirado pelas Forças Armadas no Brasil de Getúlio Vargas. Mudanças significativas nesta política bilateral “equidistante”, como ficou conhecida, ocorreriam após a eclosão da guerra, quando a Alemanha passou a reduzir drasticamente sua cota de importações. A partir disso, a política de Vargas passou, cada vez mais, a buscar uma aproximação com os Estados Unidos, tendo na figura de Oswaldo Aranha (1894–1960)¹²⁹ – defensor do pan-americanismo – o principal articulador político (DIAS, 2011).¹³⁰ Assim, pode-se dizer que o Estado Novo utilizou o projeto pan-americanista como ferramenta de aproximação ao país norte-americano, com o intuito de sobreviver economicamente durante um momento de crise global. Contudo, vale lembrar que a política de Vargas se caracterizava por um nacionalismo exacerbado, o que, em certa medida, mantinha os Estados Unidos sempre “com um pé atrás” em relação ao Brasil. Tal postura fica explícita, por exemplo, durante um pronunciamento de Vargas em cadeia de rádio, meses após a instauração do Estado Novo:

Foi-se a época em que a escrituração das nossas obrigações se fazia no estrangeiro, confiada a bancos e intermediários; não mais nos impressiona a falsa atitude filantrópica dos agentes da finança internacional, sempre prontos

¹²⁸ Intelectuais como Joaquim Nabuco, Hélio Lobo e Artur Orlando escreveram matérias para a revista, francamente favoráveis à adesão ao pan-americanismo e a uma posição para o Brasil como líder do continente sul-americano; por outro lado, Oliveira Lima, conhecido por sua posição contrária ao pan-americanismo, teve artigos publicados na revista, porém de teor apenas historiográfico, ficando seus artigos avessos à adesão pan-americanista alijados da publicação (BAGGIO, 2000; CAPRARA, 2018).

¹²⁹ Oswaldo Aranha foi um político e diplomata brasileiro, nascido em Alegrete, no Rio Grande do Sul. Esteve à frente da embaixada brasileira em Washington entre 1934 e 1937. Dentre suas importantes realizações estão a consolidação da aliança Brasil–Estados Unidos, a contribuição para a construção da segurança hemisférica e o esforço para conquistar para o Brasil um destaque no sistema interamericano (CORREIA, 2004).

¹³⁰ Cumpre notar, ainda, que as bases do regime varguista – notadamente antidemocráticas – destoavam das diretrizes estadunidenses na época. O que se viu, portanto, foi um “acordo de cavalheiros”, já que o Brasil precisava do apoio financeiro e político da maior potência americana, enquanto os Estados Unidos tinham no Brasil um exportador de matéria-prima, além de interesses em sua posição geográfica estratégica, útil no caso de uma hipotética guerra no continente.

a oferecer soluções fáceis e vantajosas. A inversão de capitais imigrantes é, sem dúvida, fator ponderável do nosso progresso, mas não devemos esquecer que ela se opera diante das reais possibilidades remunerativas aqui encontradas. (VARGAS, 1938)¹³¹

Um terceiro período de alinhamento do Brasil à política pan-americanista está nos anos 1950. O suicídio de Vargas, em 1954, causou abalos nas estruturas políticas brasileiras, com efeitos nas relações entre Brasil e Estados Unidos. Em carta a Herbert Caro, um dia após a morte de Getúlio, Erico faz uma breve análise da situação, mostrando-se preocupado com as reações que poderiam ocorrer na próxima conferência, planejada para acontecer, naquele ano, no Brasil, e que acabou sendo cancelada, em função da crise e da instabilidade deflagradas.

Desde ontem, estou abafado ante os últimos acontecimentos políticos do Brasil. Getúlio me “pegou de surpresa”: seu suicídio foi um gesto de alcance humano, político e social incalculável. Que homem tremendo! Com esse derradeiro golpe ele venceu seus inimigos, salvou seu nome e deu uma bandeira revolucionária a seu partido. A morte do cap. Vargas não será esquecida. Lacerda passará a ser o vilão da peça e Getúlio o herói. Que grande golpe! [...] Estou inquieto quanto às nossas Conferências no Brasil em outubro e novembro. Temo demonstrações populares contra os delegados. (In: BORDINI, 2021, p. 71)

Em outra troca de carta com Caro, quase oito meses após o episódio do suicídio, em 2 de março de 1955, Erico ainda trataria do assunto, referindo-se a questões econômicas relacionadas ao petróleo, assunto do qual parece fazer pouco caso, talvez demonstrando certa ingenuidade para assuntos desta natureza.

Quem me escreveu foi o Cavalheiro, uma carta pessimista quanto ao Brasil e muito nacionalista quanto ao petróleo. Acha que tudo se resume nisto: entregar ou não entregar o petróleo aos Estados Unidos. Está tomado pela coisa econômica e acha que quem matou o Getúlio foi a luta do petróleo. Respondi dizendo que ele estava saltando por cima de todo um capítulo de psicologia, esquecendo todos os motivos que levaram o velho G. a matar-se. (In: BORDINI, 2021, p. 95)

Vale lembrar que, naquele momento, a política externa era fortemente marcada pela escalada da Guerra Fria, que, muito mais do que uma disputa política e militar entre as principais potências econômicas, era um conflito ideológico, responsável por diversos golpes e guerras sangrentas em várias partes do mundo, com consequências diretas no

¹³¹ Discurso proferido à meia-noite da virada do ano de 1937 para 1938. Fonte: Biblioteca virtual da Presidência. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos/1937/08.pdf/view>. Acesso em 5 de fevereiro de 2021.

continente Sul-Americano. Quanto a isso, é interessante observar que, justamente durante o funcionamento do Salão Pan-Americano, uma matéria de capa do *Diário de Notícias*, um dos principais jornais de Porto Alegre, informava que a União Soviética pretendia transferir seu centro de espionagem no continente de Montevidéu para o Rio de Janeiro:

Todo o sistema de coleta de informações da URSS sobre a América do Sul está centralizado em Montevidéu e integrado na representação diplomática soviética no Uruguai. Formalmente, funciona como escritório comercial chefiado pelo agente Guergui A. Virobian. Virobian, [...] mantém contatos com outros elementos no Rio e encaminha as propostas visando ao restabelecimento das relações mercantis entre URSS e Brasil. A finalidade desse reatamento é a transferência da central de informações para o Rio, que seria a sede natural das atividades soviéticas de espionagem no continente.¹³²



Capa do jornal *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 6 de maio de 1958

É evidente que o governo estadunidense estava atento a toda essa movimentação e planejava estratégias de proximidade com o Brasil, porque via no país sul-americano uma peça fundamental no tabuleiro bélico da Guerra Fria, a partir da necessidade dos Estados Unidos em construir uma base militar na região Nordeste do País, fato que possibilitou ao governo brasileiro articular a construção da Companhia Siderúrgica Nacional, importante base de estruturação da indústria local. Isso fez com que, ao final

¹³² *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 6 de maio de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093726_03/21732. Acesso em 5 de março de 2021.

da década de 1950, com a eleição de Juscelino Kubitschek (1902–1976)¹³³ – presidente da República entre 1956 e 1961 – Brasil e Estados Unidos atingissem o momento de maior alinhamento da história até então, o que coincidiu com a organização e a execução dos eventos realizados em comemoração ao cinquentenário do Instituto de Belas Artes. O governo de JK propôs um processo de modernização acelerada do País, seguindo um “plano de metas”, cujo afamado slogan “50 anos em 5” deixava evidente o ritmo acelerado em implementação. No cenário internacional, atrelada a esta visão desenvolvimentista, a administração JK colocou em prática a chamada “Operação Pan-Americana” (OPA) – que transcorrerá concomitantemente ao ano da realização dos eventos no IBA (1958) –, que visava a alcançar o apoio para alavancar o crescimento latino-americano.

[...] a OPA consistiu numa prática completamente coadunada ao conjunto da política desenvolvimentista juscelinista, constituindo-se num programa de desenvolvimento econômico multilateral a longo prazo, cujo propósito real era assegurar o suporte americano para a consecução das ambiciosas metas econômicas na América Latina. (ALVES, 2003, p. 167)

No âmbito político, isso significava um apoio externo de peso no desenrolar da política de desenvolvimento acelerado para combater quaisquer dissidências internas que pudessem representar obstáculos ao programa estatal. As novas diretrizes empregadas, a partir de então, para conduzir os caminhos da política externa brasileira, carregavam um projeto mais abrangente, “[...] correspondente à conjuntura das práticas desenvolvimentistas colocadas em vigor à época da administração JK” (ALVES, 2003, 172). Um episódio, ocorrido no início do ano de 1958, pode ter ajudado a acelerar o processo de aproximação entre os dois países: o então vice-presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, ao realizar uma visita diplomática à Venezuela, teve de enfrentar protestos violentos organizados por manifestantes contrários à política exterior estadunidense. Logo em seguida, JK enviou a Washington uma carta ao presidente norte-americano, Eisenhower, mostrando-se solidário pelo ocorrido. Kubitschek comentou sobre essa comunicação diplomática em discurso proferido logo após o episódio.

¹³³ Juscelino, que vinha de uma família sem grandes recursos do interior da cidade mineira de Diamantina, formou-se em medicina, tornando-se oficial do Exército por Minas Gerais, no posto de tenente-coronel. A partir dessa experiência, iniciou uma carreira política, como deputado federal, até ser cassado em 1937, no início do Estado Novo. Três anos mais tarde, foi nomeado prefeito de Belo Horizonte (de 1940 a 1945) e, em 1950, ganhou as eleições para o governo de Minas Gerais, pelo Partido Social Democrático, cargo que ocupou até 1955, quando então foi eleito presidente do Brasil (PEREIRA, 2011).

[...] A indagação, amiga e oportuna, que dirigi ao Presidente Eisenhower foi grito de alerta contra a Guerra Fria que já começa a apresentar os seus primeiros sintomas em nosso continente: que fizemos, de real, pela causa do pan-americanismo? Não será bom procedermos a um exame de consciência coletivo? Tem esse sentido minha mensagem ao Presidente Eisenhower, homem provado em lutas e responsável pela defesa e preservação de valores caros à civilização ocidental. (KUBITSCHKE, 1958)¹³⁴

O presidente brasileiro aproveitou a oportunidade para levantar uma indagação a Eisenhower em relação às questões interamericanas: “Permita-me Vossa Excelência que lhe adiante que a hora sou de revermos fundamentalmente a política de entendimento desse hemisfério e procedermos a um exame do que se está fazendo em favor dos ideais pan-americanos em todas as suas implicações” (In: ALVES, 2003, p. 172). Frente a uma colocação tão ampla, Eisenhower respondeu de maneira ponderada. Ele também enviou sua resposta a JK por carta, entregue a Roy Rubbotom, secretário de Estado adjunto para Assuntos Interamericanos, durante breve estada no Brasil, em junho de 1958, com o objetivo de acertar os detalhes para a vinda do Secretário de Estado Foster Dulles. Na carta, Eisenhower assinala:

[...] como Vossa Excelência não adiantou um programa específico para fortalecer a compreensão pan-americana, parece-me que nossos governos devam entrar em entendimentos, no mais breve prazo possível, no tocante às consultas a serem dirigidas aos demais membros da comunidade pan-americana. (In: ALVES, 2003, p. 172)


Mais adiante, no mesmo discurso, Juscelino pontua o posicionamento do governo em relação à Operação Pan-Americana:

[...] desejo ressaltar o que já foi por todos compreendido: o Brasil pretende apenas colaborar, na medida de suas forças, para um entendimento geral e efetivo entre os países irmãos do continente. Nada pleiteia para si, isoladamente, nem haverá, nas gestões específicas da Operação iniciada, cabimento para conversações bilaterais. Não há, nesta comunidade de nações livres, pretensão a liderança que logre resultados fecundos e duradouros. [...] Pelo que depreendo, tanto das reações que agora tenho observado, como da experiência que recolhi dos contatos com personalidades de relevo, visamos todos a um esforço conjunto para o fim exclusivo de transformar o pan-americanismo em realidade viva, numa política de ardente fraternidade e de indestrutível unidade continental. E estou certo de que o realizaremos.

¹³⁴ Biblioteca Digital da Presidência. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/jk/discursos/1958/41.pdf/view>. Acesso em 6 de dezembro de 2020.

Como se pode constatar, a diplomacia externa delineada pelo governo JK via como indispensável uma perspectiva universal e não individualizada do pan-americanismo, com o intuito de alcançar um “entendimento geral e efetivo entre os países irmãos do continente”, argumentando que não estava propondo solicitações de forma isolada, e que não estava buscando assumir um papel de comando nesse processo (MINELLA, 2013). Apesar da correspondência temporal entre o lançamento da Operação Pan-Americana pelo governo JK e a realização do I Salão Pan-Americano, existe uma chance (pequena, é preciso que se diga) de que o evento tenha sido batizado sem objetivos para além do desejo de receber obras de artistas provenientes das três Américas, na tentativa fraternal de integração entre os países. Porém, parece importante levantar alguns pontos que suscitem a reflexão acerca da possibilidade de não ter sido mera coincidência.

Primeiro, é preciso lembrar o conhecido poder de articulação política de Tasso Corrêa, que, provavelmente, estava ciente das diretrizes do governo, já que tinha pretensões declaradas de enviar para aprovação do presidente Juscelino um projeto de criação do Ministério das Artes. Círio Simon nos indica, a partir da leitura atenta das atas da Congregação do Instituto de Belas Artes, que no ano de 1956 – quando iniciou o mandato de JK – já constava o planejamento dos eventos em comemoração ao cinquentenário, citando as atividades que seriam realizadas – os murais comemorativos, concertos musicais, o I Congresso Brasileiro de Arte e um salão (que seria o oitavo Salão do IBA) –, mas ainda não mencionava a ideia de um salão internacional, apenas de um “tradicional” salão nacional (SIMON, 2002). No meio do caminho entre um salão nacional e um pan-americano, ainda houve um planejamento para que o salão pudesse receber obras apenas de países latino-americanos. Esta dedução surge após a análise das fichas de inscrição, visto que há um pequeno número delas impresso na cor azul (como será visto, a maioria das fichas é impressa em vermelho), nas quais está inscrito “8º Salão Oficial de Belas Artes do R. G. do Sul – de caráter latino-americano”, o que permite concluir que essas fichas são uma versão mais antiga, que posteriormente foi alterada.


INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL
 RUA SENHOR DOS PASSOS, 243
 PORTO ALEGRE
 BRASIL

8.º Salão Oficial de Belas Artes do R. G. do Sul
 DE CARÁTER LATINO-AMERICANO
 Inauguração — 22 de abril de 1958

Inscrição até 20 de março de 1958 N.º _____

Nome Luiz Pureza

Nacionalidade Brasileiro

Credenciais quarto violino da minha fabricação havendo e anterior sido exposto, testado e aprovado pela Exma. Srma. OLGA Rossatti, prof. de Conservatório de Música de Pelotas.

RELAÇÃO DOS TRABALHOS

DENOMINAÇÃO	CARACTERÍSTICAS	PREÇO
1.º Um violino	Executado a mão	Cr\$ _____
2.º	Imitação de um Stradivarius	Cr\$ _____
3.º	Stradivarius, inclusive acessórios	Cr\$ _____

Congress. de Março de 1958

Assinatura: Luiz Pureza

Residência: R. Barão do Rio Branco n.º 209, Congussu.

NOTA — Os artistas que desejarem vender seus trabalhos deverão assinar a autorização abaixo.
 OBS.: — A inscrição deverá ser datilografada de preferência.

AUTORIZAÇÃO

Fica o Instituto de Belas Artes autorizado a vender os trabalhos acima descritos pelo preço constante da inscrição e nos termos do Regulamento do Salão.

assinatura do artista

Exemplo de ficha de inscrição para o 8º Salão do IBA-RS, que viria a transformar-se no I Salão Pan-Americano de Arte. Essa ficha provavelmente foi impressa entre o final do ano de 1956 e o início do ano de 1957 e indica o “caráter latino-americano” para o evento | AHIA–UFRGS¹³⁵

Este ponto evidencia que a mudança de um salão nacional para um salão pan-americano se deu após o início do governo de JK, corroborando com a ideia de que a decisão possa ter tido como objetivo demonstrar um engajamento com a política juscelinista, lembrando que Juscelino havia sido convidado para Presidente de Honra dos eventos do IBA. Outro fato de grande relevância nessa linha de raciocínio é o convite feito a Erico Verissimo, não apenas para integrar a Comissão Organizadora dos eventos e coordenar a Seção de Literatura do Congresso, mas ainda fazer o discurso de boas-vindas de boas-vindas na abertura das solenidades.¹³⁶ Isso porque Erico era um personagem essencial

¹³⁵ Esta ficha, em nome de Luiz Pureza, ainda revela uma questão, suscitada pela pesquisadora Clara Marques, formanda do curso de História da Arte da UFRGS. Clara chama a atenção para o ponto de interrogação, marcado em vermelho pela Comissão de Seleção. Diferente de outras fichas, que tinham apenas o registro de “aceito” ou “recusado”, o violino inscrito pelo Sr. Pureza teria gerado um impasse na Comissão. Em e-mail enviado ao autor, em 27 de março de 2021, Clara se questiona: “o que significaria expor, em 1958, um violino ao lado de pinturas e esculturas? O que significaria conceber que este violino era tão arte quanto elas? Quem teria essa coragem?”. O violino, imitação de um Stradivarius, não foi aceito e o I Salão Pan-Americano de Arte não teve a chance de expor o “Duchamp de Canguçu”, como Clara astutamente apelidou o autor da obra.

¹³⁶ Na quarta reunião da comissão, realizada em 26 de dezembro de 1957, discutiu-se quem seria o convidado para proferir o discurso inaugural; os nomes sugeridos foram: Manoelito de Ornellas, Erico

na difusão da cultura dos Estados Unidos no Brasil e vice-versa. Antes mesmo de trabalhar para a UPA, nos anos 1950, Verissimo fora um dos criadores do Instituto Cultural Norte-Americano de Porto Alegre, no ano de 1938, além de um dos principais tradutores do inglês para o português de obras literárias publicadas pela antiga Editora Globo. No início dos anos 1940, o escritor – com 35 anos na época e já tendo mais de uma dezena de livros lançados – foi convidado pelo Departamento de Estado Norte-Americano¹³⁷ para uma viagem de quatro meses pelos Estados Unidos, na qual foi apresentado a diversos intelectuais, celebridades, políticos e empresários, especialmente do ramo editorial, realizando 24 conferências sobre literatura brasileira a grupos civis e acadêmicos. O livro *Gato Preto em Campo de Neve* (1949), no qual Erico narra sua experiência nessa viagem, tornou-se um sucesso editorial, com venda de 15 mil exemplares nos primeiros dois meses, superando qualquer outro livro publicado anteriormente no País até aquele momento (BORDINI, 2013, p. 82). Isso fez com que o Departamento de Estado Norte-Americano avaliasse como muito bem-sucedido o convite feito ao escritor, que pareceu cumprir os objetivos de influenciar a opinião pública no Brasil em relação ao país norte-americano. O que teria atraído os funcionários do Departamento era a habilidade de Verissimo em situar suas narrativas em um contexto urbano e contemporâneo, tornando sua escrita mais acessível aos leitores estadunidenses e contribuindo, assim, para incrementar o apoio popular, nos Estados Unidos, para uma aliança com o Brasil (SMITH, 2013). É provável que o sucesso dessa missão tenha lhe dado credenciais para sua futura contratação pelo Departamento de Estado Norte-Americano, período em que foi requisitado a novamente realizar uma série de palestras que, na opinião do próprio, como conta em correspondência trocada com Vianna Moog, em 24 de janeiro de 1955, tiveram “[...] um sucesso espetacular” (In: BORDINI, 2021, p. 151).

Verissimo, Darcy Azambuja, Sérgio Milliet, Rodrigo de Mello Franco, Peregrino Junior, Celso Kelli e Guilhermino Cesar (esse tendo seu nome incluído após uma nota de ressalva na sessão seguinte). A decisão foi tomada na 5ª reunião, no dia 19 de março de 1958, em que Erico Verissimo foi escolhido para proferir o discurso de boas-vindas. Fonte: Ata da 5ª reunião da Comissão Organizadora. AHIA–UFRGS.

¹³⁷ Erico Verissimo foi o primeiro brasileiro a receber uma "*Leader Grant*" do Departamento de Estado dos EUA. Dentre as várias centenas de brasileiros trazidos para os Estados Unidos entre 1941 e 1945, estavam o sociólogo Gilberto Freyre (1900–1987), o historiador Sérgio Buarque de Holanda (1902–1982), o advogado e jornalista Vianna Moog e o também jornalista e escritor Orígenes Lessa (1903–1986). Ao redor do mundo, o Departamento de Estado ofereceu cerca de mil concessões por ano, entre 1940 e 1948, dinheiro usado para financiar visitas e/ou permanências prolongadas nos Estados Unidos (SMITH, 2013).

Além das conferências, Verissimo também participou de alguns programas radiofônicos, com o mesmo objetivo de criar uma imagem mais simpática sobre a América Latina e um interesse positivo pela região, como parte das políticas da “Boa Vizinhança”¹³⁸, levadas a cabo pelo presidente Franklin Roosevelt. Erico Verissimo, com seu reconhecido talento comunicador, tornou-se, além de um precioso porta-voz da Política da Boa Vizinhança, uma espécie de locutor e divulgador dos eventos do IBA, em 1958, tendo sido solicitado a dar vários depoimentos em nome da Comissão Organizadora. A tal ponto que chegou a ironizar a situação, em entrevista ao jornalista Gilberto Miranda, para uma reportagem publicada pelo jornal *Correio do Povo* sobre os eventos: “[...] – Mais uma entrevista? – pergunta ele – Santo Deus!”¹³⁹

Erico Verissimo, após sua estada em Washington, durante os três anos em que esteve na União Pan-Americana (1953–1956), manteve ligações com os Estados Unidos até sua morte, em 1975. Não que propriamente admirasse a cultura ou o povo estadunidense; por meio de algumas cartas que escreveu, pode-se perceber até o contrário: “Não sei se gosto mesmo dos Estados Unidos. Já te disse que os americanos não me interessam como gente. Acho-os sem graça, sem drama, sem terceira dimensão”, relata ao amigo Vianna Moog, no dia 20 de maio de 1955 (In: BORDINI, 2021, p. 166). Apesar disso, é inegável a proximidade com a nação norte-americana e a influência diplomática do escritor gaúcho, o que pode ser conferido, por exemplo, nas trocas de correspondências, como a transcrita abaixo, na qual Iberê Camargo (1914–1994), um dos mais proeminentes artistas do cenário brasileiro, endereça a Verissimo certa angústia relativa à realização de uma mostra que apresentaria na capital estadunidense.

Meu caro Erico. Aguardo as instruções de Washington para a realização da minha exposição. Os quadros continuam prontos para serem enviados. O silêncio do senhor, sendo que já lhe escrevi mais de uma carta, leva-me a supor que tenha havido uma mudança de atitude da União Pan-americana para comigo. Que teria se passado? Caso isso tenha acontecido, desejaria saber o motivo. Começo a sentir um certo constrangimento. Foi com certo sacrifício que reuni um número suficiente de peças para essa mostra e as enviei, tendo que recusar vendê-las, o que não é fácil. Meu caro Erico, a espontaneidade do teu convite para que eu expusesse em Washington foi uma das maiores gratificações que recebi nesses longos anos de luta. Aceitei-o com indisfarçável alegria e me engendrei em preparar a exposição em função das vantagens que dela poderiam advir, preocupado unicamente em não faltar ao compromisso assumido para não

¹³⁸ “Boa vizinhança” é como ficou conhecida a política internacional defendida pelo governo de Franklin Roosevelt, desde 1940, para os países do continente americano, por um dos órgãos do Departamento de Estado dos EUA, o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) (MAUAD, 2014, p. 4).

¹³⁹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 de outubro de 1957. AHIA–UFRGS.

desagradar o amigo generoso. Peço-te agora o favor de conseguires uma decisão e o esclarecimento do motivo desse silêncio que deve terminar seja qual for o resultado.¹⁴⁰

É possível inferir que Verissimo, mesmo após seu retorno ao Brasil, tenha intercedido junto à União Pan-Americana para que, efetivamente, a exposição ocorresse, posto que, em correspondência do início de janeiro de 1959, o chefe da Seção de Artes Visuais, José Gomez Siare, comunica-se diretamente com Iberê Camargo para acertar detalhes da exposição, confirmando, inclusive, a chegada dos quadros. Este episódio demonstra a bem-sucedida capacidade de negociação do escritor no sistema das artes no Continente.

Caro, Camargo, acabo de receber uma carta sua de 27 de dezembro. Nós efetuaremos sua exposição possivelmente nos primeiros dias de março, com duração de uns 15 ou 18 dias. A caixa que transportou suas obras já foi aberta, contendo 17 óleos e 8 gravuras, todos em perfeitas condições. Já colocamos todos no cofre do nosso depósito. Alguns dias antes da abertura da sua exposição, providenciaremos uma apólice de seguro para as obras. No momento, estão fora de risco. Lhe manterei informado sobre todos os detalhes e você não hesite em solicitar qualquer informação extra que deseje que apareça em seu catálogo. Receba minhas cordiais saudações. José Gomez Siare, Chefe da Seção de Artes Visuais, União Pan-Americana. 6 de janeiro de 1959. [Tradução minha]¹⁴¹

Se de fato levarmos adiante a suspeição de que Tasso Corrêa teria nomeado o I Salão Pan-Americano, com vistas a alinhar-se ao governo JK, será difícil discordar que Erico Verissimo estaria entre as figuras mais apropriadas para integrar a Comissão Organizadora e realizar o discurso de boas-vindas naquela noite de 22 de abril de 1958.

¹⁴⁰ Carta de Iberê Camargo a Erico Verissimo, 1958. Fonte: Acervo Histórico Fundação Iberê Camargo.

¹⁴¹ Texto original: “Estimado Camargo, acabo de recibir una carta del 27 de diciembre. Su exposición la efectuaremos posiblemente en los primeros días de marzo y durará unos 15 o 18 días. La caja que contenía sus obras ha sido abierta y contamos 17 óleos y 8 grabados, todos ellos en perfectas condiciones. Los hemos entrado en la bóveda de depósito. Pocos días antes de que se abra su exposición, haremos una póliza de seguro sobre todas dichas obras. Por el momento están fuera de todo riesgo. Le mantendré informado de todos los detalles y no se olvide de proporcionarme cualquier información extra que desee aparezca en su catálogo. Recibe un saludo cordial. José Gomez Siare, Jefe sección de artes visuales, Unión Pan-Americana. 6 de enero de 1959”. Fonte: Acervo Histórico Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.



Registro raro de Erico Verissimo na sessão de abertura do I Congresso Brasileiro de Arte, 1958¹⁴²

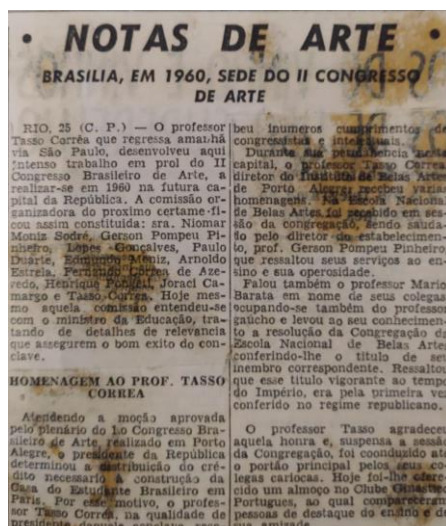
Uma vez mais, a posição de mediador privilegiada de Erico, uma acertada escolha de Tasso Corrêa, reflete-se na carta da cunhada de Iberê Camargo, Eunice, à sua irmã Maria, com data de 18 de maio de 1958, na qual percebe-se o êxito na aproximação com o presidente JK, visto que a interlocutora menciona que Tasso já havia sido designado para realizar a segunda edição do Congresso Brasileiro de Arte, em Brasília, em 1960, que, naquele momento, ainda se acreditava que aconteceria.

Minha muito querida Maria, [...] estávamos para te escrever, pois fomos à exposição do Instituto de Belas Artes e vimos o quadro do Iberê. Estava em lugar bem evidente. Esperamos tuas instruções para retirar o quadro. [...] O Tasso Corrêa está aí no Rio e hoje saiu uma notícia que o JK encarregou o Tasso e outros para inaugurar o Segundo Congresso Brasileiro de Arte em Brasília, em 1960.¹⁴³

De fato, a segunda edição do Congresso – assim como do Salão Pan-Americano – foi apontada como garantida por diversos veículos de imprensa, como o *Correio do Povo*, que publica esta notícia já no final do ano de 1958, o que mostra que a ideia se manteve na pauta por muitos meses após o término do evento. O texto também revela os nomes dos integrantes da Comissão Organizadora planejada para o evento, entre os quais o do próprio Tasso Corrêa.

¹⁴² Revista *Leitura*, Rio de Janeiro, junho de 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/115509/6190>. Acesso em 8 de abril de 2020.

¹⁴³ Fonte: Acervo Histórico Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.



Correio do Povo, Porto Alegre, 26 de novembro de 1958 | AHIA-UFRGS

Segundo a pesquisadora Ana Maria Mauad, um relatório feito para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores, em 1948, mostrou que a visão do governo brasileiro sobre esse intercâmbio cultural promovido por Erico Verissimo com os Estados Unidos havia sido muito positiva, destacando a crescente disponibilidade de informações precisas sobre o Brasil nos Estados Unidos. O relatório demonstrou a importância da publicação de livros com capacidade de resumir a legislação brasileira em relação aos negócios e ao trabalho, bem como oferecer conteúdo explicativo sobre as diretrizes do sistema jurídico brasileiro, concluindo que o intercâmbio cultural aumentou a compreensão sobre o Brasil e que a cooperação com os programas deveria ser continuada. Assim, também músicos e escritores brasileiros passaram a ser mais difundidos por lá, aumentando, sutilmente, o conhecimento dos cidadãos estadunidenses acerca do sentimento brasileiro sobre sua nação e sua cultura (MAUAD, 2014).¹⁴⁴

¹⁴⁴ Quando Erico Verissimo esteve à frente da União Pan-Americana, ele desenvolveu diversos programas de aproximação cultural entre Brasil e Estados Unidos, tais como traduções para o inglês de escritores brasileiros, como exemplifica a correspondência oficial que mandou para Vianna Moog, na época chefe do Conselho de Ação Cultural, também órgão ligado à OEA, situado na Cidade do México, em 26 de novembro de 1954: “Prezado Senhor: Tomo a liberdade de comunicar-me com V. Sa. para solicitar-lhe a valiosa colaboração em um dos projetos do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana. Como parte de nosso programa de aproximação cultural interamericana, tencionamos preparar uma antologia de contos brasileiros em tradução inglesa, a qual, assim o esperamos, haverá de concorrer, em não pequena escala, para a divulgação de nossa literatura nos Estados Unidos da América” (In: BORDINI, 2021, p. 147). Por outro lado, é importante lembrar que, ainda na década de 1940, esse processo já se refletia no interesse pelos valores culturais brasileiros, expressos tanto pela cultura erudita – arquitetura modernista e artes plásticas –, como pela cultura popular de massa, cujo maior ícone foi a cantora Carmen Miranda (1909–1955), que, embora nascida em Portugal, foi adotada para “estrangeirizar” o ritmo do samba, que viria a ser um símbolo do “vizinho” brasileiro.

Esse balanço apenas intensifica a sensação de que o I Salão Pan-Americano tenha sido parte, ainda que de forma velada, de uma micropolítica defendida por Tasso Corrêa de coadunar-se à política externa do Brasil naquele momento, com o objetivo de criar o Ministério das Artes, e (por que não?) de assumir o cargo de ministro.¹⁴⁵ Fato é que, independentemente das intenções por trás da adoção do termo “Pan-Americano”, tudo que se viu de artistas estadunidenses, por exemplo, foram 24 fotografias sobre o ensino de Artes Dramáticas – e nada mais.



Exposição de fotografias enviadas pela comitiva dos Estados Unidos sobre o ensino de Artes Dramáticas no I Salão Pan-Americano de Arte, 1958
Correio do Povo, Porto alegre, 20 de abril de 1958 | AHIA-UFRGS

Tal cenário nos possibilita supor que, apesar dos esforços do IBA, houve certo desdém por parte do Departamento de Cultura Norte-Americano, o que, ao longo da história, tem sido corriqueiro em se tratando de política externa estadunidense. O I Salão Pan-Americano – em uma análise não-romantizada – ficou mais para um salão “Latino-Americano”, cuja participação mais relevante, como será visto, foi a da comissão uruguaia, principalmente dos artistas que vieram “sem ser convidados”.

Nesta trama, é sempre preciso voltar a Erico Verissimo, um entusiasta da política de integração entre os países do continente, como evidencia o trecho de um de seus

¹⁴⁵ Os reflexos da intensificação da política pan-americanista puderam ser sentidos em âmbito local, visto que, no final do ano de 1958, segundo uma matéria publicada no jornal *Correio do Povo*, foi criado no IBA-RS o chamado Clube Pan-Americano, “[...] com mais de sessenta sócios inscritos e prontos a estudar e divulgar as coisas dos países que formam o continente americano”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11 de novembro de 1958. AHIA-UFRGS.

discursos: “[...] o Pan-Americanismo é importante, não como um ideal abstrato ou como uma organização intergovernamental, mas como uma força viva entre homens e mulheres nas Américas” (In: BORDINI, 2020, p. 118). Em outros discursos, fica patente a visão do escritor acerca da sua expectativa quanto às relações entre os EUA e a América Latina:

O que tenho tentado transmitir aos senhores é o meu sentimento de que as diferenças entre os Estados Unidos e a América Latina não são tão acentuadas ou tão inconciliáveis quanto podem parecer à primeira vista e que, através da indústria e do progresso, estamos ficando mais parecidos, em vez de menos. (In: BORDINI, 2020, p. 222)

Nunca foi tão necessário como hoje que as ideias circulem livremente e sejam discutidas abertamente em todas as partes do nosso hemisfério. Seu país é atacado – muitas vezes caluniado – na América Latina. E a América Latina é negligenciada – e com frequência desdenhada – aqui nos Estados Unidos. A Organização dos Estados Americanos é a garantia da unidade política do hemisfério. (In: BORDINI, 2020, p. 231)

Não é demais lembrar que, apesar de apoiador do projeto pan-americanista, Erico costumava demarcar uma posição crítica, notadamente humanista, o que está manifestado na continuidade de seu discurso recentemente comentado:

Penso que seria um triste erro fazer nossos países seguirem a trilha dos Estados Unidos e se tornarem capitalistas. Espero que um dia possamos alcançar um tipo de socialismo cristão moderado, pleno de liberdade social. Para esse fim, é necessário que os raros felizes desistam daquilo que constitui luxo, para que a maioria possa ter o essencial. Mas o objetivo real de uma civilização decente será dar às pessoas não apenas os elementos essenciais da vida – comida, bebida, abrigo, saúde –, mas também todas aquelas coisas que, embora não sejam essenciais para a sobrevivência humana, tornam a vida mais fácil, agradável e mais bela. (In: BORDINI, 2020, p. 121)

Da composição desse discurso, depreende-se o desacordo entre ideais do escritor e implicações dos avanços do sistema capitalista, como a reificação humana e a acentuação das desigualdades sociais. Erico, apesar de representar uma peça-chave para a implementação das políticas pan-americanistas, era sabidamente um intelectual sintonizado aos anseios sociais de seu tempo, que não se furtava em manifestar suas posições. A maneira com que encerra sua fala certamente não poderia ser considerada uma surpresa em se tratando de Erico Verissimo: “Certo ou errado, senhoras e senhores, é o que penso. Obrigado!”.

Sua passagem pela União Pan-Americana poderia ter sido mais extensa, pois havia uma campanha na organização para que Erico permanecesse por mais tempo, como alega em carta a Moog, com data de 8 de agosto de 1955: “Já comuniquei ao Manger [seu chefe no departamento] que me vou em fevereiro de 56. Perguntou se eu não podia ficar mais um ano”, cuja resposta dá o tom final à experiência de Erico Verissimo, que se mostra cansado e frustrado com a burocracia com a qual tinha de lidar, sem perder a oportunidade de fazer um atrevido trocadilho, ao inverter a ordem das letras da sigla da entidade:

Não posso. A PAU encheu. Já comecei a perder a paciência. Isto é *frustrating*. A UPA é um belo instrumento que vivemos a polir, afinar, mudar de cordas, mas nunca tocamos. Nem um sambinha, nem uma rumba. [...] Não tem verba. Muita papelada. Muitas rivalidades. [...] Em março de 56 fará dois anos e 10 meses que comecei a trabalhar neste mausoléu de mármore. *Por eso me voy...* (In: BORDINI, 2021, p. 156)

Como era de se esperar, o exercício das atividades diplomáticas no âmbito da política internacional e sua inevitável burocracia exauriu o homem das letras, que retornou ao seu país de origem, dois anos após a crise deflagrada pela morte de Getúlio Vargas, a tempo de compor a parte final de sua icônica trilogia *O Tempo e o Vento*, considerado o grande romance épico gaúcho. A percepção sensível e ampla de Verissimo sobre *seu tempo*, atestada tanto no conjunto de sua produção literária, quanto nos discursos proferidos na missão diplomática na União Pan-Americana, apresenta em seu estofo análises extemporâneas, que hoje podem ser lidas como uma advertência profética, tal como aparece neste excerto de discurso:

E, no estado atual dos acontecimentos, pareceria que nem sequer podemos procurar algum consolo para a possível sobrevivência das chamadas democracias ocidentais, pois tudo indica que, em seu zelo pelo combate ao comunismo, elas também estão começando a adotar métodos totalitários. Refiro-me à escura onda de anti-intelectualismo que, nos últimos tempos, começou a inundar o mundo democrático, ameaçando escritores, cientistas, professores e artistas. (BORDINI, 2020, p. 228)

A lucidez de pensamento, somada às qualidades e experiências de Erico, fizeram com que ao arguto olhar de Tasso Corrêa ele fosse escolhido como o companheiro ideal para a elaboração, produção e embasamento intelectual de seu ambicioso projeto, com pretensões à criação de um Ministério das Artes, a ser iniciado pelo I Salão Pan-Americano.

2.2 O EVENTO

Às 18h do dia 23 de abril de 1958, demarcado pelo discurso de abertura realizado pelo Prof. Castro Filho¹⁴⁶, efetuou-se a inauguração oficial do I Salão Pan-Americano de Arte, organizado como a principal atividade entre as programações paralelas ao I Congresso Brasileiro de Arte. Proposto como substituto aos Salões de Arte promovidos pelo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul desde 1939, o evento promoveu, em caráter inédito, uma ampla exposição, abrangendo produções de artistas sul-riograndenses¹⁴⁷ e dos seguintes estados brasileiros: Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás e Bahia¹⁴⁸; além de artistas representantes de países americanos: Argentina, Uruguai, Chile, Bolívia, Peru, México e Estados Unidos.

¹⁴⁶ Manoel Ferreira de Castro Filho (1910–?) foi pintor e crítico de arte. No final da década de 1930, esteve à frente da Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA) e mantinha uma coluna no jornal *Correio da Noite*, no Rio de Janeiro. Foi amigo próximo de Tasso Corrêa e tornou-se um personagem importante na história pregressa do IBA-RS, participando diversas vezes dos júris dos salões organizados no instituto. Castro Filho também realizou doação de diversas obras de arte de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo que ajudaram a arrecadar fundos para construção do novo edifício da instituição. Sobre a relação de Castro Filho com o IBA e, em especial, no contexto dos salões progressos, ver: RAMOS, 2015a.

¹⁴⁷ Artistas sul-riograndenses participantes: Dorothea Vergara, Iberê Camargo (sua inscrição foi feita pela comitiva do Rio de Janeiro, pois Iberê, na época, morava naquele Estado), Francisco Stockinger, Sônia Ebling, Antonio Caringi, Zoravia Bettiol, Glênio Bianchetti, Carlos Petrucci, Glauco Rodrigues, Alice Soares, Ado Malagoli (paulista, mas então vivendo no Rio Grande do Sul), Joel Amaral, Bruno Vinsentin, Waldeny Elias, Cláudio Carriconde, Rubens Cabral, Avatar Moraes, Francisco Manoel Ferreira, Alice Brueggmann, José Caballero, Bertanha Cannes, Paulo Carneiro, Yara Costa e Silva, Inah D'ávila, João Fahrion, Fernando Corona, Henrique Fuhro, Gastão Hofstetter, Enio Lippmann, Hilda de Mattos, João Medeiros e Regina Silveira.

¹⁴⁸ A edição do jornal paulistano *Folha da Manhã*, de 3 de abril de 1958, publicou informações sobre o I Salão Pan-Americano, fornecidas por Tasso Corrêa, nas quais aparece o Estado de Alagoas entre as comitivas oficiais, mas isso não se concretizou. AHIA–UFRGS.



Cartaz do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958 | AHIA–UFRGS

O Salão contou com a expressiva marca de 670 obras – entre trabalhos de artistas convidados diretamente pelos organizadores e produções escolhidas pela Comissão de Seleção. A quantidade de obras foi um marco relevante, a ponto de ser superestimada, como aparece no jornal *Diário de Notícias*, de Porto Alegre, dias após a abertura: “São mais de mil trabalhos entre pintura, escultura, gravura, desenho, arte decorativa e arquitetura”.¹⁴⁹ Durante os 20 dias em que esteve em funcionamento – de 23 de abril a 13 de maio –, manteve um horário de visitação de domingo a domingo, das 17h às 22h, “sob grande interesse público”.¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 6 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

¹⁵⁰ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.



Fotografia publicada na *Revista do Globo*, em maio de 1958, registrando a abertura do I Salão Pan-Americano de Arte. Na legenda da imagem, lê-se: “A inauguração do Salão foi solene, tendo presentes os participantes do I Congresso Brasileiro de Arte, altas autoridades e artistas”. | AHIA–UFRGS.¹⁵¹

O evento exigiu uma organização complexa para cumprir as etapas logísticas de uma elaborada programação cultural; além da importante parceria firmada com a Varig, para transporte aéreo das obras, contou ainda com a participação de alguns órgãos públicos estaduais e federais. A Casa da Moeda e os Correios & Telégrafos são bons exemplos: o primeiro deveria cunhar as medalhas para a premiação, enquanto o segundo ficaria responsável pelo transporte terrestre das obras que seriam expostas no Salão, incluindo o seguro contra danos (BOHMGHREN, 2013).¹⁵²

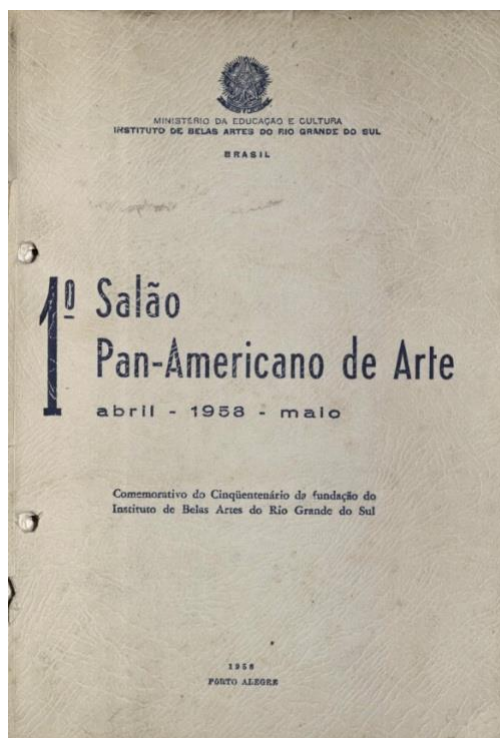
Grande parte das informações sobre o I Salão Pan-Americano provém do Catálogo Geral da exposição. Impresso nas oficinas gráficas da antiga Editora Globo, a publicação fornece os nomes de todos os participantes, divididos por país¹⁵³ (no Brasil foi feita uma subdivisão por estados), organizados sempre em ordem alfabética, e por

¹⁵¹ *Revista do Globo*, 17 a 31 de maio de maio de 1958, p. 85.

¹⁵² Também estava nos planos a confecção de um selo comemorativo do cinquentenário do Instituto de Belas Artes pelos Correios, o que acabou não se concretizando, pois o pedido oficial para a emissão não fora aceito, fato anunciado à Comissão Organizadora, por Tasso Corrêa, na segunda reunião registrada em ata, realizada em 9 de outubro de 1957: “No decorrer da reunião, o senhor presidente deu ao conhecimento do plenário os dizeres do ofício nº 4.888, de 24 de maio último, da Diretoria do Departamento dos Correios e Telégrafos, em resposta ao pedido deste Instituto, no sentido de autorização para emissão de selos comemorativos do cinquentenário da fundação deste estabelecimento. Esse ofício dizia que, tendo em vista as novas diretrizes adotadas pelo Governo, aquele departamento não poderia aceitar a sugestão em apreço”. Fonte: Livro de Atas do I Congresso Brasileiro de Artes, 1958. AHIA–UFRGS.

¹⁵³ É interessante observar que essa divisão por “representações nacionais” seguia o modelo da Bienal de Veneza e da própria Bienal Internacional de São Paulo.

seção em que cada obra foi apresentada. Contendo 128 páginas, em formato A5 (21 x 15 cm), o Catálogo é um precioso material que contribui para que se tenha uma ideia global do que foi exposto no Salão.¹⁵⁴



Capa do Catálogo do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958 | AHIA-UFRGS

A exposição contou um número total de 313 artistas¹⁵⁵, incluindo aqueles convidados pela Comissão Organizadora, os selecionados pela Comissão de Seleção e ainda artistas

¹⁵⁴ Após a capa e a folha de rosto, são apresentados os organizadores do Salão, nominata seguida por uma homenagem a Olinto de Oliveira (1866–1956) e a Carlos Barbosa Gonçalves (1851–1933), fundadores do Instituto de Belas Artes, a partir de um detalhe do painel de autoria de Aldo Locatelli, conhecido como *As Artes*, já apresentado no primeiro capítulo. A página seguinte traz impresso o louvor aprovado em plenário no I Congresso Brasileiro de Arte, oferecido ao deputado federal Tarso Dutra, em vista de seu apoio político para angariar verbas junto ao Congresso Nacional para a realização dos eventos. A publicação segue com três páginas, contendo imagens da solenidade de abertura. Na sequência, um texto institucional assinado por Tasso Corrêa, a relação de todos os premiados, bem como as listas de países e artistas participantes, intercaladas com imagens de algumas obras, cuja seleção não corresponde necessariamente aos artistas premiados. O Catálogo foi produzido a partir de imagens feitas durante a realização dos eventos – tanto das obras, quanto das cerimônias e solenidades –, o que significa que houve pouco tempo hábil para que a publicação fosse finalizada até o término do Salão. Esse fato pode justificar algumas falhas editoriais, a exemplo da diagramação dos textos, o recorte das imagens, a ausência de informações sobre as obras e o posicionamento das imagens fora das margens, evidenciando que o material foi feito às pressas. Apesar desses detalhes, não se pode deixar de avaliar como notável a produção de um catálogo nessas dimensões e com essa quantidade de imagens e textos em menos de 20 dias. Para visualizar o Catálogo completo: <https://artenoriograndedos.wixsite.com/artenoriograndedos-1/post/2016/05/03/8-tricks-every-artist-should-know>.

indicados pelas autoridades consulares e comissões estrangeiras de cada país participante. Uma cláusula adicionada como adendo ao regulamento, supostamente com o objetivo de aumentar as adesões de artistas mais consolidados, estabelecia que: “[...] os artistas possuidores de medalha de prata, no mínimo, conferida em Salão Oficial, não se submeterão à seleção prévia, tendo, assim, assegurado o ingresso de seus trabalhos no importante certame”. Ao total, foram convidados 110 artistas¹⁵⁶, dos quais apenas 35 efetivamente enviaram obras, o que significa que mais de 80% dos artistas convidados pelo IBA não aceitaram o convite, possibilitando inferir que muitos possam ter subestimado o evento. O Rio de Janeiro, com 39 convidados, foi a região que recebeu o maior número de convites, dos quais 12 mandaram obras (30,7%), seguido por São Paulo, com 31 convidados e, desses, 11 artistas participantes (35,4%), e o Uruguai, com 20 convites e quatro artistas (20%).¹⁵⁷ É curioso, em um primeiro momento, o fato de o Rio Grande do Sul ter na lista de convidados apenas dois artistas: o escultor Antônio Caringi (1905–1981) e o pintor Luis Maristany de Trias (1885–1964), sendo que o segundo, apesar de ser professor do IBA na época, não participou do Salão. Pode-se supor que os membros da Comissão não tenham convidado outros artistas gaúchos, na certeza de que, independentemente disso, eles inscreveriam suas obras, dada a relevância do evento em âmbito local. A lista de convidados também sugere que a Comissão Organizadora valorizava linguagens artísticas mais tradicionais, visto que 79% dos artistas convidados eram pintores, 17%, escultores, e apenas 4% dedicados a outras linguagens¹⁵⁸, o que não chega a surpreender, pois essa era, naquele momento, a concepção mais usual do campo artístico nacional.

Mesmo com o predomínio de linguagens mais tradicionais, os visitantes também podiam encontrar, no Salão, obras e registros em tapeçaria, mosaico, figurino,

¹⁵⁵ Foram 104 artistas estrangeiros (33%) e 209 nacionais (67%), assim divididos por localidade: Estados Unidos, Chile, Bolívia e Peru mandaram apenas um artista, representando 0,31% cada; México, com oito representantes, ocupou 2,5% das vagas; Argentina enviou obras de 40 artistas, totalizando 13% e o Uruguai, com 52 artistas, enviou a maior comitiva estrangeira, com um total de 17%. No Brasil, a proporção por estados foi: Goiás, com um artista (0,31%); Santa Catarina e Bahia, dois artistas (0,64%); Minas Gerais, quatro artistas (1,28%); Paraná, 12 artistas (3,84%); Rio de Janeiro, 48 artistas (15,3%); São Paulo, 69 artistas (22%) e Rio Grande do Sul, 71 artistas (23%).

¹⁵⁶ Lista de Artistas Convidados para o I Salão Pan-Americano, material datilografado, contendo quatro páginas. AHIA–UFRGS.

¹⁵⁷ Número de artistas convidados e porcentagem de participantes em outras localidades: Argentina: cinco convidados, dois participantes (40%); Bahia, seis convidados, um participante (16,6%); Minas Gerais, dois convidados, um participante (50%); Pernambuco, dois convidados, nenhum participante; Paraná, dois convidados, dois participantes (100%), Santa Catarina, um convidado, um participante (100%).

¹⁵⁸ Foram convidados 87 pintores (79,1%), 19 escultores (17,2%), dois gravuristas (1,81%), um arquiteto (0,91%) e um desenhista (0,91%).

cenografia, gravura, desenho e projeto arquitetônico. Tal pluralidade dava-lhe um ar inovador, sem dúvida. Aglutinadas por proximidade geográfica, as obras foram distribuídas ao longo dos oito andares do prédio do instituto, nos espaços das salas de aula. O pesquisador e historiador da arte Círio Simon (1936), que acabara de ingressar no IBA como estudante, tem uma lembrança muito vívida desse momento:

Nós entramos em março e o Salão começou em abril... então, minha primeira lembrança é que logo que entramos já fomos expulsos do prédio [risos]. Viemos para o prédio novo da Faculdade de Arquitetura. Nós tínhamos aulas ali, mas íamos lá para ver as obras expostas e frequentar as atividades como ouvintes... eu, pelo menos, não cheguei a me inscrever. Mas a gente ia de curioso.¹⁵⁹

Em arranjo verticalizado, estendendo-se pelas salas de aula do instituto, essa expografia permitia que os visitantes percorressem todo o edifício em contato com as obras, de forma que, anacronicamente, hoje consideraríamos uma “ousada expografia” (BRITES, 2007, p. 78).¹⁶⁰ No contexto artístico do I Salão Pan-Americano e do Brasil, havia um embate entre a arte tributária de preceitos acadêmicos e as novas correntes artísticas em processo de legitimação, basicamente, atreladas à arte abstrata. Essa percepção conjuntural aparece no texto do artista, professor e ex-aluno do IBA Joaquim da Fonseca (1935), acerca do Salão, em texto para a *Revista do Globo*, no qual Fonseca, à época trabalhando para o periódico sulino, chama a atenção para a importância de o público ter contato com diferentes tendências daquele momento:

As maiores correntes atuais da Arte, tanto brasileiras como dos outros países, ali figuram, desde o mais reacionário academismo, até os mais avançados – e às vezes audaciosos – abstracionistas e concretistas. É, portanto, muito didático, nesse ponto, dando uma ótima informação do que está acontecendo no movimento artístico latino-americano.¹⁶¹

¹⁵⁹ Em entrevista ao autor, em 27 de agosto de 2019. A transcrição da entrevista encontra-se nos Apêndices da dissertação.

¹⁶⁰ As obras foram assim divididas ao longo do prédio: No primeiro andar, Rio de Janeiro e São Paulo; na sala 42, Bahia, Minas Gerais, Goiás e Paraná; na sala 43, Rio Grande do Sul; na sala 52, Chile, Bolívia e Peru; na sala 53, Uruguai; na sala 63, Estados Unidos (além de figurinos e cenários teatrais do Rio de Janeiro e de São Paulo); na sala 73, Argentina e, no oitavo andar, projetos arquitetônicos do Brasil e da Argentina. Fonte: *Jornal do Comércio*, 15 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

¹⁶¹ FONSECA, Joaquim da. O Primeiro Salão da Boa Vizinhaça. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 17 a 31 de maio de 1958. AHIA–UFRGS



Vista do I Salão Pan-Americano de Arte, em que se vê uma pintura de paisagem ao lado de uma pintura abstrato-geométrica, 1958 | AHIA-UFRGS

A configuração do Salão – com obras modernas ao lado de trabalhos de caráter acadêmico – estava alinhada aos objetivos dos organizadores, posto que imaginavam que uma mistura de tendências poderia permitir ao Salão ser mais bem aceito pelo público, ainda não preparado para apreciar tendências mais recentes, como aparece em uma fala de Fernando Corona:

[...] os artistas do Rio e São Paulo não querem se misturar. Eles lá fazem dois Salões. Um, dos acadêmicos, outro dos modernos. Nós aqui fazemos um só Salão e aceitamos todas as tendências, pensando mais no povo, onde ele por si poderá gostar ou não, e aprenderá, ajudado pela crítica, a separar o joio do trigo.¹⁶²

Os argumentos de Corona são pertinentes, mas é preciso comentar, cautelarmente, que essa configuração estava alinhada com a própria ideologia do projeto nacionalista do Estado Novo, no qual as bases políticas do Instituto de Belas Artes haviam sido estruturadas sob comando de Tasso Corrêa. Orientada por uma diretriz “modernizante conservadora”, essa política correspondia à necessidade de implantar transformações para a superação da crise, mas, ao mesmo tempo, evitar rupturas sociais mais drásticas. Corrobora com essa ideia o fato de figurarem na lista de convidados do Salão dois artistas que representavam tendências opostas naquele momento no Brasil: Oswaldo Teixeira (1905–1974) – pintor de tradição mais acadêmica que permaneceu à frente do

¹⁶² *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 de maio de 1958. AHIA-UFRGS.

Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, desde a sua fundação, em 1937, até 1961 – e Cândido Portinari (1903–1962) – pintor que representou a conquista de uma modernidade visual sintonizada com as vanguardas internacionais e que assumiu trabalhos de fôlego, junto a instituições públicas federais, principalmente a partir dos comissionamentos do Ministro Gustavo Capanema (1900–1985). Como nos aponta Maria Amélia Bulhões, em sua pesquisa desenvolvida em âmbito de Mestrado sobre a atuação social dos dois artistas, apesar de ambos simbolizarem os interesses das elites no poder, de forma sintética, podemos indicar que o primeiro estaria ligado à aristocracia rural, mais conservadora e identificada com o academicismo; enquanto o segundo, que optou por não participar do Salão, estava mais alinhado a interesses burgueses e preocupado com a internacionalização das relações capitalistas, vinculada a tendências modernistas (BULHÕES, 1983). Tal dicotomia também podia ser observada dentro da estrutura política do próprio governo de Getúlio Vargas, através de diferentes posicionamentos do presidente, permanentemente oscilando entre tradição e inovação. No caso da cultura, ao mesmo tempo em que essa estrutura transmitia uma aparente liberdade artística, servia para mascarar a falta de espaço existente para outras possibilidades afora esses dois modelos, pois isso garantia ao Estado o controle total sobre a produção artística. Círio Simon estabelece, ainda, outro paralelo:

É possível aproximar essa dupla posição face à arte às mesmas dúvidas da política externa brasileira dessa época, pendendo ora para o modelo dos estados totalitários, com a sua estética unívoca e clara apregoada por Hitler e, para o outro lado, o mundo livre, com a sua estética se dizendo aberta para a vida. (SIMON, 2002, p. 482)

No Salão Pan-Americano, as novas tendências estavam representadas com maior expressão pelas comitivas que representavam a Argentina e o Uruguai. Isso foi o que reconheceu a maior parte dos críticos do evento, como evidencia o comentário de Mário Barata: “Até agora, a parte melhor do Salão é a do Uruguai e da Argentina. Na do Brasil, acham-se ausentes muitos artistas”.¹⁶³

¹⁶³ *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 14 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.



Vista da sala da comitiva do Rio de Janeiro no I Salão Pan-Americano de Arte, 1958.
À esquerda, a obra *Cais* de Waldyr Joaquim de Mattos | AHIA–UFRGS

Não é demais frisar que, na época, o papel do curador, tal como entendemos contemporaneamente, não existia. A disposição das obras, portanto, foi a expografia possível dentro das circunstâncias locais, que era o próprio prédio do Instituto. Círio Simon, ao ser indagado sobre a configuração expositiva do Salão, afirma a participação de múltiplos colaboradores anônimos, quando aclara que:

Em uma ocasião, entrevistei o Seu Salvador, funcionário do Instituto [...]. Eu perguntei a ele sobre os trabalhos nos Salões com o Tasso... ele disse: “Nós trabalhávamos dia e noite para montar tudo”. Então, quem fazia tudo eram os funcionários da casa... sem museologia, sem curadoria. O júri decidia as obras, mas onde e como expor eram os próprios funcionários que decidiam.¹⁶⁴

As memórias de Joaquim da Fonseca, que na época se dividia entre as atividades como estudante do Curso de Artes Plásticas e a chefia da redação da *Revista do Globo*, também corroboram com a ideia de que a instalação das obras no Salão teria sido feita com certa precariedade técnica, contando com a ajuda de alunos e funcionários do IBA:

Devido à abrangência do Salão, nós, os estudantes do IBA, fomos convocados a ajudar no que podíamos, colaborando para a montagem do Salão, realizada por funcionários do IBA. Uma das lembranças que tenho é a de uma ripa de madeira, com determinada extensão, que servia como gabarito para mantermos as obras expostas todas numa mesma altura do solo.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Em entrevista supracitada, reproduzida nos Apêndices desta pesquisa.

¹⁶⁵ Em depoimento ao autor realizado por e-mail, datado em 9 de março de 2021.



Vista da sala da comitativa do Rio Grande do Sul no I Salão Pan-Americano de Arte, 1958.
No centro, a escultura em gesso, *Flautista*, de Lêda Marino Flores | AHIA-UFRGS

Historicamente, os Salões de Arte figuram entre as primeiras manifestações artístico-culturais introduzidas pela Missão Artística Francesa no Brasil do início do século XIX. Foi no ano de 1829 que Jean-Baptiste Debret (1768–1848) e seus colegas instalaram o primeiro Salão no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro; ainda tímido, ficou limitado aos professores e alunos da Academia. Em 1840, porém, abriu-se para demais artistas plásticos numa exposição pública com periodicidade bianual (SIMON, 2002, p. 417). Desde então, até pelo menos um século mais tarde, significativamente, os Salões funcionaram como os mais importantes dispositivos de movimentação do próprio campo artístico, por seu caráter legitimador, a partir do sistema de premiações, com reflexos no seu desempenho no mercado em diferentes contextos históricos (KRAWCZYK, 1997).

2.3 AS PREMIAÇÕES

O principal dispositivo de legitimação acionado pelos Salões de Arte se dá a partir do sistema de concessão de prêmios. No caso do I Salão Pan-Americano, havia dois tipos: os honoríficos, que incluíam medalhas e menções honrosas; e os prêmios-aquisição, de até CR\$ 100.000 (cem mil cruzeiros), respeitando-se o preço estipulado pelo artista em sua ficha de inscrição. De acordo com as regras estabelecidas em regulamento¹⁶⁶, cada

¹⁶⁶ Nos anexos da dissertação, consta a transcrição completa do regulamento do evento.

seção poderia receber medalhas de bronze ou menções honrosas, sem limite máximo; medalhas de prata, limitadas a três por seção; e medalhas de ouro, com limite de uma por seção. O regulamento previa que a distribuição de prêmios-aquisição só poderia contemplar obras que tivessem obtido medalhas de ouro ou de prata. Essa regra, entretanto, não foi respeitada: dos 13 prêmios-aquisição oferecidos, somente cinco foram agraciados com medalhas, todas de prata.¹⁶⁷

Além de incentivar as inscrições de artistas, essa premiação objetivava incrementar o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (PBSA), visto que as obras adquiridas seriam integradas ao acervo, exceto, conforme estabelecido no artigo 19 do regulamento, “[...] quando o doador desejar ser o proprietário do trabalho premiado”. Ao total, sete obras foram adquiridas e passaram a compor o acervo da PBSA¹⁶⁸, ao passo que outras seis ficaram em posse dos financiadores do prêmio.¹⁶⁹ O regulamento trazia no mesmo artigo a lista prevista de doadores:

São os seguintes os prêmios aquisição, cujas dotações variam de cinco a cem mil cruzeiros: Estado do Rio Grande do Sul, Prefeitura de Porto Alegre, Instituto de Belas Artes (conferido pelo Presidente do Salão), Caixa Econômica Federal, Cia. Previdência do Sul, Banco do Rio Grande do Sul, Banco da Província do R. G. Do Sul, Banco Nacional do Comércio, Banco Industrial e Comercial do Sul, Banco Francês Brasileiro, Dr. João Máximo dos Santos Sobrinho, instituído pelo Banco Porto Alegrense.¹⁷⁰

Contudo, dessa lista de 11 instituições pré-divulgadas, três acabaram não participando na concessão de valores para as premiações: a Prefeitura de Porto Alegre, o Banco Porto

¹⁶⁷ Os dados estatísticos apontados neste subcapítulo resultam de um minucioso trabalho de análise e comparação das premiações distribuídas no I Salão Pan-Americano. Apesar de enfadonhos à leitura, optei por apresentá-los textualmente, por considerá-los fundamentais para compreensão do perfil do evento.

¹⁶⁸ Incluo nessa lista duas obras pertencentes ao catálogo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, sem título, mas que, pela datação e técnica, acredito tratar-se das mesmas obras: uma xilogravura, da artista Fayga Ostrower (registro 61), inscrita no I Salão Pan-Americano com o título *Composição*, cujo prêmio foi doado pela Livraria José Olympio e um desenho de Alice Soares (registro 1039b), apresentado como *Maria*, no I Salão Pan-Americano, que teve a Caixa Econômica Federal como doadora. Os outros trabalhos adquiridos e os seus respectivos doadores: *Eva*, escultura de Glycerio Geraldo Carnellosso, adquirida pelo Banco do Rio Grande do Sul; *Composição*, pintura de Ernani Mendes de Vasconcellos (medalha de prata), pelo Instituto de Previdência do Estado; *Garrafas*, pintura de Joel Amaral (medalha de bronze), adquirida pela Livraria do Globo; *Barcos*, pintura de Nelsa Solano Gorga (medalha de prata), adquirida pela Companhia Previdência do Sul; *Naturaleza Muerta*, pintura de Julio Verdie, adquirida pelo Banco da Província do Rio Grande do Sul; *Cristo*, gravura de Eduardo Moll (medalha de prata), pelo Banco Francês-Brasileiro. Fonte: Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958. AHIA–UFRGS.

¹⁶⁹ Divisão de Cultura do Estado: *Interior*, pintura de Edson Motta (medalha de prata); Luigi Locatelli: *Nú*, pintura de Rubens Galant Costa Cabral (menção honrosa); Banco Industrial e Comercial do Sul: *Menina Florentina*, escultura de Humberto Cozzo; Divisão de Cultura do Estado: *Pájaros de Banhado*, pintura de José Echave e Banco Nacional do Comércio: *Mascara com Escoba*, gravura de Luiz Solari (medalha de prata). Fonte: Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958. AHIA–UFRGS.

¹⁷⁰ O Regulamento do I Salão Pan-Americano encontra-se transcrito nos Apêndices desta pesquisa.

Alegrense e o próprio Instituto de Belas Artes.¹⁷¹ Por outro lado, houve a incorporação posterior de quatro patrocinadores: Instituto de Previdência do Estado, Livraria do Globo, Luigi Locatelli e Livraria José Olympio. Sobre essa última, na coluna do jornalista José Condé no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, consta o seguinte comentário: “[...] o editor José Olympio, prestigiando o Salão, institui o ‘Prêmio Santa Rosa’, para a Seção de Gravura”.¹⁷² Não foram encontrados outros registros, nos arquivos do IBA, que se refiram especificamente a esse prêmio, com esse nome, mas é muito plausível que tenha sido criado com o objetivo de homenagear Tomás Santa Rosa (1909–1956), um dos maiores artistas gráficos brasileiros, que trabalhara, durante anos, como ilustrador e designer à frente das publicações da José Olympio.¹⁷³ Assim, ao conferir o prêmio a Fayga Ostrower, concedido pela Livraria José Olympio, havia uma referência dupla a Santa Rosa: por agradecer um trabalho em gravura e por esse ser comprometido com uma busca pela modernidade visual, marcas do artista paraibano.

Originalmente, o regulamento não fazia distinção entre os prêmios aquisição para brasileiros e estrangeiros. Disto, infere-se que essa configuração pudesse resultar em certo desestímulo à participação de artistas estrangeiros, pois concorreriam com artistas nacionais pela mesma premiação, o que poderia colocá-los em posição de desvantagem. Provavelmente, em virtude disso, foi realizado um adendo à primeira versão do regulamento, no qual uma das cláusulas informa: “Os artistas brasileiros não concorrerão aos prêmios destinados aos artistas estrangeiros, sendo-lhes atribuído também ‘prêmios aquisição’ de Cr\$ 10.000,00 a Cr\$ 50.000,00”. Logo após a mudança, Tasso Corrêa chamou a atenção para o fato em uma entrevista para o jornal *Folha da Manhã*: “Além dos prêmios honoríficos, poderão ser conferidos prêmios de aquisição,

¹⁷¹ É possível que o cancelamento do prêmio planejado pelo próprio IBA tenha relação com os escassos recursos financeiros disponíveis para realização dos eventos; todavia, é legítimo suspeitar que o fato possa relacionar-se à não aprovação do proposto Ministério das Artes, que tanto interessava a Tasso Corrêa, já que sua trajetória cultural não deixa dúvidas de que, se realmente desejasse manter a premiação, o faria, ainda que tivesse que dispor dos valores do próprio bolso, como fizera, por exemplo, para concretizar a construção do atual prédio da instituição.

¹⁷² *Correio da Manhã*, 30 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

¹⁷³ Santa Rosa havia falecido precocemente em 1956, na Índia, enquanto participava da Conferência Internacional de Teatro, em Bombaim, e, na sequência, da 9ª Conferência Geral da Unesco para a Educação, a Ciência e a Cultura, em Nova Délhi, representando, em ambas, o Brasil. Fonte: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/cenario-e-figurino/biografia-de-santa-rosa/>. Acesso em 25 de fevereiro de 2021.

até o total de 300.000 cruzeiros. Haverá prêmios específicos para brasileiros e para estrangeiros”.¹⁷⁴

Do total de 13 prêmios aquisição distribuídos, oito foram para artistas nacionais – quatro para integrantes da comitiva do Rio de Janeiro, três para artistas do Rio Grande do Sul e um para São Paulo – e cinco para artistas estrangeiros – quatro para o Uruguai e um para o Peru. Do total de prêmios aquisição, veremos que a grande maioria foi destinada à pintura, com sete obras adquiridas (54%); também foram premiadas três gravuras (23%), duas esculturas (15%) e um desenho (7,5%). Em relação ao gênero, 76% dos prêmios aquisição foram oferecidos a homens, enquanto as mulheres receberam 24%.¹⁷⁵

Em relação aos prêmios honoríficos, apenas duas medalhas de ouro foram distribuídas no total, sendo uma na categoria nacional, à artista gaúcha Dorothea Vergara Pinto da Silva (1923), pela escultura *Figura feminina*, e outra, para o artista mexicano Raul Anguiano (1915–2006), pela pintura *Dolientes*. Enquanto a primeira representa uma obra que se pauta nos cânones clássicos, porém com ares modernos¹⁷⁶, a segunda é uma obra de temática social e apresenta figuras com certa distorção, seguindo bases de uma matriz expressionista, mas ainda dentro de padrões representacionais figurativos. O que se percebe desta premiação é o mesmo tipo de postura apontada há pouco, relacionada ao contexto político da Era Vargas, como lembra a pesquisadora Cíntia Neves Bohmgahren. Nas palavras da autora, “[...] o Salão Pan-Americano mostrou a reunião das várias vertentes modernistas em voga naquele momento, expressas nas obras selecionadas. As obras de pintura, gravura, desenho, escultura e artes decorativas apresentavam tanto orientação naturalista, quanto abstracionista” (BOHMGAHREN, 2013, p. 89).

¹⁷⁴ *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

¹⁷⁵ Nos anexos da dissertação, há uma lista completa das medalhas e dos prêmios distribuídos no Salão.

¹⁷⁶ Esta era uma tendência, que já aparecera, por exemplo, no conjunto de esculturas instaladas no projeto do prédio do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, conhecido como Palácio Capanema (1937), produzidas pelos artistas Bruno Giorgi, Celso Antônio e Adriana Janacópulos.



Dorothea Vergara (1923)
Figura Feminina, 1958
Gesso, 210 x 65 x 35 cm
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre, Brasil



Vista da sala da comitiva do Rio Grande do Sul no I Salão Pan-Americano de Arte.
Ao centro, *Figura Feminina*, de Dorothea Vergara. Na exposição, a obra de Dorothea Vergara dividiu o espaço com as esculturas de Leda Flores (à esquerda, *Lêda e o cisne*; à direita, *Flautista*), que, devido ao planejamento e alongamento das formas, têm um apelo estético mais moderno | AHIA-UFRGS



Raul Anguiano (1915–2006)
Dolientes, década de 1950¹⁷⁷

A análise da distribuição geral de medalhas a artistas estrangeiros demonstra que na Seção de Pintura do Salão, os artistas mexicanos ganharam grande destaque: além da única medalha de ouro concedida, também obtiveram duas das três medalhas de prata, ou seja, 75% de todas as medalhas oferecidas a pintores estrangeiros.¹⁷⁸ Se contabilizadas, porém, as medalhas nas outras seções e os prêmios aquisição, foram os uruguaios que receberam o maior número absoluto de prêmios, seguidos pelos mexicanos, argentinos e peruanos.¹⁷⁹ Vale notar que, sequencialmente ao I Salão Pan-Americano, foi organizada uma exposição no IBA-RS apenas com pintores mexicanos, sobre a qual Fernando Corona escreveu para o jornal *Correio do Povo*. Elogiando a pintura mexicana, Corona a caracterizou como “[...] forte e saborosa porque o pintor

¹⁷⁷ Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano de Arte. AHIA–UFRGS.

¹⁷⁸ Foram premiados com medalhas de prata os artistas mexicanos, José Chaves Morado, por *Exodo* e Francisco Dosamantes, por *Maternidad*; também a artista uruguaia Nelsa Solano Gorga, pela pintura *Barcos*.

¹⁷⁹ O Uruguai recebeu duas medalhas de prata (uma pintura e uma gravura) e quatro prêmios aquisição (três pinturas e uma gravura); México recebeu uma medalha de ouro e duas medalhas de prata (todas em pintura); Argentina, duas medalhas de prata (uma em arquitetura e urbanismo e uma em gravura) e Peru, uma medalha de prata e um prêmio aquisição (ambos em gravura). Bolívia, Chile e Estados Unidos não receberam nenhuma premiação.

mexicano é mais mexicano antes de mais nada e não esconde seu modo de ver e sentir sua vida milenar assim como a contemporânea”.¹⁸⁰

Em âmbito nacional, os artistas brasileiros receberam 27 medalhas, das quais, uma de ouro, já mencionada, sete de prata e 19 de bronze. A premiação ficou totalmente concentrada em apenas três estados: Rio Grande do Sul, com 63% das medalhas (uma de ouro, quatro de prata e 12 de bronze), Rio de Janeiro com 26% (duas de prata e cinco de bronze) e São Paulo, com 11% (uma de prata e duas de bronze); em relação às menções honrosas, surpreende constatar que todas – em um total de 13 – tenham sido distribuídas a artistas sul-rio-grandenses.¹⁸¹

Como esperado, em termos de expressões artísticas, “pintura” ficou com o maior número de medalhas, somando 37% do total (e 46% das menções honrosas); “arquitetura e urbanismo”, com 18,5% (e 27% das menções honrosas); “escultura”, com 18,5% (e 9% das menções honrosas); “arte decorativa”, com 14,8% (não recebeu menções honrosas) e “desenho” com 11,2% (e 18% das menções honrosas). Foram 10 medalhas distribuídas na categoria Pintura, das quais o Rio de Janeiro ficou com cinco (50%), o Rio Grande do Sul, com quatro (40%) e São Paulo com apenas uma (10%); no segmento Arquitetura, de um total de cinco medalhas, o Rio Grande do Sul ficou com quatro (80%) e São Paulo com uma (20%); na categoria Escultura, também foram distribuídas cinco medalhas, todas para o Rio Grande do Sul; Arte Decorativa, de um total de quatro medalhas, Rio Grande do Sul recebeu três (75%) e São Paulo uma (25%); Desenho, três medalhas entregues, sendo duas para o Rio de Janeiro (66,6%) e uma para o Rio Grande do Sul (33,4%).

¹⁸⁰ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 8 de maio de 1958. In: PIETA, 1995, p. 98. É possível supor que essa exposição possa ter sido organizada como uma forma de compensação pelo fato de as obras dos artistas mexicanos terem atrasado para chegar em Porto Alegre para o I Salão Pan-Americano por questões alfandegárias, o que será abordado mais adiante neste capítulo.

¹⁸¹ Os artistas gaúchos agraciados com prêmios são: na Seção de Pintura, Glauco Rodrigues, medalha de prata; Joel Amaral, Carlos Fabrício Marques Soares e Gizah Nogueira Tavares, medalha de bronze; Waldeny Elias, Rubens Galant Costa Cabral, Iná Merlotti, Maria Yara Costa e Silva e Anna Maria de Freitas Ribeiro, menção honrosa. Na Seção de Desenho, Carlos Alberto Petrucci, medalha de bronze; Hilda Mattos e Regina Scalzilli Silveira, menção honrosa. Na Seção de Escultura, Dorothea Vergara Pinto da Silva, medalha de ouro; Cláudio Corrêa Carriconde, Neuza Amélia Mattos, Bruno Visentin e Rosmarie Babnigg, medalha de bronze; Dione Maria Greca, menção honrosa. Na Seção de Gravura, Zoravia Augusta Bettiol e Manoel Francisco Ferreira, menção honrosa. Na Seção de Arte Decorativa, Rosa Maria Lutzenberger, medalha de prata; Paulo Ruschel e Luiza Prado, medalha de bronze. Na Seção de Arquitetura e Urbanismo, Irineu Breitman, medalha de prata; Jayme Luna dos Santos, Emil Bered e Salomão Kruschin, medalha de bronze; Roberto de Azevedo e Souza, Ruben Cassal Pilla, Flávio Figueira Soares e Lincoln Ganzo de Castro, menção honrosa. Prêmios Aquisição: Alice Soares, Desenho; Luigi Locatelli, Rubens Galant Costa Cabral e Joel Amaral, Pintura.

Das conclusões que advêm desse quadro, sobressai o fato de o Rio Grande do Sul ter sido o grande premiado no Salão, obtendo 100% das menções honrosas e 63% das medalhas. Além disso, foi o único Estado a receber medalha de ouro e a ter sido premiado em todas as seções. A dedução direta que surge dessa análise é o quanto a circunstância de o Júri ser totalmente composto por membros residentes no Rio Grande do Sul poderia ter interferido nas premiações.¹⁸² Uma reportagem no jornal paulistano *Folha da Manhã*, publicada 20 dias antes da abertura do Salão, anunciava: “Aquele certame – adiantou o Sr. Tasso Corrêa, ‘contará com um júri internacional de premiação, composto de cinco membros: dois brasileiros, dois argentinos e um uruguaio’”.¹⁸³ Possivelmente, por limitações financeiras¹⁸⁴, a intenção de contar com membros estrangeiros no comitê de jurados – que poderia ter resultado em uma premiação mais conectada a estilos de cunho modernizante e menos “regionalista” – nunca se concretizou. Contudo, como essa pretensão compositiva fora divulgada nos meios midiáticos, falsas expectativas podem ter sido geradas nos participantes do Salão, como acontece com a artista Zoravia Bettiol, por exemplo, que ao recordar fatos acerca do evento, aponta, equivocadamente, essa questão:

Portanto, no I Salão Pan-Americano, me inscrevi na Seção de Desenho, gravura e arte decorativa, que inscrevi uma tapeçaria. *Como o Salão tinha um júri internacional*, fiquei muito feliz com a Menção Honrosa e senti que poderia dizer que o Salão era um marco importante da minha carreira profissional. [grifo meu]¹⁸⁵

O Júri de Premiação era constituído por cinco membros: os três que já haviam sido responsáveis pela seleção das obras – Ernani Corrêa (1901–1982), Aldo Locatelli (1915–1962) e João Fahrion (1898–1970)¹⁸⁶ –; outros dois membros, em tese, seriam eleitos pelos próprios artistas selecionados no Salão, segundo informam os itens do regulamento referentes ao júri:

¹⁸² De cara, chama a atenção o fato de vários artistas concorrentes no Salão, que viriam a trilhar uma carreira artística de sucesso, com reconhecimento da crítica especializada, não terem recebido sequer menções honrosas, como é o caso de Iberê Camargo, Fayga Ostrower, João Fahrion, Francisco Stockinger e Antônio Lorrens, apenas para citar alguns.

¹⁸³ *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

¹⁸⁴ O artigo 15 do Regulamento do I Salão Pan-Americano de Arte explicitava: “Será gratuita a função de membro do júri”. AHIA–UFRGS.

¹⁸⁵ Em depoimento concedido por e-mail, no dia 3 de outubro de 2019, disponível nos Apêndices desta pesquisa.

¹⁸⁶ Os membros do Júri também podiam inscrever obras para o Salão: Locatelli expôs um óleo sobre tela, *Bandeirantes* (1958); Fahrion inscreveu duas pinturas: *Vae se vivendo* (sem data) e *Figurantes em dança* (sem data) e Malagoli apresentou a obra *Composição* (sem data). Aos membros do júri, entretanto, era vedado concorrer à premiação, conforme informado no regulamento do evento.

§1º – Os três (3) membros do júri para a seleção dos trabalhos que deverão figurar no Salão serão escolhidos entre artistas de reconhecida competência pelo Conselho Técnico Administrativo do Instituto de Belas Artes.

§2º – Constituirão o júri de premiação os três membros do júri de seleção nomeados pelo Instituto de Belas Artes e dois membros eleitos pelos artistas expositores.

§3º – Os votos dos artistas deverão acompanhar a ficha de inscrição.

Ado Malagoli (1907–1994) e Christina Balbão (1917–2007), ambos professores do IBA, foram os dois artistas que compuseram o Júri de Premiação ao lado dos membros da Comissão de Seleção; todavia, não foi viável apurar se de fato houve essa “votação” entre os artistas, descrita no regulamento oficial. Como a ficha de inscrição de obras não disponibilizava nenhum espaço para preenchimento com o voto dos artistas, e tampouco há no Arquivo do Instituto de Artes qualquer documento com informações sobre essa votação, é possível supor que os planos tenham sido modificados e que Malagoli e Balbão tenham sido escolhidos de um modo mais “doméstico”, entre os professores da instituição.

INSTITUTO DE BELAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL
RUA SENHOR DOS PASSOS, 248
PORTO ALEGRE
BRASIL

I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE
Comemorativo do Centenário da Fundação
do Instituto de Belas Artes
Inauguração — 22 de abril de 1958

Inscrição até 30 de março de 1958 N.º _____

Nome: *Regina Scalzelli Silveira*

Nacionalidade: *brasileira*

Credenciais: *aluna do IBA - prêmio de aquarelas na Alameda Teófilo 1957 - 3º prêmio de Desenho no Salão Camargo Municipal - 1957*

RELAÇÃO DOS TRABALHOS

NOMINAÇÃO	MATERIAL E DIMENSÃO	PREÇO
1. <i>Figura</i>	<i>nanquim</i>	Cr\$ 500,00
2. <i>Figura de contorno</i>	<i>nanquim</i>	Cr\$ 500,00

de _____ de 1958

Assinatura: *Regina Silveira*

Residência: _____

Cidade: _____

País: _____

NOTA — Os artistas que desejarem vender seus trabalhos deverão assinar a autorização abaixo.
OBS. — A inscrição de preferência deverá ser datilografada.

AUTORIZAÇÃO

Fica o Instituto de Belas Artes autorizando a vender os trabalhos acima descritos pelo preço constante da inscrição e nos termos do Regulamento do Salão.

Assinatura do artista

Exemplo de ficha de inscrição para o I Salão Pan-Americano de Arte.
No caso, da então jovem artista Regina Silveira, egressa do IBA | AHIA–UFRGS

Devido às especificidades técnicas requeridas, ainda foram convidados outros dois profissionais, externos ao IBA, especialmente para o Júri de Premiação da Seção de Arquitetura e Urbanismo. Assim, além do representante do corpo docente do Instituto, Ernani Corrêa, participaram os arquitetos Vera Fabrício de Carvalho e Carlos Alberto Mancuso, ambos professores do recém-criado Curso de Arquitetura da UFRGS.

Ao estudar os Salões de Arte no Rio Grande do Sul, Flavio Krawczyk afirma que as premiações para os artistas são como um “[...] passaporte para o sucesso na carreira, podendo representar a manutenção ou o deslocamento dos paradigmas estéticos dominantes” (1997, p. 13). Especificamente, no caso do I Salão Pan-Americano, as premiações podem fornecer indícios de uma tendência do júri a padrões estéticos mais tradicionais. Além de as medalhas de ouro terem sido oferecidas a obras de cunho predominantemente representacional, como visto, o fato de nenhum artista uruguaio com obras de visualidade abstrato-constructivista ter recebido qualquer premiação, corrobora com a ideia de que os membros da comissão avaliadora ainda estivessem conformados a um gosto mais acadêmico no seu julgamento. Entretanto, é evidente que em meio a tanta diversidade de obras expostas, teremos significativas exceções que cumprem ser destacadas, como é o caso da medalha de prata oferecida ao pintor fluminense Ernani Vasconcellos (1912–1989)¹⁸⁷, pela obra *Composição*, também agraciada com o Prêmio Aquisição, patrocinado pelo Instituto de Previdência do Estado, passando a fazer parte do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, representando a primeira obra abstrata a integrar um acervo público no Rio Grande do Sul.

¹⁸⁷ Ernani Mendes de Vasconcellos, formado em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, integrou a equipe responsável pelo projeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Cultura – MEC e trabalhou em diversos projetos modernistas ao lado de Oscar Niemeyer. Realizou sua primeira mostra individual, no Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB/RJ, em 1947. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22990/ernani-vasconcellos>>. Acesso em 19 de novembro de 2020.



Ernani Mendes de Vasconcellos (1912–1989)
Composição, 1956¹⁸⁸
Óleo sobre tela, 100 x 82 cm
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Como já apontado, fica a impressão de que houve certo esforço por parte dos membros do júri na intenção de premiar tendências artísticas variadas, talvez com o objetivo de abarcar possibilidades diversas, contemplando um maior número de artistas, críticos e o público. Em linhas gerais, todavia, o I Salão Pan-Americano apresentou, especialmente no setor nacional, obras tributárias a padrões tradicionais, trazendo pouca inovação técnica e temática. Esse foi um dos pontos mais criticados por especialistas, e grandemente responsável pela recepção negativa divulgada em vários jornais, principalmente de circulação na região Sudeste do País. Marc Berkowitz, crítico de arte e relator das teses de Artes Plásticas no I Congresso Brasileiro de Arte, publicou, em junho de 1958, um implacável texto na revista carioca *Leitura*:

Dentro do âmbito do 1º Congresso Brasileiro de Arte, realizado em Porto Alegre sob os auspícios do Instituto De Belas-Artes do Rio Grande do Sul, houve também uma exposição coletiva sob o título algo bombástico de 1º Salão Pan-Americano. Além do Brasil, expuseram Argentina, Uruguai e os Estados Unidos (que participaram com uma exposição de teatro que já vimos

¹⁸⁸ Acervo Digital UFRGS. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/obras/pintura/pintura/ernani-mendes-de-vasconcelos/view?searchterm=composi%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

na Bienal de São Paulo), e houve também alguns poucos trabalhos do Peru e da Bolívia. *O nível da parte brasileira do Salão foi tão baixo, que desde logo tirou ao Salão qualquer possibilidade de êxito artístico.* Os envios argentinos e uruguaiois foram algo melhores, mas também sem apresentar obras de importância. *Ao todo, pode-se dizer que o Salão Pan-Americano foi um fracasso.* [grifo meu]¹⁸⁹

Em tom ainda mais ácido, o jornalista Luis Martins, relator do I Congresso Brasileiro de Arte na Seção de Letras, assinou uma matéria para o jornal *O Estado de São Paulo*, expondo sua insatisfação com as obras apresentadas, que resulta na crítica mais contundente sobre o I Salão Pan-Americano:

O meu amabilíssimo hospedeiro, professor Tasso Corrêa que me perdoe. Em Porto Alegre, eu não poderia dizer estas coisas – seria indelicado. Mas fugiria ao meu dever de jornalista, antigo crítico de arte, de observador sincero e de informante honesto, se não proclamasse aos leitores do ‘Estado’ essa dura verdade. O Salão Pan-Americano, com raras, e, por isso, destacadas exceções, pairou, no setor nacional, nos *limites da subarte*, de um *amadorismo* pitoresco, de um *academicismo sem expressão vital e sem vigor plástico*, fora da vida e do tempo, índice melancólico de uma sensibilidade arcaica e ultrapassada pelo tumulto, pela inquietação e pela angústia do homem contemporâneo. [...] Neste sentido, o Salão Pan-Americano de Arte foi mais que um malogro – foi uma inconveniência. [grifo meu]¹⁹⁰

Assinalando o papel dos Salões nas discussões sobre tendências artísticas, Krawczyk assevera que “[...] nos momentos de inflexão da história da arte, os salões tornam-se palco de disputas teórico/estilísticas em função de uma disputa mais ampla, qual seja, pela hegemonia dentro do campo” (1997, p. 13). Como as principais questões em voga, naquele momento, eram justamente esses conflitos entre a “arte acadêmica” e a arte que se propunha a romper com os padrões tradicionais, vale analisar, dado o tom conservador, uma das teses apresentadas durante o I Congresso Brasileiro de Arte, intitulada “O artesanato e o excesso de intelectualismo na pintura”, defendida por João José Rescala, membro da comissão de relatores da Seção de Artes Plásticas. Acompanhem um fragmento do texto:

Esta tese, baseada na experiência e constante observação nos campos da pintura e da restauração, não pretende de modo algum criticar pessoas isoladas, refere-se aos fatos ou movimentos artísticos no seu conjunto impulsionados pelos anseios de libertação dos antigos padrões estabelecidos. [...] Foi o esnobismo dos formalistas do princípio do século que primeiro exaltou e idealizou esta produção, precisamente para justificar suas próprias

¹⁸⁹ Revista *Leitura*, Rio de Janeiro, junho de 2018. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/115509/6190>. Acesso em 19 de janeiro de 2021.

¹⁹⁰ *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

fraquezas. Jamais houve tamanha infiltração de pintores nas pessoas dos pseudo primitivos, abstracionistas e derivados.¹⁹¹

Na sequência, Rescala deixa claro que um dos alvos de sua crítica são os procedimentos de seleção da IV Bienal Internacional de São Paulo, realizada um ano antes do Salão Pan-Americano: “Ninguém de bom senso poderá negar a parcialidade havida na seleção dos quadros da IV Bienal”, que, segundo o autor, tinha o objetivo de “[...] achincalhar, de confundir, de humilhar todos os artistas brasileiros, e inferiorizar propositadamente ou não, a nossa arte perante o envio estrangeiro”. Também discorrendo sobre esse período de “ruptura” de padrões, Fernando Corona assina um artigo, escrito durante o Salão Pan-Americano, relevante para compreendermos o pensamento da crítica e do público naquele período em Porto Alegre:

A arte contemporânea não agrada o nosso povo ainda, simplesmente porque ele não a conhece. Num quadro abstrato, por exemplo, o povo não vê mais que manchas de cor, espécie de página escrita em chinês. Por isso aceitamos todas as tendências em nosso certame. São pinturas e esculturas de um modo que já passou e também as mais audazes experiências contemporâneas. Só assim o povo irá se dando conta que o mundo não é mais aquele romântico de outrora. [...] Gosto de Arte Contemporânea, figurativa ou não, pela força criadora que encerra, arte que parece de loucos. E quem sabe? Não parece que o nosso mundo marcha para um caos? Sou um mísero mortal arrastado pela corrente porque teimo em querer ser um homem do meu tempo.¹⁹²

De fato, a maioria das críticas especializadas caracterizaram as obras presentes no I Salão Pan-Americano como “tradicionais”, “sem muita inovação”; apesar disso, na imprensa na época circularam comentários de visitantes da exposição, mostrando-se incomodados com as obras apresentadas, por se distanciarem dos padrões estéticos com os quais estavam habituados. Veja-se o exemplo da carta, intitulada “A nova arte”, escrita por um espectador da mostra, Igor von Korach (nome que pode, muito possivelmente, ser um pseudônimo), para o *Jornal do Dia*, de Porto Alegre:

Em visita ao ‘[...] Salão Pan Americano’, constatei uma terrível verdade, uma desmoralização da arte. Francamente, fiquei decepcionadíssimo e, não o nego, encabulado. Encabulado, perante outras pessoas (talvez na mesma situação em que me achava) que contemplavam as pinturas imorais e grotescas em relação ao corpo humano. Esta ingrata manifestação deixou-me totalmente conturbado, motivo pelo qual escrevo estas linhas. [...] Esta ‘arte’ está longe de ser uma arte. Aproxima-se mais da profanação da mesma. Se

¹⁹¹ Tese original de João José Rescala enviada para o I Congresso Brasileiro de Arte, 1958. AHIA–UFRGS.

¹⁹² *Correio do Povo*, Porto Alegre, entre os dias 22 e 30 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

este aspecto da arte não for devidamente controlado, que será então?... E como acabará? Não sei. E vocês... sabem?¹⁹³

A resposta do artista plástico Ermanno Duccheschi (1920–1998) à afiada opinião do visitante foi proporcionalmente dura: “[...] as suas queixas são um tanto curiosas. [...] Diga, Igor, o senhor não errou por acaso de porta? Não teria sido mais aconselhável entrar numa farmácia ou drogaria para comprar um bico?” – o que demonstra haver na imprensa da época espaços de apoio a orientações artísticas mais arrojadas e inovadoras. Por intermédio desses embates, faz-se necessário ressaltar a importância da crítica de arte e seu papel na modulação do gosto do público, para o qual os Salões eram peças fundamentais, em particular por meio das premiações. O I Salão Pan-Americano estava previamente planejado para divulgar os premiados de cada seção na abertura do evento; um entrave alfandegário, porém, não permitiu que as obras dos artistas mexicanos chegassem a tempo. Tasso Corrêa, em uma matéria para o jornal *Correio do Povo*, cinco dias antes do início do evento, já se mostrava apreensivo com essa questão: “Do México e Peru, estão sendo aguardados vários trabalhos e, se não houver dificuldades, por parte da Alfândega desta Capital, teremos oportunidade de apreciá-los ainda por ocasião da inauguração”.¹⁹⁴ J. Tomaz, jornalista da *Revista do Globo*, divulgou o fato em sua coluna, lamentando que a premiação tenha sido divulgada só ao final do Salão:

A representação do México, por ter seus quadros presos na Alfândega, só pôde ser apresentada no dia 15 de maio, data que estava previsto o encerramento do Salão. Resultado: o Salão não teve catálogo, e a premiação só foi dada no final de sua apresentação. Isso foi mau, pois devido à grande variedade de trabalhos expostos, que foram desde os tachos muito bem aerados dos acadêmicos até os maiores absurdos dos tachistas, o povo não pode ter a orientação que precisa, e que só poderia ser dada pelos trabalhos premiados, cuja responsabilidade é do júri em escolher o que havia de mais significativo e de melhor no Salão.¹⁹⁵

Segundo informa uma reportagem publicada no jornal *Diário de Notícias*, o atraso na chegada das obras da comitiva mexicana não teria sido único; os trabalhos dos argentinos haviam, da mesma forma, enfrentado problemas aduaneiros e tampouco teriam chegado para a data da abertura do Salão: “Infelizmente, o material enviado pela Argentina, e que já se encontra em Porto Alegre, não pode ser apresentado ainda ao

¹⁹³ *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 21 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

¹⁹⁴ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

¹⁹⁵ *Revista do Globo*, Porto Alegre, 17 a 31 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

público, em vista de o mesmo ter sido retido pela Alfândega”.¹⁹⁶ Enquanto o caso do México foi repercutido várias vezes pela mídia impressa, curiosamente, não foi localizada nenhuma outra notícia sobre o atraso das obras dos argentinos, o que leva a crer que a questão tenha sido prontamente solucionada.

É importante lembrar que, durante a década de 1950, o Rio Grande do Sul não tinha uma tradição visual relacionada a correntes abstracionistas, tendo nas solitárias “experimentações” do artista Paulo Osório Flores (1926–1957) os únicos registros dessa visualidade no Estado.¹⁹⁷ É certo que esses eventos proporcionaram ao público gaúcho o contato com uma quantidade expressiva de obras abstratas, consideradas *a vanguarda brasileira* na década de 1950.¹⁹⁸ Inclusive, corrobora com isso que, no ano de 1958, as duas principais instituições públicas do Rio Grande do Sul daquele momento tenham adquirido, pela primeira vez, obras abstratas para seus acervos. A primeira, já mencionada, por ocasião do próprio Salão, a obra *Composição* (1956) de Ernani Mendes de Vasconcellos, que passou a integrar o acervo da PBSA e, dois meses após o Salão, a obra de Paulo Flores, *Passeio* (1954), adquirida pelo Margs.

Ter sido o salão pioneiro a receber obras dos países das três Américas é o grande mérito do I Salão Pan-Americano, ainda que os motivos para isso possam estar menos atrelados a questões artísticas e correspondam em certa medida mais a questões de ânimo político, já que os olhos da política externa brasileira naquele momento estavam voltados para os Estados Unidos, com base nas políticas estabelecidas no contexto do “pan-americanismo”, como visto. De toda forma, a participação de artistas estrangeiros – em especial artistas platinos – conferiu potência estética à exposição, relacionada à divulgação de padrões abstratos, fazendo com que o I Salão Pan-Americano, nesse sentido, tenha sido, sem dúvida, o acontecimento mais significativo para a renovação da visualidade no Rio Grande do Sul naquele 1958.

¹⁹⁶ *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 24 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093726_03/21510. Acesso em 17 de abril de 2020.

¹⁹⁷ Sobre Paulo Flores e o período inicial do abstracionismo no Rio Grande do Sul, ver: GROISMAN, 2018.

¹⁹⁸ Faço alusão ao título de uma das mais importantes obras de referência para o assunto: *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta* (1987), escrita por Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale.

2.4 “OS URUGUAIOS NOS DÃO UMA LIÇÃO”¹⁹⁹

Efetivamente, a presença da comitiva uruguaia foi um dos pontos altos do I Salão Pan-Americano de Arte, contando com trabalhos de artistas destacados no cenário artístico latino-americano. Arrisco-me a dizer que, se levados em consideração estritamente critérios artísticos, a participação uruguaia foi o que de mais significativo houve naquele evento. Os artistas argentinos também precisam ser evidenciados por apresentarem uma produção arrojada; porém, estiveram em menor número absoluto, além de, proporcionalmente, com menor quantidade de artistas dentro de uma linguagem abstrato-constructivista.

Foi o próprio diretor do Instituto, Tasso Corrêa, que viajou até as capitais da Argentina e do Uruguai para tratar da realização do I Salão Pan-Americano.²⁰⁰ Tanto em Buenos Aires como em Montevideú, encontrou-se com representantes diplomáticos do Brasil e com autoridades daqueles países, responsáveis pelo setor cultural. Ficou então confirmada a representação dos artistas argentinos, cujos trabalhos seriam enviados sob responsabilidade do crítico Jorge Romero Brest (1905–1989)²⁰¹, então diretor do Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, com colaboração de Alexandre Castagnino, então diretor da Divisão de Cultura do Ministério da Instrução Pública. A Comissão Nacional de Belas Artes do Uruguai, presidida na época por Juan Carlos Plá (1892–1970)²⁰² e secretariada pelo escritor Ernesto Pinto, se responsabilizou pelo envio de obras da representação uruguaia. Para tanto, foi designada uma subcomissão para seleção das obras que seriam inscritas, constituída por Cipriano Santiago Vitoreira

¹⁹⁹ Esse título é retirado de uma chamada da reportagem da *Revista do Globo* sobre os eventos, assinada pelo artista e ex-aluno do IBA Joaquim da Fonseca. Ver: FONSECA, Joaquim da. O Primeiro Salão da Boa Vizinhança. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 17 a 31 de maio de 1958. O texto é reproduzido nos Anexos da dissertação.

²⁰⁰ Segundo informações publicadas pelo *Jornal do Dia*, de Porto Alegre, em 21 de agosto de 1958, Tasso Corrêa também teria voltado a Montevideú, para fazer pessoalmente a entrega dos valores referentes às premiações dos artistas uruguaiois. AHIA–UFRGS.

²⁰¹ Jorge Aníbal Romero Brest, um dos mais influentes críticos de arte latino-americanos, estudou direito, quando se interessou pelas artes em geral e pela política. Entre 1939 e 1940, Brest iniciou seu trabalho como crítico no jornal *La Vanguardia* e em seguida no periódico *Argentina Libre*, mais tarde fechado pelo governo da Revolução de 1943. Antiperonista, em 1945 ingressou no Partido Socialista, fundando, em 1947, cursos independentes de Estética e História da Arte. Foi diretor da Editora Argos e da importante revista *Ver y Estimar*, centro da construção do paradigma modernista na América Latina. Em 1958, passou a dirigir o Museo Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, quando então proferiu conferências em diversos países do mundo, incluindo o Brasil. Brest foi três vezes vice-presidente da Associação Internacional dos Críticos de Arte e participou como jurado em grandes prêmios internacionais, como as Bienais de São Paulo, em 1951, 1953 e 1961 e a Bienal de Veneza, 1962. Sobre a atuação de Brest, ver: COUTO, 2016.

²⁰² Juan Carlos Plá participou do Salão com três pinturas: *Pescador*, *La arriconada* e *Taberna*.

(1907–197), José Cuneo (1887–1977)²⁰³ e Leonardo Cantú Sienna (1911–?)²⁰⁴, esses dois últimos com trabalhos enviados ao Salão.²⁰⁵



Revista do Globo, 17 a 31 de maio de 1958, p. 85²⁰⁶

O Uruguai, além de enviar as obras esteticamente mais atualizadas sendo produzidas na época, foi o país que melhor se organizou em relação a questões diplomáticas e burocráticas, com envio das obras dentro dos prazos estipulados pelo IBA. Inclusive, as representantes oficiais, as diplomatas René Sala de Pons e Beatriz Haedo, estiveram presentes nas festividades de abertura; em entrevista na época, elas afirmaram que “[...] todas as autoridades uruguaias colaboraram eficazmente para que o Uruguai não

²⁰³ José Cuneo participou do Salão com três pinturas: *Rancho y Carreta*, *Luna del barranco* e *Luna y enamorada*.

²⁰⁴ Leonardo Cantú Sienna participou do Salão com duas pinturas: *Pintura B57* e *Composición*.

²⁰⁵ 2º Boletim Informativo, p. 23. AHIA–UFRGS.

²⁰⁶ As imagens da *Revista do Globo* são oriundas de notável trabalho de digitalização completa da publicação realizado pela PUC-RS.

estivesse ausente do certame ora realizado em Porto Alegre”.²⁰⁷ Em retribuição à valorização demonstrada pelo país vizinho, Tasso Corrêa realizou uma cerimônia especial de inauguração da sala uruguaia, como relata o crítico Mário Barata, que testemunhou a ocasião: “O professor Tasso Corrêa, presidente do Congresso, prestando homenagem à representação uruguaia, após a abertura da sala do Rio e São Paulo – em que falou o professor Castro Filho – inaugurou solenemente a sala do Uruguai”.²⁰⁸



Cerimônia de abertura do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958. Entre os presentes: Manoel Ferreira de Castro Filho, presidente honorário da Sociedade de Belas Artes do Rio de Janeiro; Antonieta de Souza, diretora do Conservatório Brasileiro de Música; René Sala de Pons e Beatriz Haedo, representantes da Comissão Nacional de Belas Artes do Uruguai; Gerson Pompeu Pinheiro, diretor da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil; Joaquim Daniel Otero, Cônsul da República da Argentina, Frederico Ugarte, presidente da Sociedade Central de Arquitetos de Buenos Aires.²⁰⁹

Tamanha importância foi dada a esse momento, que o jornal *Diário de Notícias*, no dia seguinte à inauguração, se referiu ao acontecimento como “[...] a abertura do Salão Uruguaio”. Por meio dessa mesma matéria, fica-se sabendo que, após a fala de Tasso Corrêa, “[...] fizeram uso da palavra a Sra. Pons, da Comissão Nacional de Belas Artes do Uruguai, o crítico Mário Barata, e Jorge Vilaró”.²¹⁰ O comparecimento de Jorge Paez

²⁰⁷ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

²⁰⁸ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

²⁰⁹ Catálogo Geral do I Salão Pan-Americano de Arte. AHIA–UFRGS.

²¹⁰ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093726_03&PagFis=21510&Pesq=%22sal%C3%A3o%20pan-americano%22. Acesso em 28 de abril de 2020.

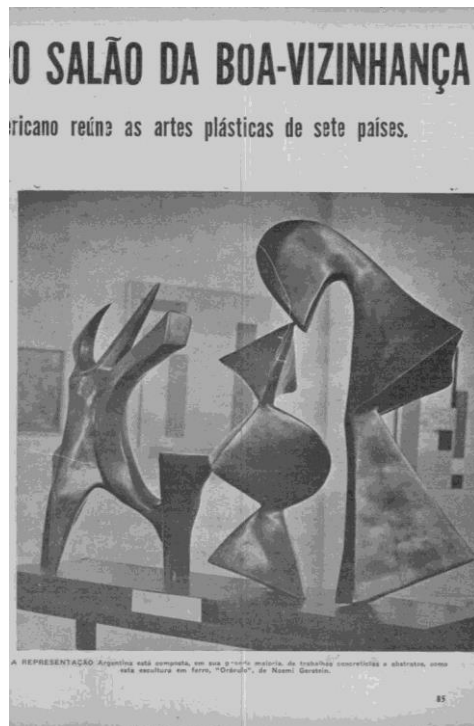
Vilaró (1922–1994)²¹¹, crítico e artista uruguaio de grande renome naquela época, na cerimônia de abertura, é um dos indicativos da relevância do evento, bem como a presença de uma jornalista uruguaia especialmente para cobrir o acontecimento, como destaca a colunista social Lygia – vale chamar a atenção ao tipo de editorial alcançado – do jornal *Correio do Povo*: “Recebi ontem a amável visita de Maria Angélica Rublo, cronista social do diário *El Plata*, de Montevideú, que faz parte da delegação uruguaia”.²¹²

As comitivas uruguaia e argentina foram, entre os países estrangeiros, as que enviaram o maior número de obras, representando 25% do total de obras expostas (expressivamente maior que os outros países convidados)²¹³ que, em conjunto com as obras nacionais, somam 95% de todo o Salão, o que o caracterizou, como um “Salão da boa vizinhança”, para novamente utilizar uma expressão encontrada na *Revista do Globo*.

²¹¹ Jorge Paez Vilaró nasceu em Montevideú, pertencente a uma das famílias mais antigas do país. A partir de 1948, ele se estabeleceu na Inglaterra, ligando-se às figuras mais importantes das artes locais. Em 1957, organizou e levou ao Museu Municipal de Arte de Amsterdã uma importante exposição de arte uruguaia, incluindo obras de Torres-García, que mais tarde percorreu várias cidades. Por esse motivo, ele realizou cursos de museologia com as mais altas autoridades mundiais no assunto. Durante vários anos, exerceu o papel de renomado crítico de arte, fundando o Suplemento Cultural do jornal *El Bien Público*, no qual deixou uma marca inesquecível com seus artigos sobre artes plásticas e o revisionismo conceitual exigido pelas novas experiências plásticas daquele tempo. Além de crítico, teve uma importante carreira como artista, recebendo grande número de distinções internacionais, entre as quais, três prêmios na Bienal de São Paulo. Fonte: http://www.latinartmuseum.com/paez_vilaro.htm.

²¹² *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

²¹³ Usando como critério o número de obras expostas, a comitiva uruguaia representou 13,5%, a argentina, 11,5%, a estadunidense, 3,65%, a mexicana, 2,75%, e as comitivas peruana, chilena e boliviana, 0,45% cada.



Revista do Globo, 17 a 31 de maio de 1958, p. 85²¹⁴

Entre convidados pelo Instituto e aqueles que tiveram suas inscrições feitas através das autoridades consulares, 53 artistas uruguaios tiveram obras expostas no Salão, assim divididos em cada seção: quatro de desenho, quatro de escultura, sete de gravura e 38 de pintura, representando a maior comitiva estrangeira participante, ocupando completamente a sala 53 do Instituto de Artes. A qualidade das obras enviadas por uruguaios e argentinos foi inúmeras vezes comentada por críticos e jornalistas que estiveram presentes no evento, como se pode ver nessa análise de Fernando Corona:

Neste certame pan-americano de arte estamos assistindo a uma coexistência formidável. Argentina está representada pelos concretistas mais avançados, acompanhados por Costagnino, último dos impressionistas. O Uruguai, pelos cubistas, surrealistas e construtivistas, muitos deles consagrados artistas. As salas desses dois países amigos contrastam com as obras enviadas do Rio e São Paulo, em sua maioria medíocres pela fórmula acadêmica.²¹⁵

Joaquim da Fonseca compartilhou opinião semelhante sobre a (falta de) qualidade das obras enviadas pelas comitivas nacionais. Vale ressaltar, porém, que, diferente de Corona, ele não valoriza na mesma medida a produção enviada pelos artistas argentinos:

²¹⁴ É interessante observar que a imagem trazida na revista é de uma escultura de estilo concretista, da artista argentina Noemi Gerstein (1908–1996), intitulada *El oráculo*.

²¹⁵ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 de março de 1958. AHIA–UFRGS.

Os cariocas e paulistas são decepção do salão, não estando bem representados (assim como também a Bahia). Os maiores nomes da nossa arte não compareceram ao salão. Entretanto, *a surpresa do salão foram os uruguaios*. Com uma muito boa seleção de obras expostas, mostram – e quase nos dão uma lição – o que se pode fazer em boa pintura. Já os argentinos não apresentam quase novidades. [grifo meu]²¹⁶

Vale frisar a utilização da palavra “surpresa” em relação à presença dos uruguaios, porque, de fato, a partir da análise de documentos, pode-se afirmar que não havia a expectativa do Instituto de Belas Artes pela presença de artistas uruguaios com uma produção conectada às linguagens mais contemporâneas em circulação naquele momento. A lista de convidados uruguaios – com um total de 19 artistas – incluía pintores, desenhistas, gravuristas e ceramistas detentores de uma produção voltada à arte figurativa.²¹⁷ Chama a atenção ainda que, entre os convidados, apenas quatro efetivamente estiveram presentes²¹⁸ e foram acrescentados a outros 49 artistas, cujos nomes foram enviados ao Instituto no dia 18 de março.²¹⁹

Dentre os uruguaios participantes, alguns merecem destaque por sua relevância artística no contexto da época.²²⁰ Diferentemente de Rio de Janeiro e São Paulo, de onde não participaram os artistas com produções mais atualizadas²²¹, os uruguaios inscritos no Salão, em sua grande maioria, eram os artistas de maior destaque no cenário daquele país. Como constante entre todos os artistas uruguaios pesquisados, aparece o contato que tiveram em algum momento de suas trajetórias com países europeus culturalmente aquecidos – com predomínio para França –, o que comprova que possuíam acesso a referências modernas internacionais. Entre esses, destacam-se os pintores: Julio Verdié (1900–1988)²²², Carlos Paez Vilaró (1923–2014)²²³, Miguel Ángel Pareja (1908–

²¹⁶ *Revista do Globo*, Porto Alegre, 17 a 31 de maio de 1985. AHIA–UFRGS.

²¹⁷ Nos anexos da dissertação, há uma lista com todos os artistas convidados para participar do I Salão Pan-Americano de Arte.

²¹⁸ Artistas convidados que enviaram obras: Carlos Paez Vilaró, Loma Baitler, Norberto Berdiá, os três na Seção de Pintura; e José Belloni, na Seção de Escultura.

²¹⁹ *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 19 de março de 1958. AHIA–UFRGS.

²²⁰ Neste capítulo são comentados artistas associados a movimentos de ruptura artística. Nos apêndices da dissertação, serão exibidos outros artistas uruguaios de relevância histórica presentes no I Salão Pan-Americano, mas que expuseram obras de caráter figurativo, seguindo linguagens mais tradicionais.

²²¹ Para amparar essa assertiva, basta mencionar que não estiveram presentes artistas como Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, Alfredo Volpi, Ivan Serpa, Lygia Pape, Maria Leontina, Ione Saldanha, Milton Dacosta, Antônio Bandeira, Cícero Dias, entre tantas outras ausências de artistas que figuravam nas principais mostras de arte do País naquele período. Tal fato pode indicar que o surgimento das bienais de São Paulo possa ter diminuído a importância de salões como instâncias de legitimação no Brasil dos anos 1950, especialmente para artistas do eixo Rio-São Paulo.

²²² Julio Verdié estudou no Círculo de Bellas Artes e foi secretário da Escola Nacional de Belas Artes desde a sua fundação até 1959. Além de sua atividade como pintor, publicou livros de poesia, romances e teatro, e também se dedicou ao jornalismo. Fundou a revista "Germinal" e colaborou ativamente com as

1984)²²⁴ e Raúl Pavlotzky (1918–1998)²²⁵. Esses quatro artistas integraram o chamado “Grupo de los ocho”, um movimento importante de artistas uruguaios, formado justamente naquele ano de 1958, a fim de promover novas tendências na pintura, sobretudo, produções dentro de vertentes mais experimentais.²²⁶ Dois anos mais tarde, em 1960, convidados pelo crítico de arte Rafael Squirru, os seus integrantes participaram da exposição internacional no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, junto a artistas que, naquele momento, buscavam consagração mundial, como Willem De Kooning (1904–1997) e Lucio Fontana (1899–1968), colaborando para que os membros do grupo ganhassem um lugar de relevância não só no panorama da arte uruguaia, mas também em âmbito global. Desses quatro artistas, o pintor Julio Verdié – que, segundo Joaquim Fonseca, foi, “[...] sem dúvida, o melhor representante uruguaio”²²⁷ – recebeu um prêmio aquisição pela obra *Naturaleza muerta*, patrocinado pelo Banco da Província do Rio Grande do Sul, que atualmente integra o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes.

publicações "La Pluma", "Alfar", "Teseo", entre outras. Fez diversas viagens de estudo à Europa: entre 1949 e 1952, para uma missão da Comissão Nacional de Belas Artes, quando se estabeleceu em Paris e se matriculou no Workshop de Arte Abstrata liderado por Edgard Pillet; em 1963, como membro do Comitê Nacional da AIAP; em 1967, como representante cultural da Embaixada do Uruguai em Bruxelas e, em 1969, como bolsista do Instituto de Cultura Hispânica de Madri. Fonte: <http://acervo.mnav.gub.uy>. Acesso em 17 de novembro de 2020.

²²³ Carlos Paez Vilaró nasceu em Montevideu, e com 18 anos, viajou para Buenos Aires, onde trabalhou como aprendiz de impressão. Aos 20 anos retornou para Montevideu e se associou à comunidade afro-uruguaia. Seu interesse pela cultura negra acabou levando-o ao Brasil, onde teve contato com escritores, como Jorge Amado e Vinicius de Moraes. Em 1958, comprou um terreno em Punta Ballena, no Uruguai, e construiu ali um pequeno chalé que mais tarde tornou-se a conhecida "Casapueblo". Em 1959, Vilaró recebeu uma encomenda para criar um mural na sede de Washington, D.C. do edifício da União Pan-Americana. Vilaró manteve laços estreitos com diversos amigos de seus dias em Paris, em especial Brigitte Bardot e Pablo Picasso. Em 1967 se aventurou no cinema, como co-roteirista do documentário *Batouk*, dirigido, que chegou a participar do Festival de Cannes naquele ano. Fonte: <http://revistadossier.com.uy/event/el-grupo-de-los-8>. Acesso em 19 de novembro de 2020.

²²⁴ Miguel Ángel Pareja nasceu em Montevideu, mas ainda adolescente, mudou-se para a cidade de Las Piedras, onde iniciou sua formação como artista com Manuel Rosé, e cultivou uma amizade com o escultor Germán Cabrera. Em 1937, viajou para Paris, onde frequentou as aulas de Roger Bissière, voltando à Europa, em 1954, para fazer cursos na Escola de Mosaico e Cerâmica de Ravenna, na Itália. Foi diretor da Escola Nacional de Belas Artes entre 1964 e 1972 e montou sua própria oficina (Taller Pareja), onde deu aulas até sua morte. Fonte: centroculturalpareja.com. Acesso em 17 de novembro de 2020.

²²⁵ Raúl Pavlovsky era israelense e mudou-se com a família para o Uruguai em 1930. Estudou pintura no Círculo de Bellas Artes com Guillermo Laborde e José Cuneo e foi professor da Escola Nacional de Belas Artes. Teve exposições individuais no Uruguai e em vários países, sendo premiado com a Medalha de Ouro no Salão Nacional de 1958 e em vários salões municipais. Aproximou-se do movimento Arte Povera, produzindo obras com materiais reciclados, que expôs no Centro de Artes e Letras e no IGE. Fonte: <https://galeriasur.com.uy>. Acesso em 21 de novembro de 2020.

²²⁶ O grupo contava ainda com Oscar García Reino, Miguel Lincoln Presno, Américo Sposito e Alfredo Testoni. Fonte: www.elpais.com.uy/divertite/arte-y-exposiciones/alfredo-torres-grupo-ocho.html. Acesso em 17 de novembro de 2020.

²²⁷ *Revista do Globo*, Porto Alegre, 17 a 31 de maio de 1985. AHIA–UFRGS.



Julio Verdié (1900–1988)
Naturaleza muerta, sem data²²⁸
Óleo sobre tela, 117 x 90 cm
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Além das obras que receberam prêmio aquisição pertencentes ao acervo da PBSA, outras fontes de imagens referentes a obras expostas no I Salão Pan-Americano de Arte são: o Catálogo Geral, que contém 30 obras impressas, sendo seis de artistas uruguaios (três pinturas, duas esculturas e um desenho); algumas fotografias da exposição depositadas no AHIA–UFRGS, além de poucos registros em jornais e revistas da época. Em nenhuma dessas categorias, entretanto, se encaixa o artista Carlos Vilaró, que enviou três obras para o Salão: *Cabaret*, *Gato* e *Maternidad*. Porém, apesar do fato de nenhum de seus trabalhos ter sido premiado, há uma obra do artista pertencente ao acervo da PBSA, que pela datação e pelo título, provavelmente é uma das obras expostas no evento.

228

Acervo Digital da UFRGS. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/obras/pintura/pintura/julio-verdie/view>. Acesso em 22 de novembro de 2020.



Carlos Paez Vilaró (1923–2014)
Maternidade/Figuras, 1956²²⁹
Óleo sobre chapa de compensado, 125 x 60 cm
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Miguel Ángel Pareja – uma das presenças mais comentadas no Salão – inscreveu três pinturas, dentro de uma visualidade tributária do cubismo: *La granja*, *Mural* e *Gaúcho sobre fondo naranja*, sendo essa última uma das selecionadas para ser impressa no Catálogo Geral. Além disso, outra obra, possivelmente *La granja*, foi utilizada para ilustrar a já apresentada matéria da *Revista do Globo*.²³⁰

²²⁹ Acervo Digital da UFRGS. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/obras/pintura/pintura/carlos-paez-vilaro/view>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

²³⁰ As três obras de Miguel Ángel Pareja aparecem em uma fotografia da exposição apresentada mais adiante neste capítulo.

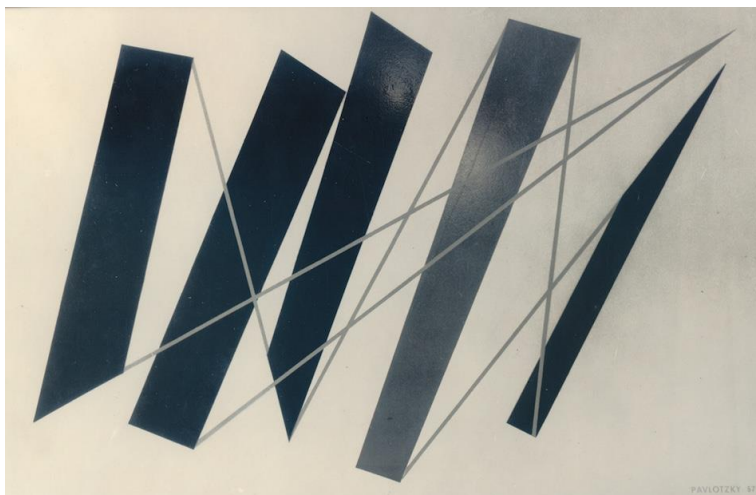


Miguel Ángel Pareja (1908–1984)
Gaúcho sobre fondo naranja, 1956²³¹

O quarto integrante do “Grupo de los ocho” presente no Salão, Raúl Pavlovsky, artista naturalizado uruguaio, é o que sofreu o maior apagamento historiográfico, impossibilitando o levantamento de dados biográficos mais aprofundados. Entretanto, entre os quatro, foi o que apresentou obras seguindo uma linguagem mais renovadora, dentro de um padrão abstrato geometrizzante. Pavlovsky enviou duas obras de pequenas dimensões para serem expostas, sendo possível definir sua autoria pelo reconhecimento da assinatura em uma fotografia realizada na época de uma delas, cujo título pode ser determinado com base nas medidas informadas na ficha de inscrição do artista.²³²

²³¹ Catálogo do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958. AHIA–UFRGS.

²³² A outra obra enviada por Raul Pavlovsky é *Composición* (50 x 64 cm). Fonte: Ficha de inscrição. AHIA–UFRGS. As duas obras aparecem em uma fotografia da sala uruguaia apresentada mais adiante neste capítulo.



Raul Pavlotzky (1918–1998)
Fuga en gris, 46 x 71 cm [registro fotográfico da obra]
AHIA–UFRGS

Em 1960, outro artista inscrito no Salão passou a integrar o “Grupo de los ocho”: Antonio Llorens (1920–1995).²³³ Argentino naturalizado uruguaio, Llorens tem sua relevância artística corroborada por sua participação anteriormente, no final da década de 1940, no grupo argentino Madí²³⁴ – um dos movimentos artísticos de ruptura mais importantes da América Latina –, integrando muitas exposições do grupo, inclusive de uma mostra que aconteceu na Galeria Denise René, em Paris, dois meses antes do Salão Pan-Americano. O artista enviou duas obras a Porto Alegre, intituladas *Pintura 1* e *Pintura 2*, cuja autoria também só pode ser determinada pela análise de sua assinatura

²³³ Antonio Llorens estudou desenho e pintura na Escola Industrial de Montevideu com Guillermo Laborde, entre 1934 e 1937, para depois seguir no círculo de Belas Artes com José Cuneo, desde 1942. Foi professor de desenho artístico, linear e comercial. Professor (e logo diretor) da Escola Nacional de Belas Artes, conhecido pelo seu caráter cordial e dialogante, Llorens desenvolveu uma produção em serigrafia, de expressão geométrica, sem rivais entre seus colegas uruguaios. Fonte: <https://www.lr21.com.uy/cultura/161772-los-olvidados-20-antonio-llorens>.

²³⁴ Madí é um movimento artístico iniciado em 1946 na Argentina, baseado em movimentos de vanguarda europeus como o dadaísmo, o construtivismo russo e o neo-plasticismo. Consiste em uma das mais influentes contribuições da América Latina para a história da arte mundial, propondo a ampliação dos conceitos de "criação" e "invenção", com o objetivo de liberar a criação artística das limitações "externas" ao próprio trabalho. Criado por Gyula Kosice, escultor e poeta húngaro radicado na Argentina, a partir da publicação da revista *Arturo*, pelo uruguaio Carmelo Arden Quin, em 1944, cujo compromisso era com uma arte “desprovida de intensões representativas”. A revista teve apenas um número, mas reuniu artistas que logo se juntariam àquele movimento, tais como Rhod Rothfuss e Edgard Bayley. Também participou dessa edição, Joaquim Torres-García, que escreveu: “Já não são mais as coisas, mas o ritmo em que elas se encontram, que constitui a essência da construção poética”. Com a ida de Arlen Quin para Paris, em 1948, o Movimento Madí ficou conhecido na Europa; seu ateliê em Montparnasse transformou-se em um laboratório vanguardista, onde eram expostos os resultados das experiências do grupo. Esse movimento, ativo até os dias de hoje, influenciou muitas manifestações artísticas, como a Op Art, a Arte Cinética e o Neoconcretismo Brasileiro; e artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Jesus Soto, Frank Stella e Yaacov Agam. Fonte: <https://www.geometricmadimuseum.org/>. Acesso em 23 de novembro de 2020.

em uma das fotografias arquivadas no AHIA–UFRGS, porém, como as medidas são idênticas, o título não pode ser apontado com precisão.²³⁵



Antonio Llorens (1920–1995)
Pintura 1, 116 x 81 cm [registro fotográfico da obra]
AHIA–UFRGS

Além disso, Antonio Llorens, assim como Raúl Pavlovsky, integra um conjunto de artistas participantes do I Salão Pan-Americano que haviam sido alunos do artista Joaquín Torres-García, um dos mais proeminentes artistas latino-americanos de todos os tempos, teórico e difusor dos pressupostos construtivistas.²³⁶ Isso interessa sobretudo a esta pesquisa, porque foi o que permitiu pela primeira vez – e aí reside um dos principais méritos do I Salão Pan-Americano de Arte – ao público sul-rio-grandense, pelo menos, o contato visual com um número expressivo de obras nesse estilo; isso é particularmente significativo, pois Porto Alegre, durante os anos de 1950, não tinha

²³⁵ Sugiro o título *Pintura 1* para essa obra, pois ambas aparecem em uma fotografia da sala uruguaia, dispostas lado a lado, possivelmente seguindo uma ordem numérica de leitura.

²³⁶ Em 1934, Torres-García retornou ao Uruguai depois de muitos anos fora do país: passou pela Espanha, Estados Unidos, fixando-se nos últimos oito anos na França, onde conviveu com vários artistas de vanguarda, entre eles Theo Van Doesburg (1883–1931), Piet Mondrian (1872–1944) e Michel Seuphor (1901–1999); com o último, organizou a exposição “Cercle et Carré”, em 1930, para reunir as principais manifestações abstratas vigentes na Europa até aquele momento. Vários artistas se recusaram a participar, inclusive Van Doesburg, por divergir do posicionamento de Torres, que lhe parecia ainda muito vinculado ao figurativismo (LOPES, 2010, p. 47; COCCHIARALE & GEIGER, 2004, p. 15). São muitos os autores que se dedicam à obra de Torres-García e à sua herança. Aponto em especial a obra da pesquisadora Maria Lúcia Kern (KERN, 2012).

qualquer tradição relacionada a linguagens abstratas. Nesse aspecto, a cidade ficava defasada em relação a outros polos culturais no continente, como São Paulo, Rio de Janeiro, Montevideu e Buenos Aires, que, desde o início daquela década, já contavam com movimentos organizados de artistas com produções seguindo esses padrões.²³⁷

Torres, com seu projeto conciliador de abarcar diferentes tendências modernistas, fundou, em 1943, o “Taller Torres-García”, onde ensinou a muitos alunos sua linguagem construtivista. Além de Llorens e Pavlovsky, outra artista presente no Salão foi Amalia Nieto (1907–2003)²³⁸, uma das mais antigas alunas, que se tornou muito próxima do fundador da oficina; na abertura de uma exposição sua, em 1947, Torres-García comenta sobre a produção de Amalia:

Nieto nunca foi naturalista. Tampouco, na minha opinião, poderia ser puramente construtiva. Mas se não era totalmente naturalista, era em grande parte porque ele escutava sua essência, a abstração. Foi compilada em um sintetismo; de longe, ela tentou o geométrico e, se não entrou totalmente nisso, é porque a sedução do real e do poético vindos de sua visão interna não lhe permitiram. Seu espírito então tirou todas essas essências para formar uma arte própria. [Tradução minha]²³⁹

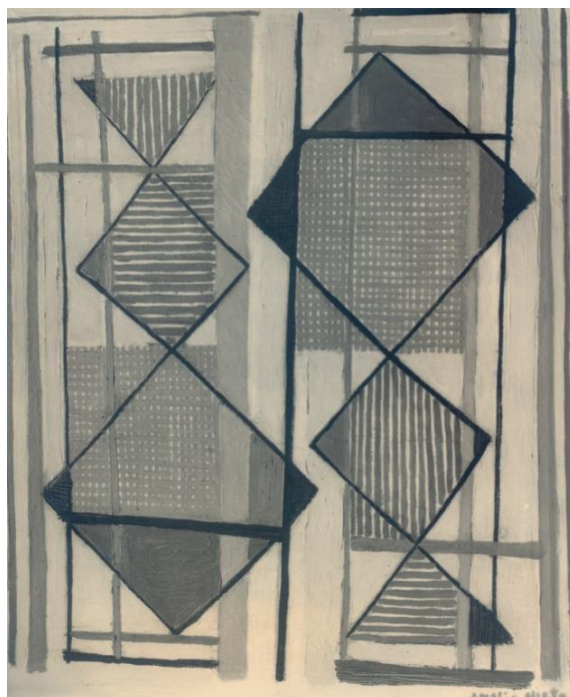
Amalia Nieto participou do I Salão Pan-Americano com três obras, das quais se tem registro fotográfico de apenas uma. Pelos títulos, entretanto, pode-se inferir que os outros dois trabalhos sigam o mesmo padrão geométrico que a artista costumava trabalhar no período.²⁴⁰

²³⁷ E nesse ponto, vale um paralelo com a própria Bienal do Mercosul, que, muitos anos depois (1997), é verdade, foi moldada de forma análoga ao Salão Pan-Americano. Inclusive, a primeira edição do megaevento foi dividida em três grandes vertentes, sendo uma delas, a assim chamada “Construtiva”, composta por obras desenvolvidas na esteira do Construtivismo, em homenagem a Torres-García, a partir de investigações geométricas, ópticas e cinéticas.

²³⁸ Amalia Nieto foi uma pintora, gravadora e escultora uruguaia. Em 1925, ingressou no Círculo de Bellas Artes e estudou pintura com Domingo Bazzurro. Em 1929, viajou para Paris, onde passou três anos estudando na Academia André Lhote. Em 1943, ingressou no Taller Torres-García e, no mesmo ano, recebeu uma bolsa de estudos para fazer um curso na Universidade do Chile com Jorge Romero Brest, com quem iniciou uma amizade duradoura. Em 1973, começou a lecionar no Círculo de Bellas Artes, em Montevideu. Teve suas obras expostas duas vezes na Bienal de São Paulo, chegando a ganhar menção honrosa na quarta edição. Seu trabalho também conquistou reconhecimento internacional, sendo convidada para expor em Buenos Aires, Paris, Alemanha e Estados Unidos. Fonte: <http://mnav.gub.uy/cms.php?a=322>.

²³⁹ Fonte: <http://mnav.gub.uy/cms.php?a=322>. Acesso em 5 de maio de 2020.

²⁴⁰ Amalia Nieto enviou três obras ao Salão: *Trapezios* (62 x 52 cm); *Construcción Rombal* (64 x 54 cm) e *Construcción dinâmica* (67 x 55 cm). AHIA–UFRGS.



Amalia Nieto (1907–2003)
[registro fotográfico da obra]
AHIA–UFRGS

Após a morte de Torres-García, em 1949, três dos seus alunos mais próximos se revezaram na direção do Taller: Manuel Pailòs Blanco (1918–2004)²⁴¹, de 1949 a 1952, Francisco Matto (1911–1995)²⁴², de 1953 a 1957, e José Gurvich (1927–1974)²⁴³, de

²⁴¹ Manuel Pailòs Blanco é um dos mais vanguardistas artistas plásticos da Galícia e o mais conhecido entre os seguidores de Joaquín Torres-García. Quando era criança, sua família se transfere para o Uruguai, e ele começa a assistir aulas do Círculo de Bellas Artes de Montevidéu. Consegue reconhecimento, a partir de 1966, recebendo vários prêmios, entre eles uma medalha de ouro no Salão de Primavera de Salto em 1970. Em sua primeira fase, Pailòs é um cubista ortodoxo, mas desde o primeiro contato com Torres-García, evoluiu em direção ao construtivismo geometrizar, fragmentado, sinóptico e vagamente narrativo. Fonte: https://www.afundacion.org/es/coleccion/autor/pailos_blanco_manuel.

²⁴² Francisco Matto estudou pintura quando criança antes de conhecer Torres-García. Após esse encontro, incentivado pelo ambiente criativo da oficina, Matto mudou suas produções com influência surrealista para composições marcadamente ortogonais, frequentemente executadas em suportes simples, como papelão e pedaços de madeira reciclados. Foi contratado pelo Banco Central do Uruguai para projetar uma moeda de prata para a F.A.O. (Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação), que ganhou o primeiro prêmio da Instituição alemã Gesellschaft für Internationale Geldgeschichte. Matto participou da 6ª Bienal do Mercosul, além de exposições coletivas em Paris, Holanda, Espanha, Itália, Alemanha, Moscou, Tóquio, Nova York e toda a América Latina. Fonte: <http://franciscomatto.org/en/bio.php>.

²⁴³ José Gurvich nasceu na Lituânia, mas se mudou com a família para o Uruguai quando tinha apenas cinco anos. Na escola, o nome original do menino – Zusmanas Gurvicius – é alterado para José Gurvich. Em 1942, ingressa na Escola Nacional de Belas Artes e, em 1943, passa a frequentar o Taller Torres-García, que o influencia e inspira. Participa de várias exposições coletivas do grupo do ateliê, no qual atua como professor e diretor. Nos anos seguintes, seu trabalho foi exibido em todo o Uruguai e publicado na *Removedor*, uma das publicações mais importantes na América Latina. Em 1967 expõe em Montevidéu, ganhando reconhecimento como importante artista nacional. Radica-se em Nova York em 1970 e desenvolve intensa atividade até sua morte em 1974. Fonte: www.museo-gurvich-montevideo.org.

1957 até meados dos anos 1970, quando se encerraram as atividades da oficina.²⁴⁴ Esses três artistas inscreveram obras para participar do I Salão Pan-Americano, o que reforça a ideia de que a visualidade associada à “escola construtivista” estava fortemente representada na exposição. Manuel Pailòs Blanco expôs duas obras: *Pintura constructiva* e *Composicion constructiva*; Francisco Matto e José Gurvich, expuseram, cada um, uma obra: *Estructura* e *Los ciegos*, respectivamente. Como não há registros fotográficos disponíveis desses trabalhos, serão apresentadas obras com datações próximas a 1958, que permitem uma ideia aproximada do que esses artistas poderiam ter enviado ao Salão, indicando que a visualidade proposta supostamente seguia linguagens concebidas nas práticas do “Taller Torres-García”.



Manuel Pailòs Blanco (1918–2004)
Locomotiva em vermelho e preto, 1958²⁴⁵
Óleo sobre cartão, 66 × 72 cm

²⁴⁴ Um depoimento de Francisco Matto ajuda a dimensionar a significância de Torres-García para esse grupo de artistas: “Fui à casa de Torres após assistir a uma palestra dele. E naquele momento eu disse a mim mesmo: este é o meu momento, finalmente poderei conversar com Torres. Dois dias após a palestra, me encorajei e fui vê-lo. Eu estava tremendo quando cheguei lá, porque sabia que ia falar com um gigante”. *El País*, 12 de março de 1993. Fonte: <http://franciscomatto.org/en/bio.php>. Acesso em 15 de janeiro de 2021.

²⁴⁵ Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/manuel-pailos>. Acesso em 20 de abril de 2020.



Francisco Matto (1911–1995)
Construtivo em vermelho e verde, 1957²⁴⁶
Óleo sobre madeira, 70 x 69,5 cm



José Gurvich (1927–1974)
Casal, 1960²⁴⁷
Materiais diversos sobre madeira, 53 x 29 cm

²⁴⁶ Fonte: https://www.ceciliadetorres.com/artists/enlarge/francisco_matto/1013. Acesso em 22 de abril de 2020.

²⁴⁷ Fonte: museogurvich.org. Acesso em 22 de abril de 2020.

Também participaram do Salão os dois únicos filhos de Torres-García: Augusto Torres (1913–1992)²⁴⁸, com a obra *Naturaleza muerta* e Horacio Torres (1924–1976)²⁴⁹, com duas pinturas: *Formas* e *Abstracción*.²⁵⁰ A inclusão de trabalhos de Augusto e Horacio é bastante significativa, pois, em termos artísticos, representavam os principais seguidores do construtivismo, e simbolicamente, eram a presença mais vívida de Torres no Salão Pan-Americano.



Horácio Torres (1924–1976)
Constructivo, 1958²⁵¹
Óleo sobre madeira

²⁴⁸ Augusto Torres participou ativamente da vida artística de seu pai. Criado principalmente na Itália e na França, ainda jovem conheceu grandes figuras da arte do século XX, como Picasso, Mondrian e Miró. Um dos alunos mais conhecidos do Taller, se tornou professor, instruindo as gerações subsequentes de artistas. Augusto viajou bastante, incluindo dois anos morando em Nova York. A partir de 1973, ele dividiu seu tempo entre Barcelona e Montevidéu. Suas obras têm sido exibidas internacionalmente, e seu trabalho está incluído nas principais coleções do mundo, como o Museu de Arte Moderna de Nova York, o Museu de Arte de Santa Barbara, a Fundação Miró e o próprio Museu Torres-García. Fonte: https://www.ceciliadetorres.com/artists/focus/augusto_torres. Acesso em 18 de abril de 2020.

²⁴⁹ Horácio Torres nasceu na Itália, mas passou a infância na França e na Espanha. Em 1934, sua família se estabeleceu em Montevidéu e, em 1939, começou a estudar com o pai. Em 1969, ele se estabeleceu nos Estados Unidos, onde desenvolveu uma importante atividade artística. Algumas de suas obras estão em coleções particulares nacionais e internacionais, como o Museu Nacional de Artes Visuais do Uruguai, o Museu de Belas Artes de Boston, o Metropolitan Museum e o Museu de Belas Artes de Houston. Fonte: <http://mnav.gub.uy/cms.php?a=678>. Acesso em 18 de abril de 2020.

²⁵⁰ Dimensões de cada obra: *Formas*: 111 x 81 cm; *Abstracción*: 42 x 72 cm. Destaco as medidas, pois acredito que possam ser úteis para futura identificação das obras a partir dos registros fotográficos existentes do Salão.

²⁵¹ Fonte: <https://www.sp-arte.com/obras/constructivo-2078/>. Acesso em 19 de abril de 2020.



Augusto Torres (1913–1992)
Bodegon, c. 1960²⁵²
Óleo sobre cartão, 46 x 61 cm



Icônica fotografia do Taller Torres-García, com Torres-García e alguns de seus alunos. Da esquerda para direita: Manuel Pailos Blanco, Guido Castillo, Horacio Torres, Augusto Torres, Jorge Visca, Rodolfo Visca, Julio Alpuy, Federico Amen, Jose Gurvich e Francisco Matto, 1946.²⁵³

Além dos três casos já mencionados, outras duas obras tiveram a autoria determinada pela análise dos registros fotográficos da exposição e das fichas de inscrição do Salão, dos artistas Alicia S. Arló (1930) e Glauco Telis (1926), ambos com produções de

²⁵² Fonte: <https://www.sp-arte.com/obras/bodegon-2027/>. Acesso em 20 de abril de 2020.

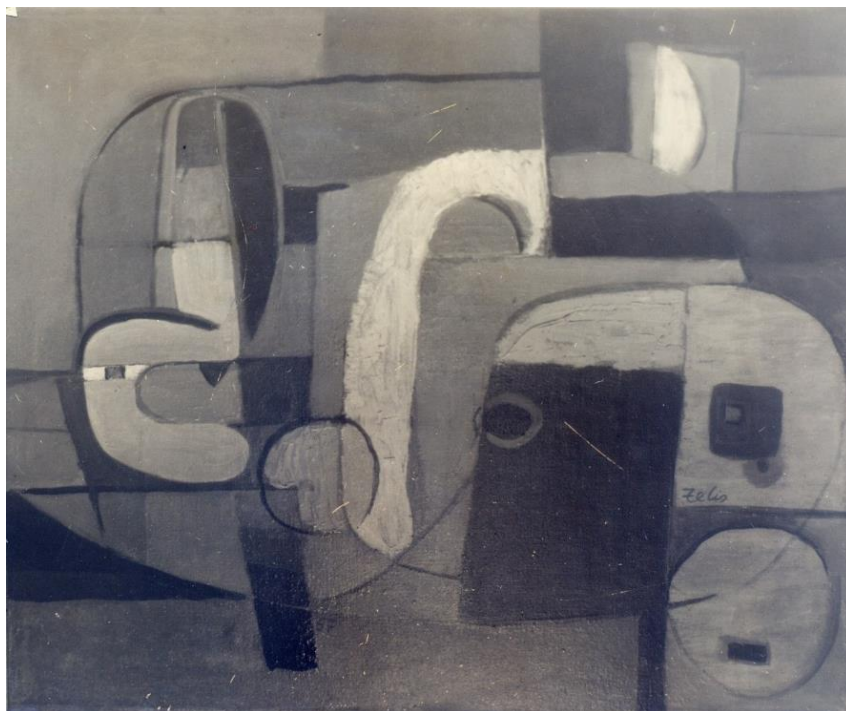
²⁵³ Fonte: <https://www.ceciliadetorres.com/taller/enlarge/439>. Acesso em 20 de abril de 2020.

caráter abstrato. Apesar de não ter sido possível encontrar dados sobre suas trajetórias, as imagens das obras disponíveis são apresentadas por contribuírem na construção de um panorama visual do que foi mostrado pela comitiva uruguaia no Salão.



Alicia S. Arló (1930)²⁵⁴
[registro fotográfico da obra]
AHIA-UFRGS

²⁵⁴ Alicia Arló enviou duas obras ao Salão: *Marcha n° 1* (84 x 61 cm) e *Marcha n° 2* (65 x 43 cm). AHIA-UFRGS.



Glauco Telis (1926)²⁵⁵
[registro fotográfico da obra]
AHIA-UFRGS



Registro da representação uruguaia no I Salão Pan-Americano de Arte, 1958²⁵⁶

²⁵⁵ Glauco Telis enviou duas obras ao Salão: *Opus 50* e *Opus 51* (ambas medindo 59,5 x 50 cm).

²⁵⁶ Nesta imagem, pode-se identificar ao fundo, as três obras de Miguel Ángel Pareja: à esquerda, *Gaucha sobre fondo naranja* (180 x 185 cm), ao centro, parte inferior, e à direita, *Granja* e *Mural*; ao centro, parte superior, a obra de Glauco Telis (*Opus 1* ou *Opus 2*); à direita, parte superior, as duas obras enviadas por Antonio Llorens, *Pintura 1* e *Pintura 2*, e, na parte inferior, as duas obras enviadas por Raúl Pavlovsky

O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, durante três semanas, entre final de abril e meados de maio de 1958, exibiu as obras de artistas da comissão enviada pelo Uruguai, que, em comparação com o Brasil e, em especial, o Rio Grande do Sul, estava “mais bem ‘sintonizado’ com a arte mundial mais recente” (ARANTES, 2004, p. 61).²⁵⁷ Efetivamente, o impacto causado – comprovado pela grande repercussão na mídia – teve um papel tão significativo, que é plausível pensar que possa ter tido reflexos no processo de atualização formal das artes visuais no contexto sulino. Além da aquisição de obras abstratas pelas duas principais instituições culturais do Rio Grande do Sul naquele mesmo ano, a mudança de postura de Aldo Obino, crítico tradicionalmente visto como conservador, pode trazer indícios de que o evento foi importante para o processo de legitimação de novas tendências pictóricas. Menos de três anos após o I Salão Pan-Americano, o crítico, ao se posicionar sobre uma exposição de viés abstrato do pintor Paulo Porcella²⁵⁸, demonstra visão notadamente progressista: “As novas gerações que surgem estão levantando voo do realismo figurativo e se libertando das amarras de um restritivo objetivismo plástico e das tradições acadêmicas e institucionais do velho pictorialismo sulino”.²⁵⁹ Pode-se imaginar que foram os artistas uruguaios, de fato, os responsáveis pelo caráter diferenciado e até surpreendente do I Salão Pan-Americano de Arte, o que possivelmente levou Aldo Obino a seguir sua crítica afirmando: “[...] nos últimos anos, verificamos o impacto entre nós do élan renovador e o bafejo das correntes do abstracionismo e concretismo em nossa Província, em certa época por demais presa ao passado e de costas para o presente e o futuro”.

(*Fuga em gris* e *Composición*); no centro da sala, a escultura em bronze *La Tradición*, de José Belloni. É curioso o fato de Glauco Telis ter enviado duas obras ao Salão, pertencentes à mesma série, de medidas iguais, mas terem sido expostas longe uma da outra. AHIA–UFRGS

²⁵⁷ Os artistas construtivistas foram desconsiderados nas escolhas editoriais do catálogo do I Salão Pan-Americano, que, infelizmente, não traz imagens identificando nenhuma de suas obras. É curioso, entretanto, o fato de, entre os raros registros fotográficos de obras arquivados no AHIA–UFRGS, predominarem os de artistas uruguaios com obras abstratas. Isso permite inferir que a pessoa responsável por fotografar o evento – sobre quem não há referências – estivesse atenta às linguagens de ruptura artística.

²⁵⁸ Primeira exposição individual do artista, “Figurativo e abstrato”, apresentada na Aliança Francesa, 1960, Porto Alegre, RS.

²⁵⁹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 18 de novembro de 1961. Acervo particular de Helenice Porcella, filha do artista.

3. O I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE

No Brasil do final da década de 1950, os debates sobre a cultura no País, sem dúvida, alcançaram um marco expressivo com a reunião de intelectuais de diversas regiões da nação. O I Congresso Brasileiro de Arte, idealizado com o objetivo final de apresentar a proposta inovadora de um Ministério das Artes, a ser votada pelos congressistas, reuniu diversas áreas da criação artística – fato novo, responsável pelo ineditismo do evento, notabilizado desde o título “I Congresso”. Com o franco objetivo de reconhecer as artes como vetor de conhecimento e desenvolvimento humano, os participantes discutiram temas como a valorização do fazer artístico; a profissionalização do setor e de seus agentes; a importância da História da Arte, entre outros. Tanto o pioneirismo do evento quanto a importância dos temas debatidos são comentados pelo artista Xico Stockinger em texto publicado no jornal *A Hora*, poucos dias após o encerramento do Congresso:

Desde que soubemos da realização do I Congresso de Arte, organizado pelo Instituto de Belas Artes, sentimo-nos animados e procuramos apoiá-lo de todas as maneiras, embora, já no primeiro Boletim emitido, discordássemos em diversos pontos, estes, possivelmente frutos incertos às coisas que se realizam pela primeira vez. Mas, esta nossa discordância nunca nos levou a considerá-lo inútil ou mal organizado. Pelo contrário, sua utilidade era gritante, os problemas são inúmeros e a situação do artista plástico precária. Seria nossa primeira oportunidade de debatermos nossas questões e fazermos chegar às autoridades e ao público as nossas necessidades e reivindicações mais prementes.²⁶⁰

Várias questões que Stockinger bafeja permanecem no horizonte brasileiro, integrando as pautas de políticas públicas compromissadas com o desenvolvimento nacional que não se restrinjam aos avanços materiais/econômicos, mas que visem a transformações sociais e estruturais efetivas.

Neste capítulo, a apresentação das teses na área de artes plásticas, os comentários sobre as moções aprovadas nas plenárias, os depoimentos de participantes em jornais da época, entre outros, tornam-se ponto de partida para refletir sobre os processos vivenciados naqueles idos, projetando um entendimento dos debates travados e apontando conexões com o tempo presente.

²⁶⁰ *A Hora*, Porto Alegre, 10 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

3.1 O EVENTO

Reúnem-se senhores importantes e graves; fazem discursos, papam almoços, leem teses cacetes, discutem as mesmas polidamente, aprovam-nas com elogios e o Congresso se encerra com mais discursos e banquetes. É nada se resolve. Não se adianta um passo.²⁶¹

Com perspicaz cautela, é assim que Erico Verissimo, um dos membros de maior prestígio entre os organizadores dos eventos comemorativos ao cinquentenário do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, expressa suas suspeitas em relação aos efetivos impactos de congressos, de forma geral. Embora a arguta crítica mantenha certa validade até os dias atuais, na mesma entrevista, concedida ao jornalista Gilberto Mirand a cerca de seis meses antes das festividades, o escritor manifesta a esperança de que aquele congresso se distinguiria: “Este vai ser diferente. Diferente nos objetivos, no espírito, na técnica, no temário, em tudo”. O entusiasmo era justificado: tratava-se de um acontecimento de proa, diferente de tudo que havia ocorrido no círculo artístico e intelectual do Rio Grande do Sul até então. Também integrante da Comissão Organizadora, na Seção de Letras, Athos Damasceno, em uma entrevista publicada alguns dias antes da abertura do Congresso, anunciava o tom que se pretendia: “Essa reunião decepcionará logo aqueles que, convidados ou não a ela se dirijam, pensando apenas em uma agradável viagem ao Sul e pretendendo divertir-se com discursos bonitos e debates recreativos”.²⁶²

Em outras cidades brasileiras já haviam ocorrido outros eventos semelhantes reunindo a classe artística, porém, de forma segmentada. O primeiro deles aconteceu em 1945, quando a Associação Brasileira de Escritores²⁶³ realizou o I Congresso Nacional de Escritores, no Teatro Municipal de São Paulo, do qual participaram nomes importantes da intelectualidade do País e também convidados estrangeiros.²⁶⁴ Naquele mesmo ano, o Instituto de Arquitetos do Brasil organizou, em São Paulo, o I Congresso de Arquitetura e, em 1951, foi realizado o I Congresso Brasileiro de Teatro, no Rio de Janeiro. A

²⁶¹ Erico Verissimo em entrevista a Gilberto Miranda. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 de outubro de 1957. AHIA–UFRGS.

²⁶² *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1958. Segundo o periódico, a entrevista foi originalmente concedida ao jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre. AHIA–UFRGS.

²⁶³ A Associação havia sido fundada no Rio de Janeiro três anos antes, por um grupo de notáveis escritores – entre os quais o próprio Erico Verissimo, além de Otávio Tarquínio de Sousa, Sérgio Buarque de Holanda, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Sérgio Milliet, Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

²⁶⁴ O IV Congresso Nacional de Escritores ocorreu em 1951 e teve como palco a cidade de Porto Alegre.

organização desses eventos estava em consonância com movimentos similares que levaram os folcloristas a se reunirem em 1951; os profissionais do cinema, em 1953, entre outros exemplos que marcaram os anos finais do Estado Novo no Brasil (CAMARGO, 2014). O pioneirismo na união das diversas classes artísticas, que inclusive aparecem devidamente listadas no próprio cartaz de divulgação do evento, foi o que conferiu especial destaque ao I Congresso Brasileiro de Arte como aparece no título do jornal paulista *Folha da Manhã* em abril de 1958: “Uma realização ainda inédita no Brasil deverá efetivar-se em Porto Alegre”.²⁶⁵



Cartaz do I Congresso Brasileiro de Arte, 1958, 30 x 21 cm | AHIA-UFRGS.
Percebe-se uma preocupação em destacar o nome de Tasso Corrêa, presidente da Comissão Organizadora e listar todos os demais membros, o que poderia suscitar maior credibilidade ao evento.

A Comissão Organizadora do Congresso foi composta pelo próprio diretor do Instituto, Tasso Corrêa, que assumiu a função de Presidente da Comissão; pelo Secretário Geral,

²⁶⁵ *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 de abril de 1958. AHIA-UFRGS.

Luiz Carlos de Mesquita Rothmann, também secretário do IBA; e pelos demais membros responsáveis por cada seção: Ado Malagoli, Angelo Guido e Fernando Corona, na Seção de Artes Plásticas; Athos Damasceno Ferreira, Erico Verissimo e Guilhermino Cesar, na Seção de Letras; Bolivar Fontoura, na Seção de Teatro; Roberto Félix Veronese, Demétrio Ribeiro, Edvaldo Pereira Paiva e Ernani Dias Corrêa, na Seção de Arquitetura e Urbanismo; Ênio de Freitas Castro, Paulo Antônio do Couto e Silva e Paulo Luiz Vianna Guedes, na Seção de Música.

Além dos membros oficiais, o escritor Manoelito de Ornellas (1903–1969)²⁶⁶ participou como uma espécie de “convidado especial” da Comissão, atuando como representante dos organizadores no Estado de Santa Catarina, onde na época trabalhava como professor da Faculdade de Filosofia. A presença de Manoelito é relevante, posto que, além de respeitado escritor, era um agente cultural ativo, com experiência em entidades como a Biblioteca Pública do Estado e o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda do Governo Vargas. Ornellas participou, presencialmente, logo da primeira reunião da Comissão, que ocorreu na sala da direção do Instituto de Belas Artes na tarde do dia 21 de setembro de 1957. O fato foi noticiado pelo *Jornal do Dia*: “Sábado último, [...] reuniram-se os membros da Comissão, tendo comparecido a essa reunião, especialmente, o escritor Manoelito de Ornellas, atualmente residindo em Florianópolis”.²⁶⁷ Na ata da reunião, consta:

Com a palavra, o professor Manoelito de Ornellas enalteceu a significação desse magno certame, salientando a repercussão que haveria de ter no país, e finalizou dizendo que, em Santa Catarina, ficaria ao inteiro dispor da Comissão Organizadora do I Congresso Brasileiro de Arte.²⁶⁸

No princípio daquele ano, Tasso Corrêa abriu um texto publicado no *Correio do Povo*, expressando o cunho otimista dos organizadores do evento: “Contagante entusiasmo anima os preparativos para as comemorações do cinquentenário da fundação do

²⁶⁶ Manoelito de Ornellas nasceu em Itaqui, fronteira Oeste do Estado. Trabalhou como redator do *Jornal da Manhã* e do *A Federação*. Lançou seu primeiro livro em 1928, *Rodeio de estrelas*. Em 1938, foi nomeado diretor da Biblioteca Pública do Estado e presidente da Associação Rio-grandense de Imprensa, substituindo o seu primeiro dirigente e amigo Erico Verissimo. Em 1939, foi nomeado diretor da Imprensa Oficial do Estado e, em 1942, assumiu a direção do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. No início dos anos 1950, assumiu disciplinas de literatura e cultura Ibero-americana na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (RAMOS, 2016, p. 536).

²⁶⁷ *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 1 de outubro de 1957. AHIA–UFRGS.

²⁶⁸ Livro de Atas da Comissão Organizadora do I Congresso Brasileiro de Artes. AHIA–UFRGS.

Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul”.²⁶⁹ Na manhã do dia 22 de abril de 1958, terça-feira, iniciavam-se as comemorações. O primeiro evento foi uma Missa em Ação de Graças, às oito e meia, celebrada na Igreja São José,²⁷⁰ da comunidade católica alemã, da qual participou a orquestra da Sociedade Cultural do Instituto de Belas Artes (SOCIBA), executando peças de Bach e Haendel.²⁷¹ Na sequência, às dez horas, os congressistas se encontraram no auditório do Instituto para uma “sessão preparatória”, cujo livro de registro foi assinado por 53 participantes. Nessa ocasião, foram definidos os cargos diretivos do Congresso, cujos nomes foram publicados no *Jornal do Dia* daquela semana: Tasso Corrêa, que já detinha as funções de Diretor do Instituto e Presidente da Comissão Organizadora, ainda foi eleito, por aclamação, como Presidente efetivo do Congresso. Por sugestão de Joracy Camargo, o plenário lhe deu poder para escolha dos demais cargos administrativos, que teriam a função de presidir ou secretariar as mesas durante as sessões plenárias, o que foi feito naquele mesmo momento. Elmano Cardim (1891–1979), Gerson Pompeu Pinheiro (1910–1978), Augusto Freitas Lopes Gonçalves (1896–1968), Eneida de Moraes (1904–1971) e Eleazar de Carvalho (1912–1996) foram eleitos como vice-presidentes, do primeiro ao quinto, respectivamente; Paulo Alfeu Duarte (1899–1984), José Cursino Raposo (1909–1984), Edson Mota (1910–1981), Alonso Anibal da Fonseca (1884–1970) e Arnaldo Estrella (1908–1980) foram escolhidos como secretários.²⁷²

Na sessão conduzida à tarde, foram escolhidos os presidentes das diversas comissões: Música, Fernando Correa Carvalho (1921–2004); Teatro, Joracy Camargo (1898–1973); Letras, Henrique Pongetti (1898–1979); Artes Plásticas, Quirino Campofiorito (1902–1993) e Arquitetura, Luiz Saia (1911–1975). Foi ainda instituída uma Comissão Especial, para estudo das teses sobre temas e problemas não compreendidos nas outras, sob a presidência de José Honório Rodrigues (1913–1987). Nessa mesma sessão, foram divulgados os “Presidentes de Honra”: Juscelino Kubitschek, Presidente da República; Ildo Meneghetti, Governador do Estado; Clóvis Salgado, Ministro da Educação e Cultura; Ado Malagoli, Presidente da Divisão de Cultura da SEC-RS e Leonel Brizola, Prefeito da Cidade de Porto Alegre. Além disso, foram elencados os diversos “Membros de Honra”, que eram diretores de escolas, faculdades e associações culturais: Alfredo

²⁶⁹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 16 de janeiro de 1958. AHIA–UFRGS.

²⁷⁰ Igreja localizada na Av. Alberto Bins, 467, a duas quadras do antigo IBA e atual Instituto de Artes da UFRGS.

²⁷¹ *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 24 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

²⁷² *Ibidem*.

Galvão (1900–1987), representando a Escola Nacional de Belas Artes; Sérgio Milliet (1898–1966), presidente da seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte; Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898–1969), diretor e fundador do SPHAN (atual IPHAN)²⁷³, além dos governadores dos estados brasileiros, prefeitos das capitais, presidente da Academia Brasileira de Letras, Diretor da Escola Nacional de Música, Diretor da Faculdade Nacional de Arquitetura, Presidente da Associação Brasileira de Imprensa, Presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Presidente da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, Associação Riograndense de Imprensa, Academia Riograndense de Letras, Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Diretor do Serviço Nacional de Teatro, Presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil, Presidente da Academia Brasileira de Música, Presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, Magníficos Reitores da Universidade do Rio Grande do Sul e Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Presidente da Casa do Artista Riograndense.²⁷⁴ Todos esses convites homenageando importantes agentes culturais brasileiros, em um conhecido jogo de “apadrinhamento”, demonstram uma intencionalidade por parte da Comissão Organizadora em construir e/ou fortalecer relações simbólicas com o objetivo de trazer maior relevância e/ou expressar representatividade para as pautas discutidas durante o evento.

²⁷³ O SPHAN foi fundado em 1937 e renomeado, em 1970, como IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Fonte: www.iphan.gov.br. Acesso em 11 de abril de 2020.

²⁷⁴ *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 1 de outubro de 1957. AHIA–UFRGS.



Revista do Globo, Porto Alegre, 17 a 31 de maio de 1958, p. 81, edição nº 716.

E assim, às 18h, deu-se início à sessão inaugural do Congresso. Tasso Corrêa proferiu o discurso oficial, centrado na história do IBA, seguido pelas saudações, a cargo de Erico Verissimo, em um discurso “singelo, mas carregado de sinceridade”, nas palavras do congressista Cassiano Nunes.²⁷⁵ Uma notícia publicada no jornal *Diário de Notícias* informa que também discursaram na solenidade “[...] o conhecido teatrólogo Joracy Camargo, Frederico Ugarte, representante do Governo argentino, Edmundo Muniz, do Ministério da Educação e Elmano Cardim, da Academia Brasileira de Letras”.²⁷⁶ Valdemar Cavalcanti, que foi secretário na Seção de Letras, escreveu um valioso texto para *O Jornal*, detalhando os acontecimentos do Congresso, por meio do qual descobrimos que também falou na sessão de abertura “[...] o sr. Lopes Gonçalves, transmitindo uma mensagem do senhor Clovis Salgado, ministro da Educação”.²⁷⁷ Eneida, cronista do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, eleita como um dos vice-presidentes do Congresso, descreveu esses primeiros momentos em sua coluna:

A sessão de instalação, na terça-feira dia 22, foi brilhante: se as autoridades governamentais ignoraram o Congresso, o mesmo não

²⁷⁵ *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_10/42608. Acesso em 15 de abril de 2020.

²⁷⁶ *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 23 de abril de 1958. AHIA-UFRGS.

²⁷⁷ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/62181. Acesso em 10 de abril de 2020.

aconteceu com a gente boa e inteligente de Porto Alegre, que compareceu para ver e ouvir a instalação daquela reunião no belo prédio de nove andares da Rua Senhor dos Passos.²⁷⁸

Em seu discurso de boas-vindas, Erico Verissimo falou sobre a importância do encontro que ali se dava, de artistas e intelectuais, em uma hora de tanta inquietação e de perspectivas tão sombrias.²⁷⁹ Lembrou a necessidade de um esforço conjunto no sentido da defesa das liberdades fundamentais, contra a violência e a intolerância, preocupado com a própria dignidade humana. Com um teor altamente humanista, o discurso do romancista – assustadoramente adequado aos dias de hoje – parece ter obtido aprovação unânime entre os presentes na sessão de abertura. Mesmo Carlos Roberto Gonzaga – que, como veremos, foi um dos jornalistas responsáveis pelas críticas mais contundentes ao Congresso –, demonstrou apreço pela mensagem do escritor, revelando que o discurso fora aclamado pelos demais congressistas:

Erico Verissimo, na ‘Saudação aos Congressistas’, chamou a atenção para o perigo mortal que ameaça asfixiar o Homem em sua dignidade: ‘O Homem está correndo o risco de perder a sua humanidade!’ Mais adiante, afirmou incisivamente: ‘Nós queremos liberdade. Liberdade para desenvolver a nossa personalidade, para darmos o que de melhor temos. Ora, eu creio que isto não é possível se estivermos sob a ameaça da intolerância, da guerra, da violência, do totalitarismo!’ Os congressistas aplaudiram demoradamente a saudação do consagrado escritor.²⁸⁰

Renato Costa, correspondente do *Correio do Povo*, também se referiu de maneira elogiosa à alocução, destacando, novamente, o trecho no qual o escritor alude à liberdade: “Precisamos tão somente – como assinalou o espírito luminoso de Erico Verissimo – ‘de liberdade’ – para que possam florescer as artes e a cultura humana e não encontre peias ao seu pleno desenvolvimento!”²⁸¹ Outra prova do impacto positivo é o fato de o discurso de saudação ter sido publicado na íntegra em veículos de mídia impressa, do qual destaco um fragmento, que me parece transparecer sua essência.²⁸²

Ora, neste momento tão sério e tão grave, em que a pessoa humana está ameaçada na sua dignidade, na sua liberdade e na sua vida,

²⁷⁸ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

²⁷⁹ Nos anexos da dissertação, está disponível a transcrição do discurso de Erico Verissimo.

²⁸⁰ *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 4 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

²⁸¹ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

²⁸² O discurso de Erico Verissimo foi publicado integralmente em pelo menos três periódicos: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 de abril de 1958; *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 de maio de 1958, ambos preservados no AHIA–UFRGS; e na revista *Leitura*, Rio de Janeiro, na edição de maio de 2018, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/115509/6190>. Nos anexos da dissertação, trago a transcrição completa da fala de Verissimo.

ameaçada de destruição moral, intelectual e física também, nesta era atômica tão dramática, é muito importante que no sul do Brasil se reúnam algumas centenas de pessoas de boa vontade para discutir problemas da arte. [...] Eu quero dizer-vos apenas isto: É com o maior prazer (eu não direi que é com honra porque isto é um clichê muito conhecido), é com o mais intenso, o mais legítimo prazer que nós, os rio-grandenses, recebemos vocês, brasileiros de outros Estados, e os apertamos num grande, num imenso, num forte abraço. Obrigado.²⁸³



Registro de Erico Verissimo [sentado próximo à janela] na Seção de Letras do I Congresso Brasileiro de Arte, 1958²⁸⁴

Após as boas-vindas, o Congresso estava oficialmente inaugurado, rigorosamente no dia em que, cinquenta anos antes, fora fundado o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. O evento contou com uma farta programação paralela, que, além do I Salão Pan-Americano de Arte, incluía uma exposição inaugural de obras do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo²⁸⁵, jantares de confraternização²⁸⁶, apresentações musicais²⁸⁷ e

²⁸³ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

²⁸⁴ *Revista do Globo*, Porto Alegre, 17 de maio de 1958. Na legenda da imagem, lê-se: “Um dos mais brilhantes participantes do Congresso, na sessão de Literatura, foi o escritor Erico Verissimo”.

²⁸⁵ Essa exposição aconteceu no Museu de Arte do Estado, que então funcionava junto ao Theatro São Pedro; foi inaugurada no dia 21 de abril às 21h.

²⁸⁶ Logo no dia da abertura, 22 de abril, às 20h, um jantar foi organizado aos congressistas. Sobre esse evento, o jornalista Valdemar Cavalcanti comenta: “Finda a sessão, congressistas e convidados participaram de um jantar, no salão de recepção do Instituto. Lauta mesa, farto *buffet*, agradável convívio e nenhum discurso”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/62181. Acesso em 10 de abril de 2020.

até uma excursão exploratória à cidade de Caxias do Sul.²⁸⁸ O jornal *Correio da Manhã* traz informações sobre uma apresentação de dança que, apesar de não constar na programação oficial divulgada, teria ocorrido como atividade paralela, sobre a qual, o periódico fornece detalhes: “No começo de 1958, a bailarina Cecília Bôtto foi distinguida a fim de representar o ballet de São Paulo no I Congresso Brasileiro de Arte, realizado em Porto Alegre, onde, com enorme êxito, dançou ‘D. Quixote’ e ‘Romeu e Julieta’”.²⁸⁹



“No jantar em homenagem aos participantes do I Congresso Brasileiro de Arte, o diretor do Instituto de Belas Artes Sr. Tasso Corrêa, Sr. Athos Damasceno Ferreira, Sr. Fernando Corona e Sr. Henrique Pongetti”, 1958.²⁹⁰

A pré-produção do evento começou pelo menos um ano antes, com envio de

²⁸⁷ Foi apresentado um concerto sinfônico sob a regência do Prof. Jean Jacques Pagnot, no dia 25 de abril às 21h, no Auditório da Universidade do Rio Grande do Sul, atual UFRGS.

²⁸⁸ A excursão a Caxias do Sul ocorreu no dia 24 de abril, com saída do Instituto de Belas Artes às 8h e retorno às 19h. De acordo com a lista de passageiros, participaram da excursão 130 congressistas, dentre os quais Quirino Campofiorito, Arcanjo Ianelli, Carlos Scliar, Vilanova Artigas, Fernando Corona, Léo Dexheimer. A viagem foi bastante comentada pela mídia; uma reportagem na *Revista do Globo*, Porto Alegre, de 12 de maio de 1958, destacava: “Os Congressistas visitaram também a cidade de Caxias do Sul, onde tiveram a oportunidade de conhecer o vinho e a vida da nossa região de colônia”. AHIA–UFRGS.

²⁸⁹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/113420. Acesso em 14 de abril de 2020.

²⁹⁰ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 de abril de 1958. AHIA–UFRGS. Os quatro homens citados integravam a Comissão Organizadora do Congresso. É lamentável o fato de as mulheres presentes na fotografia não serem creditadas na legenda da imagem, situação que infelizmente é recorrente em materiais jornalísticos do período, sinalizando as esferas de invisibilidade da mulher.

correspondências a diversas instituições da área cultural do Brasil e dos países participantes. O jornal *Folha da Manhã* destacava a expressiva adesão de instituições de todo o país:

Deverão participar representantes de mais de quatrocentas entidades brasileiras, abrangendo academias, museus, bibliotecas, escolas de arquitetura, belas-artes, música etc. Estarão presentes também institutos de advogados. A participação de tais profissionais se justifica, porque, além de assuntos relacionados com o ensino e a difusão das artes, segundo declarou o Sr. Tasso Corrêa, o temário inclui o debate dos direitos e deveres que, direta ou indiretamente, estão vinculados às artes no Brasil.²⁹¹

Em termos de adesões, o Congresso pode ser considerado muito bem-sucedido, contando com 232 participantes, sendo Artes Plásticas e Música as que mais tiveram intelectuais inscritos, fato quiçá explicado por serem as áreas nas quais o Instituto de Belas Artes oferecia formação naquela época.²⁹² Mais uma vez, a jornalista fluminense Eneida expressa entusiasmo em sua coluna semanal, em relação à sua participação no Congresso, ainda que demonstre algum ceticismo acerca das consequências efetivas desse tipo de evento:

Para comparecer a esse Congresso na tão bonita Porto Alegre estou eu preparando as malas. Lá irei com o maior dos entusiasmos, pois se bem que não acredite em resultados práticos das reuniões dessa espécie, considero mais do que necessário esses congressos que ensinam criaturas da mesma corporação ou com idênticas finalidades a se conhecerem e estimarem. Muito falarei depois nesse Congresso.²⁹³

²⁹¹ *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

²⁹² Participantes do congresso por seção: Artes Plásticas, 81; Teatro, 10; Arquitetura, 41; Música, 63 e Letras, 37. Fonte: Lista de integrantes do I Congresso Brasileiro de Arte. AHIA–UFRGS. Nos anexos da dissertação, há uma lista com o nome de todos os participantes da Seção de Artes Plásticas.

²⁹³ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/65327. Acesso em 14 de abril de 2020.



Público presente na sessão inaugural do I Congresso Brasileiro de Arte,
no Auditório Tasso Corrêa do IBA-RS 1958 | AHIA-UFRGS

Um mês antes dos eventos iniciarem, o artista e crítico de arte Quirino Campofiorito informava as regras de inscrição no Congresso em sua coluna no jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro: “Participarão as entidades e as pessoas que houverem sido convidadas, não devendo cada delegação contar com mais de cinco membros”.²⁹⁴ O mesmo crítico, ao fazer uma retrospectiva do ano, para o mesmo periódico, assim descreveu o acontecimento: “[...] quatro centenas de escritores, jornalistas, poetas, músicos, críticos, artistas plásticos e professores de todo o país estiveram reunidos em Porto Alegre e debateram animada e democraticamente os problemas de suas classes”.²⁹⁵ Uma matéria especial publicada na *Revista do Globo* sobre os eventos também destacou o grande número de congressistas: “Mais de quatrocentos intelectuais brasileiros – escritores, poetas, teatrólogos, jornalistas, artistas – visitaram Porto Alegre, participando do Primeiro Congresso Brasileiro de Arte”.²⁹⁶ Todavia, a inserção de várias expressões artísticas no mesmo congresso – um dos pontos mais louvados pelos organizadores, como já pontuado – foi também foco de críticas, como mostra o editorial publicado n’*O Estado de São Paulo*: “[...] faltou, mesmo, aos organizadores, a ideia exata de como tratar o problema das artes (a ambição do Congresso era por demais

²⁹⁴ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1958. AHIA-UFRGS.

²⁹⁵ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1958. AHIA-UFRGS.

²⁹⁶ *Revista do Globo*, Porto Alegre, 12 de maio de 1958. AHIA-UFRGS.

extensa: visava abranger artes plásticas, arquitetura inclusive, teatro, literatura, música)”.²⁹⁷ Por outro lado, houve também críticas de congressistas, como o escritor Valdemar Cavalcanti, lamentando que o programa não fosse ainda mais abrangente: “Pena é que, no seu esquema estrutural, não houvesse sido incluído o cinema – o que me pareceu falha lamentável”.²⁹⁸

Segundo informações publicadas em uma reportagem assinada pelo crítico Mário Barata, no jornal *Diário de Notícias*²⁹⁹, todos os congressistas foram presenteados com a reprodução da gravura conhecida como *Sesta*, do artista Glênio Bianchetti (1928–2014), participante do I Salão Pan-Americano e um dos principais representantes dos clubes de gravura no Estado. Essa obra, considerada uma das mais icônicas de autoria de Bianchetti, atualmente, compõe o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Glênio Bianchetti (1928–2014)
Sem título (*Sesta*), 1955
Linóleo, 26,1 x 39,2 cm

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Desde o segundo semestre do ano anterior, vinham sendo publicadas matérias sobre os eventos, com textos escritos por participantes envolvidos na organização. A Comissão

²⁹⁷ *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

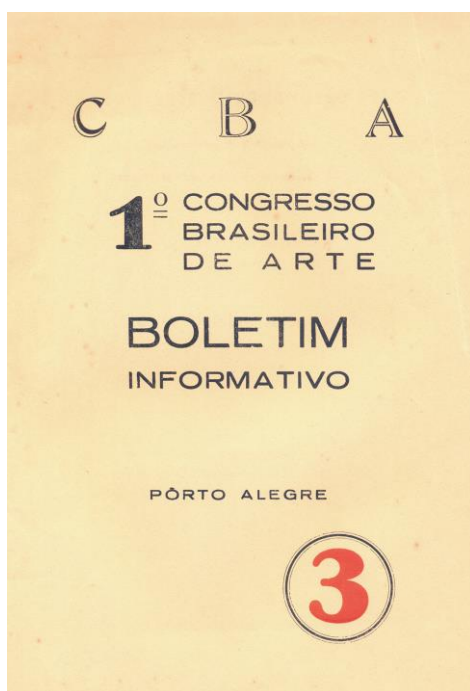
²⁹⁸ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/62181. Acesso em 10 de abril de 2020. É provável que não tenha havido ecos da crítica de Cavalcanti, pois não foram localizados outros comentários nesse sentido.

²⁹⁹ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 de maio de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/71177. Acesso em 8 de abril de 2020.

Organizadora, entretanto, objetivava obter ainda maior alcance da divulgação e, para tanto, decidiu editar um material impresso especial – os chamados Boletins Informativos, comentados na ata relativa à segunda reunião:

[...] com a finalidade de dar maior divulgação possível ao certame, bem assim de despertar o interesse para a apresentação de teses e incitar debates sobre o temário e problemas gerais a serem ventilados no Congresso, a Comissão resolveu editar um boletim para difusão de todas essas atividades. Fica estabelecido, também, que cada membro da Comissão apresentasse um trabalho sobre assunto de interesse do certame, em forma de entrevista ou de crônica para ser divulgado nesse boletim e pela imprensa em geral.³⁰⁰

Em três volumes, contendo em média 30 páginas cada, os Boletins informavam acerca dos preparativos. A publicação desse material enfatiza a dimensão pretendida pelo Instituto de Belas Artes com a organização dos eventos, visto que houve um investimento para execução do material, com o intuito de difundir previamente os temas a serem debatidos, proporcionando maior visibilidade ao evento.



Capa do 3º Boletim Informativo do I Congresso Brasileiro de Arte, 1958 | AHIA–UFRGS

De saída, o 1º Boletim traz o histórico do Instituto e uma apresentação detalhada da sua sede, além do regulamento sobre o funcionamento do Congresso, uma lista com as

³⁰⁰ Reunião realizada no dia 9 de outubro de 1957. Fonte: Livro de Atas do I Congresso Brasileiro de Arte. AHIA–UFRGS.

entidades convidadas, artigos escritos pelos membros da Comissão Organizadora e, por fim, um adendo ao regulamento do I Salão Pan-Americano de Arte. Já no 2º Boletim, há um texto de Tasso Corrêa, cujo título “Bom andamento e ritmo firme” deixa claro o seu entusiasmo. Além de replicar matérias publicadas nos jornais porto-alegrenses, apresenta a lista com as adesões de entidades confirmadas e também respostas enviadas, por meio de cartas, de participantes que já haviam confirmado presença. Esse volume traz ainda “informações e lembretes” sobre questões práticas em relação às inscrições e à entrega das obras para o Salão e envio das teses para o Congresso. O 3º Boletim, finalmente, apresenta a lista com as últimas entidades que confirmaram presença, a transcrição de uma entrevista concedida por Tasso Corrêa à Radiodifusão da URGs, além de orientações sobre transporte e hospedagem dos participantes.

Apesar da participação de muitos personagens importantes do circuito artístico brasileiro no Congresso, algumas ausências foram especialmente comentadas, dada a relevância que teriam naquele momento. Um dos congressistas, o crítico de arte Vicente Mecozzi (1909–1964), em texto para o jornal carioca *O Tempo*, relata:

[...] algumas das nossas entidades máximas contemporâneas (Museu de Arte Moderna de São Paulo e outras) se olvidaram até de responder ao convite generoso. Analogamente, fizeram outros nossos expoentes das artes; aliás, alguns poderiam, respeitando o protocolo, mas não compareceram: Sérgio Milliet, ocupadíssimo com Congresso na Bélgica; Lourival Gomes Machado, com a Bienal de Veneza; Francisco Matarazzo Sobrinho não tomou conhecimento, porquanto não respondeu ao convite, ou este se extraviou pelo Correio; Pietro Maria Bardi, como sempre, atarefado com suas viagens ao estrangeiro. E foi pena, pois que esses elementos valiosos e outros muitos teriam contribuído para benefício do conclave.³⁰¹

Além dos intelectuais que participaram como ouvintes, vários artistas, historiadores, críticos de arte, professores, conservadores de museus, entre outros profissionais envolvidos com a cultura, e também instituições, inscreveram suas chamadas “teses”, que eram comunicações enviadas por escrito e apresentadas, caso aceitas, nas respectivas seções, totalizando 56 teses apresentadas, das quais 24 na Seção de Artes Plásticas, 14 na de Música, sete na de Letras, seis na de Teatro e cinco na Seção de Arquitetura e Urbanismo.³⁰²

As discussões propostas durante o I Congresso Brasileiro de Arte eram de incontestável relevância, visto que as questões centrais naquele momento giravam em torno da

³⁰¹ *O Tempo*, Rio de Janeiro, 10 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

³⁰² Nos anexos da dissertação, consta uma lista com todas as teses apresentadas.

valorização da educação em arte e da profissionalização dos artistas, tornando-se, conforme a pesquisadora Neiva Bohns, “[...] um importante fórum de discussão de política cultural para o Brasil, mobilizando enorme contingente de intelectuais” (BOHNS, 2007, p. 112). Em entrevista ao jornal *Diário de Notícias*, publicada no 1º Boletim, Ernani Corrêa informa que os temas a serem discutidos estavam relacionados “[...] à situação dos artistas em termos de práticas e meios de difusão das artes, bem como assuntos filosóficos, científicos e sociais relacionados com as artes”. Por outro lado, também propunha-se a discussão sobre “direitos e deveres dos artistas”, o que incluía: “o amparo particular ou governamental às artes, a assistência aos artistas impossibilitados de atuarem por doença, acidente ou invalidez e a previdência social”.³⁰³

Vale destacar que o Congresso ganhou uma especial atenção da mídia impressa, especialmente, em Porto Alegre. Apenas o *Correio do Povo*, então o mais importante jornal diário do Estado, publicou um total de pelo menos 55 notas e matérias sobre os eventos do IBA-RS.³⁰⁴ Mesmo pautas corriqueiras, como as reuniões da Comissão Organizadora, serviram de conteúdo para o veículo, como pode ser visto nesta nota publicada pouco mais de um mês antes da abertura do Congresso, que noticia a realização da quinta reunião dos organizadores, evidenciando, fundamentalmente, o esforço do periódico em destacar os nomes da intelectualidade sul-rio-grandense que estavam se dedicando ao evento.

³⁰³ 1º Boletim Informativo, 1958, p. 31.

³⁰⁴ É legítimo inferir que o fato de Fernando Corona ser um dos colaboradores do jornal e, ao mesmo tempo, um dos principais organizadores do Congresso e do Salão, possa ter contribuído para a ampla divulgação dada pelo periódico a esses eventos. Nos anexos da dissertação, consta um estudo sobre a repercussão na mídia impressa, incluindo uma análise feita por veículo de comunicação.



Correio do Povo, Porto Alegre, 19 de março de 1958. AHIA–UFRGS

Mais do que a proporção espacial concedida, chama a atenção o teor excessivamente laudatório de algumas notas publicadas no *Correio do Povo*, o que fica evidente no trecho inicial de um texto assinado por Renato Costa:

A tenacidade de um homem, apoiada no esforço e no idealismo de um pugilo de valorosos companheiros, pode realizar esse *autêntico milagre de cultura* e de dinamismo que foi o recente e notável 1º Congresso Brasileiro de Arte, comemorativo do cinquentenário do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. *Nenhuma solenidade poderia ser mais grata ao espírito dos homens de pensamento do Rio Grande, nessa data memorável, do que essa reunião tão rara e tão expressiva da inteligência nacional, através das manifestações calorosas de todos os setores da cultura brasileira, a que se associaram os mais altos valores espirituais da América* [grifo meu].³⁰⁵

Veremos, entretanto, um contraste com a opinião expressa por jornais fora do Rio Grande do Sul, particularmente *O Estado de São Paulo*, que publicou duras críticas na semana de encerramento, considerando o evento malsucedido. Uma delas, intitulada “Razões por que malogrou o I Congresso Brasileiro de Arte”, escrita a partir de impressões do crítico de arte Luis Martins, terminava impiedosa:

Assim não houve o I Congresso Brasileiro de Arte, mas uma amostra de como não se deve realizar congressos, sem um preparo prévio, bem debatido e fundamentado, e também selecionado, de maneira a que se tenha uma unidade de concepção e de ação, não favorecendo à mistura das coisas. *Ainda não nos comparamos de que os assuntos de arte são sérios e merecem reflexão, estudos e convicções bem assentadas.* [grifo meu]³⁰⁶

³⁰⁵ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

³⁰⁶ *O Estado de São Paulo*, 4 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

3.2 O “COMUNISTA” ANÍSIO TEIXEIRA NA LUTA POR UMA EDUCAÇÃO LIVRE E LAICA

Entre os gatilhos de polêmica e consequentes críticas durante o Congresso está a declaração de apoio a um dos grandes educadores brasileiros: Anísio Teixeira (1900–1971), então diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP).³⁰⁷ Se, contemporânea e vergonhosamente, uma referência internacional como o educador Paulo Freire (1921–1997)³⁰⁸ foi alvo de diversas humilhações públicas, lançadas por membros do governo federal e seus asseclas, Anísio Teixeira passou por algo similar naquele ano de 1958, sendo acusado, entre outros, de “comunista”, com todo o rol de inferências que tal qualificação representava. Suas propostas, de uma educação integral, laica e sob orientação do Estado, valeram-lhe a perseguição de religiosos brasileiros que, naquele 1958, lançaram um memorial acusando-o de extremista e solicitando ao governo federal sua demissão do INEP. O episódio gerou protesto de educadores, cientistas e professores de todo o País. O I Congresso Brasileiro de Arte, então, pôs em discussão o envio ao Poder Executivo de uma moção em apoio ao educador, lida em plenário por Joracy Camargo, responsável pelo setor de Teatro no Congresso, publicada posteriormente no jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro:

Escritores e artistas de todo Brasil, reunidos em Porto Alegre, pelo I Congresso Brasileiro de Arte, querem apresentar, ao ilustre diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, a sua irrestrita e mais ampla solidariedade à ação esclarecida e esclarecedora na direção

³⁰⁷ Anísio Spínola Teixeira (1900–1971) nasceu em Caetitê, sertão da Bahia. Bacharelou-se em Direito pela Universidade do Rio de Janeiro, em 1922, e obteve o título de Master of Arts pelo Teachers College da Columbia University, em 1929. Foi um dos mais destacados signatários do *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova* (1932) – que pregava o ensino público gratuito, laico e obrigatório – e um dos fundadores da Universidade do Distrito Federal (1935). Em 1947, ele assumiu a direção da Secretaria de Educação e Saúde da Bahia, a convite do governador Otávio Mangabeira, quando concretizou uma de suas mais relevantes iniciativas: a construção do Centro Popular de Educação Carneiro Ribeiro, popularmente denominado de Escola-Parque, que propunha oferecer aos alunos da rede pública uma educação integral, incluindo cuidados com alimentação, higiene, socialização e cidadania. Em 1951, Anísio assumiu, no Rio de Janeiro, a convite do ministro da Educação, Ernesto Simões Filho, a Secretaria Geral da Campanha de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que seria, por ele, transformada em órgão. No ano seguinte, assumiu também o cargo de diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP), no qual permaneceu até 1964, quando, com a instauração do governo militar, foi aposentado compulsoriamente (NUNES, 2000).

³⁰⁸ Paulo Reglus Neves Freire nasceu em Recife e foi um educador e filósofo brasileiro. Considerado um dos pensadores mais notáveis na história da pedagogia mundial, sua prática didática fundamentava-se na crença de que o educando assimilaria o objeto de estudo fazendo uso de uma prática dialética com a realidade, em contraposição à por ele denominada “educação alienante”. Destacou-se por seu trabalho na área da educação popular, voltada tanto para a escolarização como para a formação da consciência política. Foi o brasileiro mais homenageado da história, com pelo menos 35 títulos de Doutor Honoris Causa de universidades da Europa e América; e recebeu diversos galardões como o prêmio da UNESCO de Educação para a Paz em 1986. Fonte: Instituto Paulo Freire. Disponível em: <https://www.paulofreire.org/>. Acesso em 2 de junho de 2021.

daquela entidade seguida pelo seu ilustre diretor, figura eminente da cultura brasileira, contra a qual se desencadeiam as forças da intolerância, que não podem prevalecer num país civilizado, onde a cultura é de todos e não propriedade de grupos, correntes, partidos ou seitas. Tantos mais se justifica este gesto quanto a reação se desencadeia sobre os mais ilustres vultos do meio intelectual brasileiro, ao qual deve o país serviços inestimáveis e sólidos no campo mental, principalmente com referência ao problema da instrução pública e da educação, de cuja solução inadiável depende o futuro próximo de um país que, depois de mais de um século de vida nacional, continua com mais de 60% de sua população composta de analfabetos. Só o obscurantismo ou a má fé política poderiam opor-se a uma atividade como a de Anísio Teixeira, voltada sempre para o tratamento ou cura dessa enfermidade social, mais grave do que qualquer das endemias que flagelam as regiões rurais e até urbanas do Brasil. Porque só os retrógrados poderão temer o esclarecimento amplo e completo dos espíritos, aos quais a ignorância não permite discernimento. Assim, os participantes do I Congresso Brasileiro de Arte, subscritos, pelo menos na parte que julga a instrução e o ensino, organizados de acordo com as condições brasileiras, indispensável a própria existência do país, como povo e como grupo político, não podia faltar com sua solidariedade a uma figura que honra a grande família comum.³⁰⁹

Ao que tudo indica, Anísio Teixeira tinha uma relação de proximidade com Erico Verissimo. Em carta, de 1º de março de 1956, Verissimo escreve ao amigo Vianna Moog:

Mas o que te quero dizer mesmo – a razão desta carta – é que o Anísio Teixeira está aqui, de passagem, e passagem rápida. Conversamos ontem e eu o encontrei entusiasmadíssimo com o teu livro, achando entre outras coisas que é o melhor estudo que se já se fez do brasileiro. Acha que devias escrever um livro sobre a cultura brasileira e que estaria disposto até a te dar uma bolsa para tal fim. Que tal? Achei a ideia maravilhosa e já vi o livro. Falamos no Gilberto [provavelmente o sociólogo Gilberto Freyre] e lamentamos que ele continue a ignorar a parte mais vital do Brasil, o Sul. (In: BORDINI, 2021, p. 159)

Outro indício do vínculo entre os intelectuais vem da ata da segunda reunião da Comissão Organizadora, na qual consta: “Com a palavra, o escritor Erico Verissimo pede escusas por não ter comparecido à primeira reunião e explica que, naquela oportunidade, havia sido incumbido de acompanhar o professor Anísio Teixeira, que se

³⁰⁹ A moção foi assinada por (na ordem de assinatura do documento): Paulo Duarte, Erico Verissimo, Dante de Laitano, Athos Damasceno, Luis Martins, Osório Borba, Cursino Raposo, Mário Barata, João Ângelo Labanca, José Honório Rodrigues, Lopes Gonçalves, Cassiano Nunes, Luisa Barreto Leite, Lêda Bouchat Rodrigues, Maria da Glória M. Almeida, Armando Albuquerque, José Roberto Teixeira Leite, Orlando Pereira Gomes, Zoravia Augusta Bettiol, Paulo Barroso de Campos, Dulce Martins Lamas, Juriti de Souza Junior, José Siqueira, Alfredo Rusins, Marina Santana, Marina Fiori, Ernani Fornari, Francisco Marques dos Santos, Calmon Barreto, Regina Liberali Lamert, João José Rescala, Edson Motta, Aldo Locatelli, Paulo Maranca, A. Darceli, Quirino Campofiorito, Sophia Thassinari, Carlos Scliar, Maria Barreto Leite e outros. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/71701. Acesso em 13 de abril de 2020.

encontrava nesta capital”.³¹⁰ Possivelmente ciente dessa relação, o teatrólogo Joracy Camargo, segundo informa o jornal *Última Hora*, logo que desembarcou em Porto Alegre, entregou a proposta da moção de apoio a Anísio Teixeira ao escritor gaúcho, que fora recebê-lo no aeroporto, no dia anterior à abertura do Congresso. Dessa forma, houve tempo hábil para que o texto fosse publicado, ainda na manhã seguinte, no *Correio do Povo*, o que teria provocado, segundo o periódico carioca,

[...] um movimento de oposição por parte de congressistas sacerdotes ou ligados ao clero. Tentou-se mesmo impedir a leitura do documento, direito que o plenário reconheceu ao Sr. Joracy Camargo, sob aplausos. O Dr. A. Lacerda tentou refutar os termos da proposição, mas foi estrepitosamente vaiado, não pode concluir curso. O escritor Paulo Duarte levantou a preliminar de que o requerimento pela rejeição da proposta de Joracy Camargo chegava a ser desairoso à própria direção do Congresso, em consequência do que foi rejeitado.³¹¹

Cassiano Nunes, que participou do Congresso como substituto do jornalista Miroel Silveira, do *Correio Paulistano*, classificou o episódio como “o espinho do Congresso”, relatando que a proposta “[...] foi combatida de maneira abrupta por D. Scherer [D. Vicente Scherer], arcebispo de Porto Alegre... Congressistas católicos pediram a retirada da moção, que estava para ser apresentada na primeira sessão plenária do Congresso”³¹², o que não ocorreu. A moção, então, aprovada por aclamação pela maioria dos congressistas, foi enviada ao Presidente Juscelino Kubitschek, o qual manteve Anísio Teixeira no cargo. Fortemente contrário a essa decisão, o jornalista do *Jornal do Dia*, Carlos Roberto Gonzaga, posicionou-se, na matéria intitulada “Incoerências do I Congresso Brasileiro de Arte”:

[...] a primeira Declaração de Princípios, a Declaração que repudia o totalitarismo, obteve esmagadora vitória! O mais curioso de tudo isso é que muitos dos que apoiaram a ‘Declaração de Princípios’ vitoriosa, tenham votado também pela leitura dum protesto de solidariedade ao Sr. Anísio Teixeira! [...] É patente a contradição! Subscrevendo a ‘Declaração de Princípios’ repudiam o Estado totalitário, condenam a concepção mecânica e utilitária da vida, proclamam o amor à paz e liberdade. Mas, tendo votado pela leitura do protesto de solidariedade ao Sr. Anísio Teixeira, aplaudem o monopólio estatal do ensino. Monopólio preconizado pelo totalitarismo. [...] A votação foi apressada. Talvez intencionalmente precipitada... ‘Os favoráveis à leitura da mensagem levantem-se!’ Muitos se levantaram. Mas também grande número de congressistas não se levantou. E após rápido olhar pela plateia, a mesa pronunciou o veredicto ‘justo, infalível e indiscutível’:

³¹⁰ Reunião realizada em 9 de outubro de 1957. Fonte: Livro de Atas do I Congresso Brasileiro de Artes. AHIA–UFRGS.

³¹¹ *Última Hora*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/386030/47373>. Acesso em 11 de abril de 2020.

³¹² *Correio Paulistano*, São Paulo, de 27 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_10/42608. Acesso em 17 de abril de 2020.

‘Está aprovada a leitura’. E Joracy Camargo, num santiamém, iniciou a leitura do libelo, referto das eternas calúnias contra a Igreja Católica!³¹³

A primeira Declaração de Princípios a que se refere Gonzaga havia sido redigida por Erico Verissimo, com colaboração do também escritor Paulo Duarte, durante as reuniões da Seção de Literatura. O texto tornou-se alvo de críticas por uma pequena parte dos congressistas – especialmente os religiosos –, que o consideraram demasiadamente humanista, propondo alterações ao original. Ao refletir sobre esse tópico, o jornalista Cassiano Nunes demonstra consideração por religiosos que validaram a Declaração, ainda que preservassem restrições a seu conteúdo:

Quero deixar aqui consignado um louvor especial aos padres jesuítas que compareceram [...] pela imparcialidade e serena elevação com que julgaram a declaração de princípios redigida por Verissimo. Foi uma atitude simpática e Justa. Os intelectuais Agnósticos do Brasil, que são verdadeiramente idealistas, têm obviamente o mesmo objetivo da igreja: a grandeza espiritual do povo brasileiro.³¹⁴

Levada à votação na sessão de encerramento, a Declaração de Princípios original obteve aprovação da maioria dos participantes. Poucas semanas depois, foi publicada na íntegra na *Revista do Globo*:

Nesta conjuntura dramática da História, em que o Homem se vê ameaçado na sua liberdade e na sua integridade tanto intelectual quanto moral e mesmo física pelas forças da intolerância e da opressão, desencadeadas por uma concepção mecânica e utilitária da vida, cujos valores supremos são o poder político e o êxito material, neste momento de angústia e incerteza em que a criatura humana corre o risco de transformar-se num mero número nos frios arquivos do Estado totalitário – os artistas, escritores, professores e estudantes reunidos em Porto Alegre, afirmam sua fé e sua esperança nos altos destinos da Humanidade e na força criadora e dignificadora da Arte e das Ciências, que só poderá sobreviver e florescer num clima de paz e liberdade.³¹⁵

O *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, quase um ano após o Congresso, publicou uma Declaração que, segundo o jornal, seria de responsabilidade das seções de Música, Artes Plásticas e Arquitetura, e que estaria sendo divulgada “em primeira mão”, curiosamente tanto tempo após o evento. Com orientação bastante semelhante à da Declaração de Princípios votada em plenário, é, porém, apresentada com uma divisão por itens:

³¹³ *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 4 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

³¹⁴ *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/090972_10/42608. Acesso em 15 de abril de 2020.

³¹⁵ *Revista do Globo*, Porto Alegre, 12 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

Artistas reunidos em Porto Alegre, nas seções de Música, Artes Plásticas e Arquitetura do 1º Congresso Brasileiro de Arte:

I – Afirmam sua fé e sua esperança nos altos destinos da Humanidade e na força criadora e dignificadora da Arte que só poderá sobreviver e florescer num clima de paz e liberdade;

II – Consideram indispensável para manter-se esse clima fortalecerem-se as condições que permitam a liberdade de expressão;

III – Neste momento em que assistem uma expansão do poder humano através da ciência, abrindo perspectivas excepcionais para a Humanidade, exprimem sua certeza de que aumentará a sua participação na vida da coletividade e se estenderão a todos os homens os benefícios da cultura;

IV – Manifestam sua confiança nos destinos da Arte, no país e no mundo, certos de que o crescente surto de criação artística no Brasil, reafirmando e comprovado por este Congresso, abrirá novos e mais fecundos caminhos para a arte brasileira.³¹⁶

Fica perceptível, por meio das declarações publicadas nos jornais, que alguns congressistas presentes eram ligados a organizações religiosas e, por isso, teriam tachado o Congresso como um movimento de esquerda anticatolicista, de tendência comunista. O jornalista e crítico de arte Luis Martins³¹⁷, um dos personagens mais polêmicos a se posicionar sobre o evento, como será visto, ao comentar sobre a moção de Anísio Teixeira, previa que tal votação não seria do agrado dos eclesiásticos presentes: “[...] parecia a todos verdadeira casa de marimbondos, dado o enorme contingente de elementos clericais participantes do Congresso, que com ela não poderiam concordar”.³¹⁸ O jornal *Diário de Notícias*, alguns dias mais tarde, também abriria espaço para críticas nesse sentido, manifestadas por José Nedel³¹⁹, integrante da Seção de Letras do Congresso:

Pessoas de todo o Brasil, e até de repúblicas vizinhas, dos mais diversos credos e orientações religiosas acorreram a Porto Alegre por ocasião do Primeiro Congresso Brasileiro de Arte em abril deste ano. Um número apreciável de congressistas revelou-se fanatizado pelo *sonho soviético* e vieram prontos para cuspir a sua bile sobre autoridades religiosas do Rio Grande do Sul e outros Estados. Se de todas as procedências, mentalidades e

³¹⁶ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1959. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/84289. Acesso em 13 de abril de 2020.

³¹⁷ Luís Caetano Martins nasceu no Rio de Janeiro, em 5 de março de 1907. Diplomado em Direito, foi também poeta, romancista, cronista, ensaísta, memorialista, crítico de arte, jornalista e técnico educacional. Em 1938, passou a escrever crônica diária sobre artes plásticas no *Diário de S. Paulo*. Em 1945, deixou os Diários Associados, ingressando em *O Estado de S. Paulo* como cronista diário, posição que ocuparia pelos próximos 36 anos. Foi membro da Academia Paulista de Letras, vice-presidente da Ordem dos Velhos Jornalistas de São Paulo e membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Faleceu em um acidente de carro quando viajava de São Paulo para o Rio de Janeiro, em 17 de abril de 1981. Fonte: casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/amlb/Inventario_Luis_Martins.pdf. Acesso em 28 de março de 2020.

³¹⁸ *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

³¹⁹ Bacharel em Letras Clássicas, Filosofia e Direito; Mestre e Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Magistrado aposentado e ex-professor do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Fonte: <http://www.edunisinos.com.br>. Acesso em 2 de abril de 2020.

intenções houve representantes, por que os sacerdotes e religiosos, portadores de iguais ou ainda maiores direitos, deveriam confinar-se à penumbra da sacristia e dos aposentos? *Se os comunistas e batedores da esquerda envenenam o nosso ambiente* com a doutrina totalitária e materialista, por que não se levantarem pessoas de reta consciência e pura intenção para defender os direitos de Deus e de Pátria? [grifo meu]³²⁰

É inevitável o cotejo entre a tensão vivenciada no período e a atualidade. Guardadas as devidas proporções e as particularidades relacionadas a cada época, as ideias em conflito nesta bipolaridade entre conservadores e progressistas, se quisermos utilizar termos correntes na contemporaneidade, voltaram à cena nos últimos anos no Brasil, validando e legitimando uma virada à direita em âmbito federal. O reacionário discurso de salvaguarda de uma moralidade, fundamentada em pretensos preceitos religiosos cristãos – outrora católicos e hoje neopentecostais –, mobilizaram de modo semelhante campanhas de execração pública de nomes como o do educador Paulo Freire, cuja figura, associada à “corrupção” de crianças e jovens, evoca a paranoia criada em torno da ameaça comunista.

A partir das discussões geradas pela apresentação das teses, também foram redigidas em cada seção e, posteriormente, aprovadas em plenário, outras moções e declarações de aplauso. A Seção de Teatro, por exemplo, aprovou uma moção de “Congratulações pela presença do decano da crítica teatral, Mário Nunes, e outra de aplausos ao Serviço Nacional de Teatro, pela criação do Teatro Nacional de Comédia”; enquanto a Seção de Música aprovou um “Aplauso ao Ministério da Educação e Cultura pela criação de uma comissão a fim de estudar o ensino da música nas escolas primárias e secundárias do País”.³²¹ Na Seção de Letras, foram aprovadas quatro indicações ao Governo: “Diminuição das tarifas postais para transporte de livros; isenção total de impostos para livrarias em território nacional; instalação de bibliotecas públicas em todos os municípios e instauração de Departamentos Culturais nas cidades de mais de 20 mil habitantes”.³²² Por sugestão de Joracy Camargo à Seção de Letras, foi redigido e

³²⁰ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

³²¹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de maio de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/87206. Acesso em 14 de abril de 2020.

³²² *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/62201. Acesso em 13 de abril de 2020.

aprovado, em plenário, um pronunciamento sobre a questão do desrespeito aos direitos autorais³²³, nos seguintes termos:

Os intelectuais e artistas, componentes do I Congresso Brasileiro de Arte, realizado em Porto Alegre, ante a falta de respeito ao direito autoral existente no país, com grande prejuízo para a própria criação artística nacional, recomendam a elaboração de uma Lei de Direitos Autorais, que venha proteger os legítimos interesses dos trabalhadores intelectuais que asseguram a difusão das obras do Espírito.³²⁴

Além das moções elaboradas durante os trabalhos de cada seção, a própria Comissão Organizadora apresentou diretamente moções para votação em plenário, como se pode ver em uma publicação no *Jornal do Dia*, na qual a Comissão solicitava maior apoio governamental para as rádios universitárias³²⁵, sugerindo aos Congressistas que:

[...] por todos os meios, junto às instituições universitárias ou nos Estados que representam, incentivem, apoiem, trabalhem pela criação de uma emissora universitária, em moldes semelhantes à que existe junto à Universidade do Rio Grande do Sul, e que, infelizmente, é a única até hoje criada no Brasil, quando deveria existir pelo menos 20 ou mais.

O texto – aprovado por unanimidade – solicitava ainda que fosse enviada uma “recomendação” ao Ministério da Viação e Obras Públicas, prestigiando a Radiodifusão da Universidade do Rio Grande do Sul, para que “[...] futuramente, se assim o entender, possa ela ampliar e levar mais longe a divulgação artístico-cultural, mediante aumento de potência e concessão de outra onda”.³²⁶

3.3 AS TESES

Onde estamos em matéria de arte? Têm razão os ‘novos’ quando atacam as gerações que os precederam? Tanto os novos como os velhos ou os da ‘geração intermediária’ terão oportunidade de expor suas ideias e formular reivindicações por ocasião do I Congresso Brasileiro de Arte.³²⁷

³²³ A questão dos direitos autorais era um dos grandes temas de debate naquela época. O Brasil era conhecido internacionalmente pelas “edições piratas” e por não pagar direitos autorais corretamente. E esse tópico tornava-se mais relevante ainda naquele momento em que as grandes editoras brasileiras, a exemplo da Editora Globo, estavam começando a ganhar maior visibilidade internacional e, por isso mesmo, precisavam estar atentas para não incorrerem em falhas em relação aos direitos autorais.

³²⁴ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/62201. Acesso em 13 de abril de 2020.

³²⁵ É preciso lembrar a importância da radiodifusão, por tratar-se do meio mais amplo e democrático de divulgação de informações, talvez equivalente ao peso que a internet possui atualmente. Da mesma forma, vale destacar que as rádios universitárias – sendo a Rádio da URGs a primeira do País – são iniciativas que pretendiam fortalecer o poder simbólico que representam as universidades, algo que, mais uma vez, se mostra tão presente ainda hoje.

³²⁶ *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 1 de agosto de 1958. AHIA–UFRGS.

³²⁷ 3º Boletim Informativo, 1958, p. 14. AHIA–UFRGS.

Este excerto, retirado do 3º Boletim Informativo, evidencia que fomentar o debate entre padrões artísticos tradicionais e novas propostas estéticas figurava entre as tônicas propostas pela Comissão Organizadora do I Congresso Brasileiro de Arte. Esse não seria, contudo, o único assunto a entrar em pauta, a partir das deliberações efetivadas durante o segundo encontro dos membros da Comissão, quando Ênio de Freitas Castro defendeu máxima restrição de abrangência de temas, embasado na ideia de que “[...] temários muito extensos poderiam dar margem à apresentação de uma caudal de teses, a maioria das quais de pouco ou nenhum valor, acarretando um excessivo trabalho para o seu estudo”.³²⁸ Assim, estabeleceu-se que as teses enviadas deveriam estar circunscritas a seis temas principais: [1] ensino das artes plásticas; [2] estímulo e divulgação das artes; [3] o artista e a coletividade; [4] o Estado e a arte; [5] problemas econômicos do artista e [6] arte e tradição.³²⁹ Erico Verissimo, que, como visto anteriormente, assumira funções correlatas a de um “porta-voz”, na supracitada entrevista ao jornalista Gilberto Miranda, cerca de seis meses antes dos eventos, comentou sobre o temário do Congresso, não sem antes provocar o entrevistador, com seu contumaz humor irônico:

- Mais uma entrevista? – pergunta ele – Santo Deus!
- Tenha paciência. Desta vez é sobre o Congresso de Arte.
- Que é que deseja saber?
- Quero que fale do temário literário.
- Temário literário. Não gosto da rima. Mas vá lá! [...] O que quero salientar é que estamos buscando evitar discussões meramente acadêmicas, arabescos em torno de mitos e abstrações. Queremos dar um balanço das artes no Brasil e proporcionar aos artistas, escritores, professores, editores, etc. a oportunidade de um encontro que seja ao mesmo tempo cordial e franco. Estou certo de que desse Congresso há de sair algo de muito sério e útil.³³⁰

Muitos intelectuais haviam sido convocados a enviar teses; entretanto, outras pessoas ou entidades não convidadas também foram autorizadas a apresentar suas comunicações, segundo informa uma nota publicada no 1º Boletim Informativo. Contudo, observa-se que houve uma mudança de postura em relação a esse ponto, ocorrida após a impressão do manual com as regras e normas sobre o Congresso, no qual se lê: “Só poderão participar do Congresso as entidades e as pessoas que a Comissão Organizadora houver convidado”. Essa alteração pode ter sido consequência de um baixo número inicial de inscrições. Efetivamente, parecia haver uma preocupação por parte da Comissão em

³²⁸ Reunião realizada em 9 de outubro de 1957. Fonte: Livro de Atas do I Congresso Brasileiro de Arte. AHIA–UFRGS.

³²⁹ 1º Boletim Informativo, 1957, p. 24. AHIA–UFRGS.

³³⁰ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20 de outubro de 1957. AHIA–UFRGS.

receber uma quantidade satisfatória de teses, pois seus membros tinham consciência que o sucesso do Congresso dependia, em boa medida, desses números. Vemos Ernani Dias Corrêa, em entrevista publicada no *Diário de Notícias*, manifestar essa apreensão:

[...] serão debatidas teses apresentadas por toda a pessoa que desejar explanar ideias ou planos relativos aos assuntos de arte: ensino das artes, legislação artística, situação dos artistas, prática artística, difusão das artes, amparo particular aos artistas enfermos, acidentados ou inválidos e na velhice, bem como assuntos filosóficos, científicos e sociais que se relacionem com as artes. A escolha da matéria, da sugestão, da ideia, do plano, objetivo da tese fica ao critério de quem quiser colaborar com o congresso e emprestar seu apoio às comemorações.³³¹

Do discurso de Ernani Corrêa, depreende-se certa flexibilização relativa à circunspecção do temário, que, no teor de suas palavras, contrasta com a determinação anterior, expressa no Artigo 10 do Regulamento: “O Congresso não tomará conhecimento de teses e propostas sobre assuntos estranhos às suas finalidades ou que contenham matéria política ou confessional”. Dias depois, Fernando Corona publicaria um texto no *Correio do Povo*, reforçando o convite para que artistas e intelectuais participassem do Congresso. Nessa fala, Corona aborda questões interessantes para compreendermos alguns pontos daquele contexto, como a situação social dos artistas, o diálogo com esferas da sociedade não iniciadas no “mundo das artes” e uma reflexão sobre certa “função” da arte de instar conhecimentos – e dos artistas de informar e formar o público –, além de, novamente, trazer à tona a questão dos conflitos entre tendências artísticas progressistas e conservadoras:

A ti, colega de artes plásticas do Brasil, dirijo-me em particular, pedindo-te que dediques umas horas à classe que pertences, pintura, escultura, gravura, etc, *classe quase marginal*, controvertida, incompreendida, sem garantia de trabalho, vivendo sobretudo em um individualismo fechado. Escreve a tua tese e envia-a à sede do Congresso. [...] Não seria útil, colega, debater em plenário temas que esclareçam ao povo tanta controvérsia que existe a respeito das tendências que tanto proliferam e confundem o mais pacato? Quando o povo opina sobre arte, quantas vezes não acerta? A culpa não lhe cabe, pois ‘quem não conhece a arte não a estima’, de acordo com o velho Eça. Nós, artistas, temos o dever de ensinar a quem não sabe, expor nosso ponto de vista, discutir, explanar, chegar a uma conclusão, ou talvez a nenhuma, mas esclarecer ao menos o sentido das múltiplas tendências existentes na arte plástica particularmente. [grifo meu]³³²

³³¹ *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 20 de outubro de 1957. AHIA–UFRGS.

³³² *Correio do Povo*, Porto Alegre, 2 de novembro de 1957. AHIA–UFRGS. Com um total de quatro textos assinados, Fernando Corona foi quem mais publicou sobre o Congresso e o Salão no *Correio do Povo*. Também assinaram matérias: Aldo Obino e Gilberto Miranda, com três publicações cada; Tasso Corrêa e Edson R. Lima publicaram duas vezes; Lygia, Joracy Camargo, Erico Verissimo, Renato Costa e Luiza Barreto Leite, por sua vez, tiveram um texto publicado.

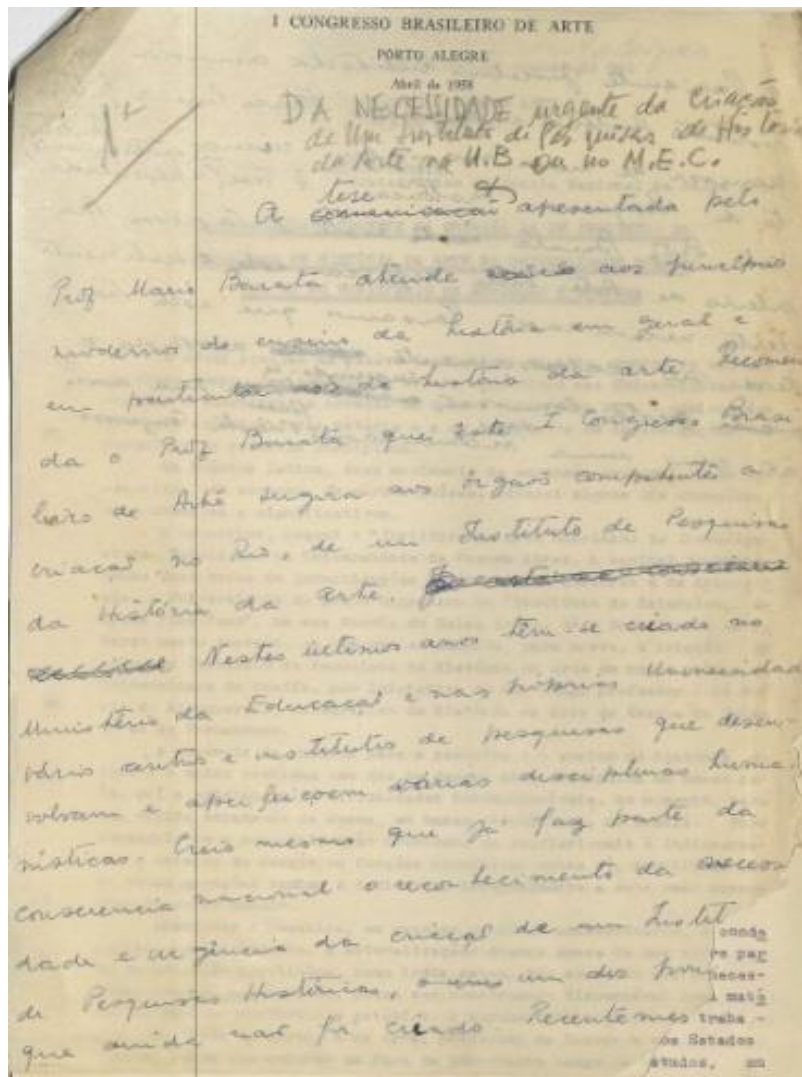
De acordo com as regras do Regulamento do Congresso, as teses deveriam ser datilografadas, com espaçamento duplo, e extensão máxima de dez páginas, com assinatura registrada em cartório, e deveriam ser enviadas pelo correio ou entregues diretamente na secretaria do Instituto de Belas Artes, até o dia 30 de março de 1958, onde seriam previamente avaliadas pela Comissão Organizadora. Em caso de aprovação, elas estariam aptas a ser apresentadas no Congresso, na seção indicada pelo próprio autor.

Para cada seção, havia os relatores responsáveis por emitirem pareceres rejeitando ou aceitando as propostas. Os relatores da Seção de Artes Plásticas foram: os críticos de arte Mário Barata, Quirino Campofiorito, José Roberto Teixeira Leite (1930) e Marc Berkowitz (1914–1989); os professores Francisco Riopardense de Macedo (1921–2007), Frei Canfaloni (1917–1977) e Honório Rodrigues (1913–1987); os artistas plásticos Carlos Scliar e João José Rescala e as conservadoras de museu Maria Barreto (1918–1989) e Regina Liberalli Laemmert (1914–2007).³³³ Chama a atenção certa precariedade no que diz respeito à análise das teses pelos relatores, pelo fato de os pareceres serem escritos sem seguir qualquer padrão, desde o suporte utilizado para os textos – que variou de um pedaço pequeno de papel à utilização do próprio verso da folha da tese – até a diminuta dimensão de alguns, aparentando certa displicência na análise. Esse dado contrasta com o rigor de outras etapas da organização do evento, tais como atas de reuniões burocráticas, registros de correspondências e questões logísticas em geral. É possível que a explicação esteja relacionada à falta de tempo que os relatores tiveram para análise, como se percebe pela ponderação de um dos participantes da Seção de Teatro, Mário Nunes:

As comissões reuniram-se às 9h e às 15h. Trabalharam com afinco; ainda assim, não foi possível a apreciação pelo plenário das teses: no último dia, indicado o assunto, só os pareceres foram postos em discussão, irregularidade a ser sanada nos futuros congressos.³³⁴

³³³ *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 7 de maio de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/41027. Acesso em 9 de abril de 2020.

³³⁴ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de maio de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/87206. Acesso em 15 de abril de 2020.



Exemplo de parecer das teses enviadas ao I Congresso Brasileiro de Arte; no caso, o parecer relativo à tese de Mario Barata acerca “Da necessidade urgente da criação de um instituto de pesquisas de história da arte na Universidade do Brasil ou no Ministério da Educação e Cultura” | AHIA-UFRGS

Ao total, foram apresentadas no Congresso 56 teses; dessas, 24 foram endereçadas à Seção de Artes Plásticas, enviadas por três entidades de classe³³⁵ e por 18 intelectuais, dos quais 13 homens e cinco mulheres. A maioria dos participantes era formada por artistas visuais ou intelectuais ligados diretamente ao campo das artes visuais.³³⁶ Será esse o corpo de teses enfocado com maior atenção nesta pesquisa, visto que tal conjunto

³³⁵ São elas: Associação Riograndense de Artistas Plásticos Francisco Lisboa, Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus e Associação Brasileira de Desenho.

³³⁶ À exceção de uma “palestrante”, sobre a qual não encontrei nenhuma informação disponível, todos os outros serão apresentados junto a dados biográficos básicos. A partir desses dados, contabilizei na amostra: 12 artistas visuais, dos quais muitos também desempenhavam outras funções, como professores, críticos de arte, arquitetos; também integram o corpo de comunicadores uma psicóloga, um pianista e um tradutor.

de textos possibilita o mapeamento das ideias em voga no período, bem como a identificação dos agentes envolvidos no Congresso, a partir dos quais se permitirá a visão panorâmica das permanências e rupturas das discussões inscritas nas esferas da arte, da cultura e da sociedade. Além de contar com o maior número de teses apresentadas, a Seção de Artes Plásticas foi, no geral, a mais elogiada entre os congressistas, como se evidencia na opinião de José Condé, um dos relatores na Seção de Letras.³³⁷

Das comissões em atividades no Congresso, as que debateram teses mais interessantes e oportunas foram, a meu ver, em primeiro lugar a de Artes Plásticas, seguindo-se a do Teatro. Não me foi possível acompanhar os trabalhos nos setores de Música e de Arquitetura. De uma coisa estou certo: a de Literatura deixou muito a desejar, tanto pelo número de teses em discussão, como pela qualidade.³³⁸

A Seção de Teatro, de fato, também teve relevante repercussão, pela qualidade de algumas teses apresentadas, principalmente as de dois grandes personagens do campo teatral naquele momento: Joracy Camargo e Mário Nunes. O primeiro apresentou a tese “Teatro do Povo”, integralmente publicada no jornal *Imprensa Popular*, incluindo o parecer emitido pelo relator Milton de Moraes Emery, da comitiva do Distrito Federal;³³⁹ o segundo apresentou “O teatro em face da natureza”, reproduzida no *Jornal do Brasil*, em uma matéria que tem o atributo de ter publicado a lista completa de todas as teses apresentadas no Congresso.³⁴⁰

3.4 AS TESES DA SEÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS

Os assuntos abordados nas comunicações da Seção de Artes Plásticas giraram em torno de temática em comum, relacionados aos temas pré-divulgados. De modo geral, questões vinculadas à educação em Arte no Brasil ocuparam majoritariamente o espaço das teses apresentadas, incluindo desde estudos sobre História da Arte – o que ainda era uma novidade no País –, até mudanças nos currículos dos cursos de Arte, além de

³³⁷ Os outros relatores foram: Erico Verissimo, Luis Martins, Cassiano Nunes e Genésio Carvalho.

³³⁸ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de maio de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/90520. Acesso em 9 de abril de 2020.

³³⁹ *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 10 de maio de 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/108081/15552>. Acesso em 12 de abril de 2020.

³⁴⁰ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de maio de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/87206. Acesso em 11 de abril de 2020.

questões sobre a valorização profissional de artistas e técnicos de museus. Abaixo, a relação das 24 teses aceitas na Seção de Artes Plásticas:³⁴¹

Autor	Título
1. Alonso Anibal da Fonseca	Da necessidade do amparo oficial às artes
2. Alzêmira Clotilde Cavalcanti de Albuquerque	Arte aplicada e arte funcional
3. Associação Brasileira de Desenho	Projeto de lei que torna obrigatório nos edifícios de mais de 4 andares e sociedades recreativas culturais a inclusão de obras de arte
4. Associação Riograndese de Artes Plásticas Francisco Lisbôa	Da maior aproximação entre o adquirente e o artista
5. Ernestina Sanná Karman	A arte contemporânea ao alcance dos leigos
6. Flávio Vellinho de Lacerda	Da necessidade da instituição de cátedras de História da Arte nas Faculdades de Filosofia, como condição indispensável à formação de ambiente mais favorável à difusão das artes e, conseqüentemente, à maior compreensão e valorização da atividade artística
7. Francisco Riopardense de Macedo	Da gravura nas Escolas de Belas Artes
8. Gerardo Brito Raposo da Câmara	O problema da divulgação das Artes Plásticas
9. Gerson Pompeu Pinheiro	Regulamentação da profissão de artista plástico
10. Gerson Pompeu Pinheiro	Restauração de obras de arte plástica, atribuição privativa de técnicos especializados
11. Gizah Nogueira Tavares	Ensino das artes plásticas – revisão de currículos
12. Henning Gustav Ritter	Iniciação artística desde o jardim de infância
13. João José Rescala	O artesanato e o excesso de intelectualismo na pintura
14. José Fábio Barbosa da Silva	Difusão da obra de arte e demora cultural
15. Maria da Glória Maia e Almeida	As artes e as atividades extracurriculares
16. Mário Barata	Da necessidade de colocar a história da arte, optativamente, no ensino secundário brasileiro
17. Mário Barata	Da necessidade urgente da criação de um instituto de pesquisas de história da arte na Universidade do Brasil ou no Ministério da

³⁴¹ As teses estão dispostas na tabela por ordem alfabética do autor. Algumas teses, pela relevância do assunto e representatividade no campo cultural do autor ou da autora, serão discutidas neste capítulo, enquanto outras serão apresentadas nos apêndices da dissertação. Em destaque, as comunicações comentadas neste capítulo.

	Educação e Cultura
18. Mário Barata	Da criação de um curso superior de História da Arte no Brasil
19. Nilo Previdi	Estímulo à pintura mural
20. Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus (ONICOM)	A importância do museu para o ensino e a difusão das artes e medidas práticas para melhor desenvolvimento desse tipo de instituição no Brasil
21. Paulo Barros de Campos	Considerações sobre a integração do artista na sociedade
22. Regina M. Real	Importância da carreira de conservador de museus
23. Vicente Larocca	Necessidade de modificar o ensino da escultura
24. Vicente Caetano Onorato Mecozi	Conselho Estadual de Arte e fundo legal Pró-Arte

Uma das grandes pautas do evento esteve centrada em um projeto que contemporaneamente integra as missões de instituições museológicas e de eventos como bienais; trata-se da ‘formação de público para as artes visuais’, envolvendo aspectos relacionados à arte-educação, à crítica de arte e à atuação dos museus. Exemplar disso é a tese escrita por Mário Barata (1921–2007)³⁴² um dos mais respeitados críticos de arte do período, “Da necessidade de colocar a história da arte, optativamente, no ensino secundário brasileiro”. Chamando a atenção para a importância do conhecimento do público em geral sobre história da arte, Barata destaca o baixo nível de educação em arte no País, afirmando que “[...] o retardo dos estudos de arte no Brasil é acintoso a nossos brios de país civilizado, mesmo em comparação a países latino-americanos (México, Argentina, etc)”. O autor descreve a bem-sucedida experiência educativa

³⁴² Mário Antônio Barata nasceu no Rio de Janeiro, sendo diplomado pelo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (1940). Bacharelado e licenciado em Ciências Sociais pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (1942), onde fez o Curso de Didática Geral e Especial de Geografia e História (1944). Licenciou-se em Letras (História da Arte na Universidade de Paris (Sorbonne) e diplomou-se pelo Instituto de Estudos Políticos da mesma Universidade (1948). Cursou a Escola do Louvre (1947/1948) e Etnologia no Museu do Homem, em Paris (1947). Livre-docente e doutor em História da Arte pela Escola Nacional de Belas Artes (1954). Conservador, por concurso (1º lugar) no MEC (Museu Nacional de Belas Artes e Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), de 1943 a 1954. Catedrático de História da Arte, por concurso (1955), na Escola Nacional de Belas Artes e, desde 1981, no Mestrado de História da UFRJ (até 1990). Pertenceu à Academia Portuguesa da História (sócio de número), à Academia de Belas Artes de Lisboa, aos Institutos Históricos do Pará e do RJ, ao Instituto Arqueológico Pernambucano. Membro do Comitê Diretor da Associação de Cultura Franco-Brasileira e do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, foi diretor-geral da Associação de Museus de Arte do Brasil e vice-presidente da Associação Nacional dos Pesquisadores de Artes Plásticas (1988/1991), além de ter sido um dos fundadores, no Louvre, do ICOM (1946). Presidiu no IHGB o Congresso de História da República (1989). Fonte: <https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/mabarata.html>. Acesso em 20 de março de 2021.

durante a exposição *De Caravaggio a Tiepolo*, ocorrida no Rio de Janeiro, em 1954, quando 30 alunos da Escola Nacional de Belas Artes se apresentaram, espontaneamente, para realizar visitas-mediadas diariamente. Nas palavras do autor:

Esse sucesso sem precedentes encerra preciosa lição para nossos legisladores e para os dirigentes das atividades pedagógicas do país, experiência já prevista pelo Ministro da Educação da época, Professor Cândido Mota Filho, e desejada pelo atual titular da pasta, Ministro Clovis Salgado, coincidindo com o desejo de ambos de ampliar os quadros do ensino de história da arte no país. [...] Torna-se imprescindível colocar essa disciplina – como matéria facultativa – no currículo do ensino secundário brasileiro, a exemplo do que ocorre nos liceus e colégios de outras nações.

A relevância do investimento na ampliação de alcance das artes visuais entre diferentes públicos por um lado e a reação temerosa de teóricos e agentes do sistema das artes diante de inovações demonstram algumas das ideias em circulação no período, bem como explicitam o contraditório e as tensões entre posicionamentos mais progressistas e àqueles configurados como conservadores. Tal embate, embora tenha-se avançado sensivelmente em relação a ações educativas, não perdeu a sua validade, visto que a causa da arte voltou a ser debatida em nosso País, tendo sua importância questionada e tal questionamento catalisado eleitoralmente pela direita brasileira.

Uma das teses que explicita esses conflitos entre tendências é “O artesanato e o excesso de intelectualismo na pintura”, apresentada pelo professor João José Rescala, da Universidade Federal da Bahia, já reiteradamente comentada. Ao longo de nove páginas, o autor dedica-se a escrever um verdadeiro – e significativo – manifesto contra as mudanças no campo artístico que vinham acontecendo no Brasil e no mundo naquele período, demonstrando preocupação com a preservação e com o primor técnico na pintura. Rescala afirma “[...] se perscrutarmos a existência de qualquer grande pintor, escultor, desenhista ou músico, encontramos sempre, por detrás do artista, o artesão”. Rescala, que além de professor na UFBA, foi também pintor e restaurador, assume uma posição reacionária ao criticar a “estranha valorização dos "primitivos", reforçando sua crença no papel da crítica:

Reconhecemos o importantíssimo papel que desempenha a crítica de arte e a sua grande influência, benéfica ou maléfica, sobre o panorama artístico internacional. Quando bem orientada, estimula os artistas a alcançarem a arte: este seria a sua verdadeira missão, ao contrário, se por qualquer razão se mostrar interesseira e unilateral, toma a defesa em benefício de uma ideia exclusiva, defendendo uma corrente artística de sua preferência em detrimento de outras.

Mesmo que não cite nomes, é possível imaginar que a questão seja endereçada a Mário Pedrosa, principal apoiador da arte abstrata no Brasil naquele momento. Rescala parece estar ainda muito ligado ao projeto nacionalista dos modernistas do início do século. Não por acaso, usa como epígrafe uma questionável citação do crítico Mario de Andrade, na qual este afirma que o artista “deve adquirir uma consciência artística que o moralize”. Por isso, defende que a crítica de arte não deve “estimular o pintor a ingressar sem a plena convicção em um dos modismos da dita arte internacional que nenhum benefício dará como contribuição à arte de caráter local ou nacional”. Confiante de ter encontrado uma brecha de conservadorismo num evento no extremo sul do País, Rescala termina sua comunicação com um último apelo para que os artistas retomem as técnicas tradicionais na pintura, ou o que ele chama de “fontes legítimas”.

O crítico Mário Barata³⁴³ apresentou ainda outra tese, cujo extenso título deixa clara a proposta: “Da necessidade urgente da criação de um instituto de pesquisas de história da arte na Universidade do Brasil ou no Ministério da Educação e Cultura”. Nela, Barata argumenta que a atual posição de relevo da História da Arte, dentro da cultura do nosso tempo, foi responsável pela expansão, nas universidades europeias e estadunidenses, do número de novos cursos superiores para o ensino dos diversos aspectos dessa disciplina e de institutos de investigações ou pesquisas na área. O autor é categórico ao afirmar que: “Só o Brasil está em retardo neste terreno. [...] Devido à incompreensão existente entre nós em torno do valor da pesquisa na História da Arte e na Estética, estamos aí, praticamente, na estaca zero”. Sua ideia era, justamente, criar, com imprescindível urgência, no Rio de Janeiro, um Instituto de Pesquisas de História da Arte. Por fim, Mário Barata apresenta uma terceira tese, intitulada “Da criação de um curso superior de História da Arte no Brasil”, na qual sustenta a criação de um curso universitário, de preferência na Escola Nacional de Belas Artes. Conforme sua proposta, esse curso seria concebido com o objetivo de fomentar estudos para o aperfeiçoamento de pintores, escultores e gravadores interessados em desenvolver seus conhecimentos técnicos, mas, ao mesmo tempo, traria estímulo à formação de especialistas, pesquisadores e professores de História da Arte. Incontestavelmente, as teses apresentadas por Mário Barata estão entre as que mais obtiveram atenção dos jornais na época, tendo sido comentadas em diversas ocasiões. O *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, por

³⁴³ Não havia limite de teses apresentadas por cada autor. Mário Barata, com três teses, e Gerson Pompeu Pinheiro, com duas, foram os únicos congressistas a apresentar mais de uma tese no evento.

exemplo, enquanto o Congresso ainda estava em atividades, publicou uma de suas teses na íntegra, com a manchete: “Para pesquisar História da Arte – tese apresentada pelo professor Mário Barata ao 1º Congresso Brasileiro de Arte”.³⁴⁴

Como as teses também podiam ser apresentadas em nome de Instituições ou Associações, participou do Congresso a Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus (ONICOM)³⁴⁵, com a tese “A importância do museu para o ensino e a difusão das artes e medidas práticas para melhorar o desenvolvimento desse tipo de instituição no Brasil”.³⁴⁶ Preocupada com os rumos dessa entidade recém-constituída no Brasil, a Organização defendia que os museus são importantes instrumentos de difusão de cultura e que ainda eram insuficientemente explorados no País. Assim, lançam as seguintes propostas: [1] Todo museu oficial deveria ter um técnico de capacidade comprovada como responsável; [2] O museu deveria manter os principais órgãos de ensino e de cultura a par de seus programas de atividades; [3] Todo museu particular deveria facilitar, ao menos aos órgãos de ensino e de cultura, o acesso às suas coleções; [4] Todo museu particular de real interesse deveria ter sua ação educativa facilitada pelos poderes oficiais; [5] Deveria haver maior valorização dos técnicos de museus. A tese elaborada pela ONICOM obteve grande relevância na mídia impressa do período: a *Revista Brasileira*, do Rio de Janeiro, por exemplo, dedicou cinco páginas inteiras para falar do Congresso, dando um destaque especial à tese da entidade, apresentada integralmente na revista.³⁴⁷ Mais de um ano após terminado o I Congresso Brasileiro de Arte, a tese veio a ser publicada na íntegra em uma matéria escrita por Mário Barata sobre o II Congresso de Museus para o jornal *Diário de*

³⁴⁴ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 22 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/364568_14/49363. Acesso em 12 de abril de 2020.

³⁴⁵ Criada em 1946, a ONICOM, hoje chamada apenas de ICOM Brasil, é uma Organização não-governamental que mantém relações formais com a UNESCO, executando parte de seu programa para museus, tendo status consultivo no Conselho Econômico e Social da ONU. É uma associação profissional sem fins lucrativos, financiada predominantemente pela contribuição de seus membros, por atividades que desenvolve e pelo patrocínio de organizações públicas e privadas. Fonte: <http://www.icom.org.br>. Acesso em 21 de março de 2020.

³⁴⁶ A entidade era presidida por Heloisa Alberto Torres e foi representada por Dante de Laytano, então diretor do Museu Júlio de Castilhos. Participaram ainda do I Congresso Brasileiro de Arte como representantes da ONICOM quatro congressistas: Mario Barata, Professor do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional e Regina M. Leal, Conservadora de Museus do Ministério da Educação e Cultura, esses dois tendo apresentado teses individualmente; Ligia Martins Costa, Conservadora da Diretoria do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Alberto T. Rusins, Conservador do DPHAN. Fonte: *Jornal do Dia*, 24 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

³⁴⁷ *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, segundo semestre de 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/139955/21923>. Acesso em 10 de abril de 2020.

Notícias³⁴⁸ e, enquanto o congresso ainda estava em andamento, o *Jornal do Dia* publicou uma matéria, de página dupla, na qual enfatiza as propostas da organização.

Instalado solenemente o I Congresso Brasileiro de Arte

Presentes autoridades e figuras expoentes da arte



Instalou-se ante-onhem, o I Congresso Brasileiro de Arte, pela manhã foi realizada, na Igreja São José, Missa em Ação de Graças tendo a orquestra da Sochta, sob a regência do maestro J. J. Pagnot, executado, durante o sagrado sacrifício, peças de Bach Homêid. Logo após, os participantes e congressistas, entre os quais podemos destacar a presença de Alvaro Diniz, Quirino Campofiorino, Eriso Veríssimo, Eliezar de Carvalho, Angelo Glório, Henrique Pongetti, Elmano Carde, Joracy Camargo, dirigiram-se ao Instituto de Belas Artes, para a sessão preparatória do congresso e constituição das comissões. Antes do início das atividades, verificamos, no hall do IBA, a presença de grande número de congressistas, artistas, jornalistas, intelectuais. De todas as partes do Brasil, Entidades Educacionais, Universidades, M e s s a, Jornais, enviaram seus representantes, numa demonstração do alto interesse que despertou este I Congresso Brasileiro de Arte e o Salão Pan-Americano de Arte. Durante trabalhos feitos nas comissões, julgando o grande número de teses apresentadas, bem como as exposições e projetos de reformas pedagógicas. Iniciados os trabalhos da grande assembleia, por unanimidade de votos, foi escolhido para Presidente da comissão diretora dos trabalhos, o Dr. Tasso Correa, Diretor do IBA. Foram os seguintes, os nomes para os diversos cargos diretivos nas

Vice-Presidente, Elmano Carde; Gerson Pompeu Pinheiro; Augusto Freitas Lopes Goulter; Ercília de Castro; Eliezar de Carvalho.

Para Presidentes das comissões de estudos, foram escolhidos os seguintes: Música — Fernando C. Carvalho; Teatro — Joracy Camargo; Letras — Henrique Pongetti; Artes Plásticas — Quirino Campofiorino; Arquitetura — Luiz Sáiz; Secção especial — José Honorio Rodrigues. Para secretários do Congresso foram escolhidos: Paulo Duarte, José Raposo, Edson Mota, Alvaro Anibal Fonseca e Arnaldo Bétria.

As 18 horas foi instalada solenemente o congresso.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS E O CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTES

O «The International Council of Museums, (ICOM) que reúne os museus de todos os países do mundo, comparecer por intermédio do Comitê Brasileiro da Organização Nacional da Arte, em realização na capital do Rio Grande.

Dr. Heloisa Alberte Torres, Presidente da Organização Nacional do ICOM, endereçou ao Prof. Tasso Correa e ao seguinte ofício: «Ilmo. Sr. Presidente do Congresso Brasileiro de Arte. Tenho a satisfação de comunicar-lhe que a

designar seu representante no Congresso Brasileiro de Arte, em Porto Alegre, e Senhor Dante de Laysane, diretor do Museu Júlio de Castilhos, componente do Comitê Nacional da mesma Organização. Apresento a V.S. os melhores votos de perfeito êxito aos trabalhos do Congresso, valho-me da oportunidade para apresentar-lhe a expressão de alta estima com que me sublevo.

A «Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus» (ONICOM) apresenta a seguinte tese ao Congresso: «A importância do Museu para o Ensino e a Difusão das Artes e Ciências, desenvolvimento desse tipo de instituição, no Brasil.

A ONICOM (Organização Nacional do ICOM), entidade que congrega os principais museus do país em todas as especialidades, atendendo ao dispositivo do Regimento do I Congresso Brasileiro de Arte, que decide celebrar amplamente todos os problemas relacionados com o ensino das Artes, sua difusão e seus ditos por meios os que, direta ou indiretamente estejam ligados às atividades do ensino e da difusão das Artes em geral...», acha-se à vontade, pela extraordinária situação contemporânea, para recomendar, nesse conclave, meios para o aproveitamento desse precioso instrumento de cultura, ainda insufficientemente explorado no Brasil.

capacidade comprovada no seu trabalho;

II — Todo o Museu oficial (federal, estadual ou municipal) tenha em sua dotação organizatória soma que lhe permita desenvolver atividades culturais que justifique plenamente sua existência;

III — Todo o Museu oficial (federal, estadual ou municipal) mantenha os principais órgãos de ensino e de cultura da comunidade a par de seus programas de difusão cultural;

IV — Todo o Museu oficial (federal, estadual ou municipal) seja provido dos Técnicos necessários para um bom desempenho de suas finalidades;

V — Todo o Museu particular de real interesse deverá ter sua ação educativa facilitada pelos poderes oficiais locais;

VI — Todo o Museu particular deverá facilitar ao mesmo seu órgão de ensino e de cultura, o acesso às suas coleções;

VII — Entidades e indivíduos de cultura de todos os municípios do país deverão progredir no sentido de ser organizada na cidade uma coleção que reúna obras de arte e peças ligadas à cultura, local ou geral, e, acentuando a utilidade pública no nível organizativo, despartir na comunidade o zelo por esse museu em formação;

VIII — Todo o Técnico de museu oficial deverá ter facilitado pelo governo seu esforço de aperfeiçoamento profissional, desde que reconhecido em proveito da instituição em que serve.

Finalmente, no I Congresso Brasileiro de Arte a ONICOM vem protestar contra a classificação de ordens inferiores dada em que os técnicos de museus e a históricos-artísticos (Conservadores de Museus) foram colocados no Plano de Reclassificação de Cargos do Serviço Público Federal, e pleiteia desde certame moção ao DASP, ao Ministério de Educação e Cultura e ao Legislativo Nacional no sentido de que sejam níveladas bases servidore com os Técnicos de Museus de História Natural e Antropologia, e a exemplo das melhores instituições estrangeiras e das próprias Universidades do País, que não estabelecem distinção entre os vencimentos de seus técnicos e professores, sejam de arte, de história ou de ciência.

Pelo Comitê Diretor da Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus (ICOM):

Dante de Laysane — Diretor do Museu do Estado do Rio Grande do Sul.

Mirya Barria — o Professor do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional.

Ligia Martins Costa — Conservadora da Diretoria do Patrimônio Histórico Artístico Nacional.

Alberto F. Realini — Conservador da D.P.R.A.N.

Regina M. Real — Conservadora de Museus do Ministério de Educação e Cultura.

Com esse objetivo em vista, propõe que:

I — Todo o Museu oficial, profissional desses Técnicos e to de difusão cultural que é sua ação educativa junto às suas finalidades precisa obrigatoriamente que servem, não rev.

Jornal do Dia, Porto Alegre, 24 de abril de 1958, que mostra o destaque conferido à tese da ONICOM | AHIA-UFRGS

Regina Monteiro Real (1901–1969)³⁴⁹, que estava no Congresso como uma das representantes da ONICOM, apresentou a tese “Importância da carreira de conservador de museus”, na qual constam dois itens relacionados com a maior valorização desses profissionais: [1] Orçamento para viagens de estudos para as pesquisas necessárias e [2] Aumento do piso dos conservadores para que não precisem buscar outras alternativas como fonte de renda. Naquele momento, o Brasil estava sob o recém-criado “Plano de reclassificação de cargos do Serviço Público Federal”, no qual os conservadores de museus artístico-culturais haviam sido rebaixados em relação aos de museus de antropologia e ciência natural. É contra esse retrocesso simbólico que a organização se preocupava em se contrapor: “O presente congresso [...] dá uma oportunidade a essa

³⁴⁸ *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 30 de agosto de 1959. AHIA-UFRGS.

³⁴⁹ A museóloga Regina Monteiro Real nasceu na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Formou-se pelo Curso Técnico de Museus do Museu Histórico Nacional no ano de 1937. No mesmo ano de 1937, iniciou sua atuação profissional no cargo de conservadora do Museu Nacional de Belas Artes, onde trabalhou até o ano de 1953. Contribuiu durante esses 16 anos para realização de diversas exposições e ações de documentação do acervo da instituição. Nesse período, foi diretora substituta do museu, sendo a primeira mulher formada como museóloga a assumir um cargo de direção de museus no Brasil. Fonte: www.academia.edu/3519762/Cuidando_de_uma_casa_Regina_Monteiro_Real_na_Casa_de_Rui_Barbosa. Acesso em 23 de março de 2020.

carreira, que, ao contrário do que sonhavam seus componentes, e apesar da dedicação de que deram provas, ainda não está devidamente reconhecida e valorizada”. Dois dias após inaugurado o I Congresso Brasileiro de Arte, uma matéria de duas páginas no *Jornal do Dia* trouxe informações sobre o evento de abertura, dedicando significativo espaço para apresentar as reivindicações da ONICOM:

Finalmente, no I Congresso Brasileiro de Arte, a ONICOM vem protestar contra a classificação de evidente inferioridade em que os técnicos de museus histórico-artísticos (Conservadores de Museus) foram colocados no Plano de Reclassificação de Cargos do Serviço Público Federal, e pleiteia deste certame moção ao DASPE, ao Ministério de Educação e Cultura e ao Legislativo Nacional no sentido de que sejam nivelados esses servidores com os de Técnicos de Museus de História Natural e Antropologia, a exemplo das maiores instituições estrangeiras e das próprias Universidades do País, que não estabeleceram distinção entre os vencimentos de seus técnicos e professores, sejam de arte, de história ou de ciências.³⁵⁰

Por sua vez, o artista curitibano Nilo Previdi (1913–1982)³⁵¹, na tese “Estímulo à pintura mural”, concordando que a arte precisa estar mais perto da população, sugere a criação de leis que assegurem que as cidades sejam obrigadas a terem painéis que exaltem feitos históricos, acontecimentos relevantes para a história e fatos nacionais. Previdi parte da consideração de que, apesar das dificuldades da prática da pintura mural, esta modalidade tinha grande importância, porque, em relação à pintura de cavalete, permitia ampla acessibilidade para o grande público. Então, propôs, entre outros aspectos, que se criassem leis que assegurassem a colocação de painéis de temática necessariamente histórica e social, em locais de relativo movimento e de fácil visualização pública, como em escolas secundárias, universidades e prédios públicos em geral. Sugeriu que seria importante que fossem feitos painéis também em prédios particulares de grandes dimensões. Para tanto, Nilo Previdi considerou que os artistas deveriam ter disciplinas específicas para a técnica, ao longo de sua formação em escolas de arte. O público, por sua vez, deveria ser educado para esta apreciação, desde a formação fundamental e secundária. A autoria dessas obras públicas deveria ser de

³⁵⁰ *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 24 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

³⁵¹ Nilo Previdi nasceu na cidade de Curitiba, no Paraná. Pintor, desenhista, gravador. Estudou pintura com Guido Viaro (1897–1971), escultura com João Turin (1880–1949), modelagem com Oswaldo Lopes (1910–1964) e gravura em metal com Poty (1924–1998). Autodidata em xilogravura, criou em 1950 o Centro de Gravura do Paraná. Em 1951, participou da 1ª Bienal Internacional de São Paulo. Nilo Previdi participou do I Salão Pan-Americano de Arte, na Seção de Gravura com três obras: *Trabalhadores do mar* (piroxilina), *Lavadeiras* (linóleo e monotípia) e *Menino sentado* (linóleo e monotípia) (NASCIMENTO, 2013).

artistas locais, por nascimento ou residência por um período de tempo mínimo. Este controle seria, então, fiscalizado por autoridades governamentais, que teriam fundamental participação na produção artística em âmbitos nacional e regional, garantindo subsídios financeiros e técnicos, de qualidade legitimada por especialistas da área das artes plásticas. Essa tese está calcada em na experiência amplamente realizada pelo governo mexicano ao estimular o muralismo, ou mesmo, em menor escala, o próprio exemplo brasileiro dos murais pintados por Cândido Portinari para no Palácio Capanema.

O reconhecimento e a profissionalização da profissão de artista, que terminou por ser um tema recorrente nas demais comunicações, aparece na tese “Da maior aproximação entre o adquirente e o artista”, enviada pela Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, que completava 20 anos de existência naquele momento. Cientes das dificuldades enfrentadas pelos artistas para conseguirem sobreviver financeiramente, a Associação lançou a ideia de que todo recibo emitido por artistas plásticos provenientes da venda de obra de arte pudesse ser abatido do imposto de renda do adquirente. Como argumento, sustentava-se que os artistas naquela época dependiam quase totalmente do comprador particular, então “[...] faz-se necessário despertar um interesse maior no comprador pela aquisição de obras de arte”. Documenta-se aqui o posicionamento da instituição:

É notório que o governo sempre se mostrou compreensivo para com os artistas, outorgando-lhes prêmios, bolsas de estudo, etc, visando com isso, o maior aprimoramento das artes entre nós. Não lhe seria difícil, portanto, conceder-lhes mais essa facilidade, para que eles possam, de fato, dedicar-se ao seu *métier*, aumentando dessa forma, o nível cultural da nação.³⁵²

A última tese aqui comentada é a de Vicente Caetano Onorato Mecozzi (1909–1964)³⁵³, intitulada “Conselho Estadual de Arte e fundo legal Pró-Arte”, que discute aspectos

³⁵² Esta tese suscita uma reflexão sobre o sistema das artes em âmbito regional. Novamente, como gestor de um espaço de artes, acredito que seja importante pensar sobre o papel que as pequenas galerias e espaços expositivos exercem para a promoção da arte e da cultura na cidade, da mesma forma – apenas em menores proporções – que espaços institucionais financiados pelo poder público. Nesse sentido, me interessa registrar aqui o quanto há de descaso das instâncias legislativas com os espaços autogeridos, que não recebem nenhum auxílio financeiro pelo trabalho que promovem juntamente à comunidade circundante.

³⁵³ Vicente Caetano Onorato Mecozzi nasceu na Itália e veio para o Brasil com o pai, o também pintor Arnaldo Mecozzi (1869–1923), fixando-se em São Paulo. Aqui estudou na Escola de Belas Artes, onde teve aulas com Lopes de Leão (1889–1964). Foi um dos incentivadores do Sindicato dos Artistas Plásticos e fundador do Clube de Artistas de São Paulo. Por volta de 1940, integrou a Família Artística Paulista. Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24531/vicente->

relacionados à principal ideia por trás do Congresso, a criação de um Ministério das Artes. Apesar de franco apoiador de Tasso Corrêa, Mecozzi se mostrava pessimista em relação a esse projeto, argumentando que a criação de um Ministério Nacional das Artes, “[...] pela sua estruturação peculiar, requeria sede condigna, amplo quadro de funcionários e, ademais, por seus vícios burocráticos, muito pouco ou quase nada resolveria a respeito”. Com o objetivo de pedir a melhora da situação dos artistas, o aperfeiçoamento do ensino e a ampliação da divulgação das artes no Brasil, o autor propõe a criação de uma reserva financeira que desse suporte à arte e à cultura no Brasil, que seria um “Fundo Legal Pró-Arte”, além de um Conselho Estadual de Arte, organizado por eleição de artistas inseridos nas entidades legalmente reconhecidas.

Condensando posições intelectuais dos seus agentes, as teses apresentadas no I Congresso de Artes representam o último elo de análise dos eventos deste final de década de 1950 aqui investigados. A partir da leitura do conjunto dessas comunicações – sintomáticas da conjuntura sociocultural brasileira e da grande problemática do sistema das artes – podemos reconhecer alguns anseios dos intelectuais naquele momento e a relevância das discussões trazidas pelo Congresso, ainda que revelem um tom conservador, em muitas abordagens. Compreendidas à luz da contemporaneidade, as propostas, sem dúvida, indiciam correlações com questões enfrentadas, nos dias atuais, no circuito de produção cultural e, sobretudo, evidenciam a situação brasileira caracteristicamente marcada por projetos culturais descontinuados e pela ausência de um amplo planejamento político cultural de longa duração.

3.5 O PROJETO DO MINISTÉRIO DAS ARTES

Um dos pontos mais controversos debatidos no Congresso estava circunscrito justamente a um dos principais objetivos dos organizadores do evento: apresentar o supracitado anteprojeto de criação do Ministério das Artes e de uma Universidade das Artes, plano que já vinha há algum tempo sendo elaborado pela direção do Instituto de Belas Artes. Tasso Corrêa, em entrevista ao *Diário de Notícias* de Porto Alegre, poucos dias antes da abertura do evento, narra como surgira a ideia:

mecozzi. Acesso em 23 de março de 2020. Vicente Mecozzi participou do I Salão Pan-Americano de Arte, na Seção de Pintura, com uma obra: *Natureza morta*.

Há algum tempo, no Rio de Janeiro, confraternizávamos com amigos, após um memorável almoço. O assunto que prendia nossa atenção (Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, presidente da Associação de Críticos Teatrais do Rio de Janeiro, ex-diretor do SBAT, Henrique Pongetti, Heitor Dias Fernandes e outros, reunidos na Gruta de Trieste, em 1951) girava em torno da necessidade de ser criado no Brasil um Ministério das Artes, com a consequente fundação de Universidades de Arte. Meio à discussão, lembrei que tal sugestão poderia ser lançada num grande Congresso. Meus amigos opinaram, então, que o mesmo deveria ser efetuado no Rio Grande do Sul, pois, naquela época, bem pouco faltava para que o nosso Instituto de Belas Artes pudesse ser considerado uma Universidade de Arte, caso único no Brasil, dado à diversidade de seus cursos. Voltei para minhas atividades, em nossa capital, e jamais esqueci o plano que traçáramos, tendo tomado a decisão de não esmorecer até que viesse concretizado aquele ideal. Agora, com a comemoração do cinquentenário do Instituto de Belas Artes, surgiu a oportunidade, que aguardávamos com tanto empenho.³⁵⁴

Essa entrevista deixa claro que Tasso Corrêa intencionalmente “preparou o terreno”, ao publicar, poucos dias antes da abertura do Congresso, um texto em que demonstrava sua circulação nacional e credibilidade, ao mesmo tempo o reconhecimento de seus pares acerca do “lugar adequado” para a concretização dos planos, devido às características únicas que atribuía ao IBA-RS. Essa intenção ficou explícita inclusive no artigo 26 do regulamento do Congresso: “Nas suas conclusões, o Congresso deverá apresentar ao Exmo. Sr. Presidente da República e ao Congresso Nacional um anteprojeto de criação do Ministério das Artes e da Universidade das Artes”. Ao que tudo indica, Tasso também imaginava que a Universidade das Artes poderia ter lugar em Porto Alegre, em torno, justamente, do edifício do IBA. Para tanto, já existia um valioso projeto arquitetônico, elaborado anos antes por Fernando Corona. Segundo o projeto, o prédio do IBA, inaugurado em 1943, funcionaria como reitoria; a parte inferior da rua seria ocupada por um auditório-teatro para 1.800 cadeiras, com um palco de boca de 20 metros, com 180 metros quadrados ao total, que seria administrado pela Prefeitura. Em uma correspondência endereçada ao então governador do Estado, Walter Jobim, datada em 1947, Tasso Corrêa já falava sobre a proposta de expansão do prédio: “Esclareço a Vossa Excelência que a segunda parte da ampliação prevista, que se refere ao auditório-teatro, será proposta à Prefeitura Municipal, de vez que se trata de empreendimento de interesse imediato para a cidade”.³⁵⁵

³⁵⁴ *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 de abril de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093726_03/20879. Acesso em 12 de abril de 2020.

³⁵⁵ Correspondência de 24 de setembro de 1947. In: SIMON, 2002, p. 493.



Projeto de Fernando Corona, a partir do edifício central do IBA, para abrigar a “Universidade das Artes”, 1943 | AHIA–UFRGS

Visto que um dos pontos a que este estudo se dedicou foi trazer à contemporaneidade as ideias abordadas desde os eventos de 1958, trago um trabalho realizado pelo artista visual e arquiteto Alexandre de Nadal (1978). O artista apresenta um projeto fictício que, a partir das linhas desenhadas por Fernando Corona, atualiza o desejo de construção de uma academia exclusivamente voltada às artes. Ao propor a criação de uma Universidade das Artes, Nadal, imagetivamente, parece sintetizar este entrecruzamento temporal de aspirações da metade do século XX, representadas pelos planos de Tasso Corrêa, e os desafios das primeiras décadas do século XXI, relacionados ao posicionamento que as artes ocupavam e ocupam nos debates sociais e políticos de cada um dos períodos. A tônica mordaz da obra evidencia-se com maior contraste dado o contexto político brasileiro dos últimos anos, marcado pela crescente desvalorização das instâncias da arte e da cultura. Desse modo, o projeto de Nadal é acompanhado por uma conotação de utopia e ironia, uma vez que, apesar de bem-intencionado, o audacioso projeto distancia-se cada vez mais da possibilidade real de ser implementado.



Alexandre de Nadal (1978)
Universidade das Artes, 2015
 Impressão digital, 140 x 100 cm

Em entrevista realizada pelo jornalista Gilberto Miranda com Guilhermino Cesar, integrante da Comissão Organizadora na Seção de Literatura, publicada no 2º Boletim Informativo, ficavam expressos esses objetivos do Instituto:

[...] O Congresso tem por objetivo principal reunir sugestões – que serão encaminhadas ao poder competente – tendentes à criação do Ministério das Artes, antiga e legítima aspiração de nossos artistas e escritores. *É necessário, sem dúvida, imprimir orientação mais firme e especializada ao ensino e difusão das Artes, e o projetado Ministério poderá atender satisfatoriamente a tal objetivo.* Se o Congresso chegar, como espero, a esboçar o anteprojeto desse Ministério, com a largueza de vistas e a objetividade que o assunto requer, terá por si só realizado uma grande obra [grifo meu].³⁵⁶

³⁵⁶ 2º Boletim Informativo, 1958, p. 15 e 16. AHIA-UFRGS.

Como apontado há pouco, uma das teses defendidas durante o Congresso, por Vincenzo Mecozzi, “Conselho Estadual de Arte e Fundo Legal Pró-Arte”, antecipava a discussão. Talvez prevendo as dificuldades em aprovar a criação de um Ministério das Artes, o autor propunha um caminho alternativo: uma reserva financeira para o setor cultural brasileiro. Entretanto, nada impediria os membros da Comissão Organizadora de tentar aprovar a proposta, apresentada em plenária, durante a cerimônia de encerramento, marcando a importância do tema que possivelmente se pretendia tê-lo como símbolo de coroamento do evento. A pauta foi exaltadamente debatida e a votação precisou ser feita de forma nominal, não por aclamação, como as outras votações haviam sido decididas: foi recusada pela maioria dos participantes, por uma margem de 13 votos de diferença – 74 contra e 61 a favor, em uma celeuma que desencadeou grande repercussão na mídia. Luis Martins, que já classificara o I Salão Pan-Americano de Arte como uma “inconveniência”, escreveu para *O Estado de São Paulo*:

[...] Não creio que seja necessário enunciar aqui as razões contrárias à criação desse absurdo Ministério das Belas Artes, sonho burocrático de brasileiros fascinados pelas comodidades do empreguismo público, num momento em que o bom senso aconselharia cortes drásticos no quadro do funcionalismo, que devora a maior parte do combalido orçamento nacional. Tanto mais que já existe um Ministério da Educação e Cultura!³⁵⁷

A participação de Luis Martins como opositor à proposta recebeu destaque especial em um editorial do jornal *O Estado de São Paulo* dias depois, mantendo as críticas à proposta de criação do Ministério das Artes: “A convocação parecia predispor tudo a uma soma, mais ou menos totalitária das artes, o que, afinal, acabaria autorizando o salto no escuro da proposta, que por pouco seria aprovada, não fosse o voto vigilante de Luis Martins”.³⁵⁸ O escritor e jornalista Paulo Duarte, na época diretor da revista *Anhembi*, eleito como Secretário-Geral do Congresso, escreveu uma carta-resposta ao jornal paulista, contradizendo enfaticamente Luis Martins:

³⁵⁷ *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

³⁵⁸ *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

Não é verdade que o Primeiro Congresso Brasileiro de Arte, reunido recentemente em Porto Alegre, tenha sido um malogro, faltando-lhe à organização os necessários “estudos, reflexão e convicções bem assentadas”. As informações dadas numa rápida crônica por Luis Martins são em parte injustas e os dados suplementares fornecidos ao redator do “Estado” não foram imparciais nem de todo verdadeiros. [...] as falhas verificadas, e houve muitas, deveram-se a dois fatores apenas: a pouca atenção dada ao Congresso por numerosos elementos de destaque no movimento artístico do Brasil – artistas, críticos e escritores – e também pelo relaxamento de alguns congressistas que também em Porto Alegre foram fiéis a essa pouco educada tradição que se firma em todos os congressos do Brasil: aceitarem, muitos, convites que lhes são feitos com transporte e estadia paga, para no local da reunião preferirem passar as noites em “boites” e outros divertimentos noturnos, para, na manhã seguinte, tresnoitados, não comparecerem aos trabalhos congressistas. Quem falhou, portanto, não foram os organizadores do Congresso, foram convidados e Institutos de arte, que não deram a atenção devida a uma convocação daquela importância. Nem por isso falhou o Congresso: foi uma reunião proveitosa, com teses interessantíssimas aprovadas e três admiráveis manifestações de lucidez, independência e repulsa contra a intolerância e as forças reacionárias que preferem a estagnação à liberdade.³⁵⁹

Esses conflitos têm origem, sobretudo, na última sessão do Congresso, quando ocorreram as principais votações. Um texto assinado por Fernando Corona, publicado no *Correio do Povo*, assim descreveu o clima tenso dos debates:

Dividiram-se as opiniões. Apareceram em seguida os pessimistas, com medo da burocracia. Um Ministério, diziam, tolhe a liberdade do artista, é mais um cabide de empregos, a arte seria dirigida, enfim, mil coisas que estão na razão do clima político em que se vive. Outros, pelo contrário, afirmavam: um Ministério das Artes seria um organismo específico onde teriam amparo museus e entidades, escolas e salões, concursos literários, orquestras sinfônicas, ballet, cursos de extensão, cinema, teatro, rádio, televisão, leis e garantia de trabalho para os artistas, etc etc. Muito foi debatido o assunto, e os pessimistas ganharam a votação por 74 votos a 61. A moção não seria enviada ao governo.³⁶⁰

Demonstrando opinião contrária à de Corona, o escultor Francisco Stockinger, na época Presidente da Associação Riograndense de Artes Plásticas, escreveu para o jornal *A Hora*, relatando os momentos finais do Congresso:

Passados alguns dias, quando já ninguém mais recordava o assunto, eis que surge o ilustre professor Fernando Corona e em artigo emite uma série de opiniões em defesa do ‘Ministério’. [...] Tá mal! Tentar coroar de sucesso um conclave com uma ideia na qual nem os próprios organizadores acreditam é o cúmulo do desperdício.³⁶¹

³⁵⁹ *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

³⁶⁰ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 5 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

³⁶¹ *A Hora*, Porto Alegre, 10 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

Mais uma vez, Fernando Corona se manifestou em defesa da proposta planejada cuidadosamente pela Comissão Organizadora:

Porto Alegre foi a primeira cidade no mundo que conseguiu reunir num congresso representantes de todas as artes. Foi um congresso nacional. [...] Francamente, nós que lançamos a ideia da criação de um Ministério das Artes queríamos apenas lançar uma ideia que coroasse o sucesso do Congresso. Um dia, algum governo sentirá necessidade de sua criação. As ideias, como as frutas, amadurecem com o tempo. [grifo meu]³⁶²

O prognóstico de Corona demorou quase três décadas para ser confirmado. Apenas em 1985, o Brasil teve criado o Ministério da Cultura, pasta que pode ser considerada equivalente à ideia de Tasso Corrêa, que não pôde vê-la concretizada em vida. E veja-se que, no atual governo, o Ministério da Cultura foi, de modo infeliz, extinto. Paulatinamente diluídas, as artes perderam o prestígio e o espaço que se pretendia, o que é revelador da importância que ocupam na vida nacional, a partir da visão de nossos mandatários.

Mas voltemos ao ano de 1958: O I Congresso Brasileiro de Arte precisou ser encerrado às pressas, pois as discussões haviam se alongado e o retorno dos aviões fretados estava previsto para as 21h. O clima tenso criado pelos debates acerca do tema se acentuou, não permitindo a execução das festividades planejadas para o encerramento do Congresso, como relata Stockinger:³⁶³

[...] Foi o que se viu: teve coisas boas e coisas más, enfim, como outro qualquer, destacando-se apenas que, por vontade da maioria, a tese geradora do conclave foi derrotada... E o congresso terminou, melancolicamente, sem sessão de encerramento, sem jantar e sem churrasco. Simplesmente, terminou.³⁶⁴

No meio termo entre os entusiastas e seus críticos mais ou menos mordazes, uma observação histórica das situações que cercaram o I Congresso Brasileiro de Arte me leva a formular a presunção de que, de uma forma ou de outra, os debates foram importantes na consolidação do campo cultural e artístico naquele momento, com potenciais reflexos na modernização das artes no tradicional contexto sulino. As teses apresentadas trataram de temas que não perderam sua importância com o passar dos anos. Pelo contrário, algumas delas precisam ser pensadas e debatidas à luz da

³⁶² *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.

³⁶³ *A Hora*, Porto Alegre, 10 de maio de 1958. AHIA–UFRGS. A Comissão havia planejado um churrasco de encerramento, marcado para o dia 27 de abril às 11h.

³⁶⁴ *Ibidem*.

contemporaneidade; com as mudanças que o mundo vem passando nos últimos tempos, essas ideias ganham especial relevância.

Apesar de todos os percalços apontados, Tasso Corrêa – que, seguramente, não estava satisfeito com os desfechos – proferiu um discurso de encerramento político e inabalável, como bem lhe cabia:

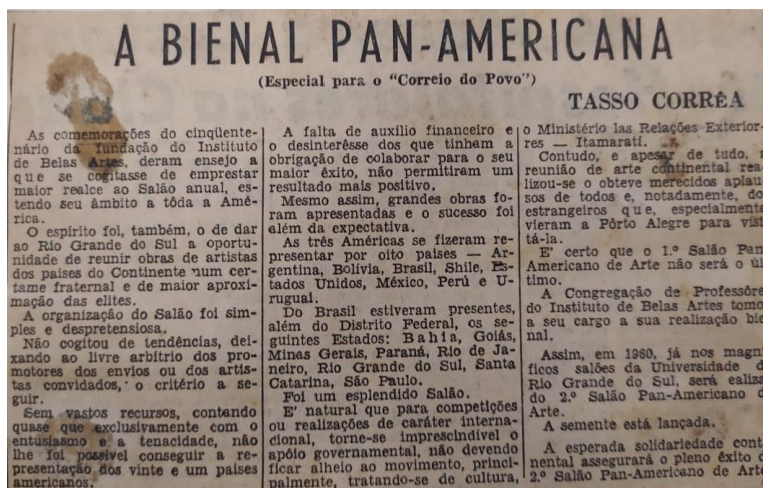
Senhores Congressistas, quando lançamos a ideia da realização do I Congresso Brasileiro de Arte, tínhamos a certeza do seu absoluto sucesso. Os intelectuais brasileiros sentiram logo a sua necessidade e a sua oportunidade. Na mesma ocasião, dizíamos: O Rio Grande do Sul espera de braços abertos os seus irmãos de todos os recantos para, nessa oportunidade, com a inteligência e o coração, construir as bases definitivas para um melhor aproveitamento da riqueza humana que o Brasil possui. Hoje, ao encerrarmos este conclave magnífico, temos a felicidade e a alegria de constatarmos o entusiasmo que reinou e que colimou com a adoção de medidas que verdadeiramente vão influir no ensino e na difusão das artes no nosso País. Com os nossos fervorosos agradecimentos a todos os que participaram do I Congresso Brasileiro de Arte, declaro encerrado este brilhante certame.³⁶⁵

Mas apesar de toda sua habilidade administrativa e de seu poder acumulado ao longo de décadas, Tasso não conseguiu o que talvez fosse seu maior desejo: aprovação do envio do anteprojeto para criação do Ministério das Artes. A derrota lhe acarretou um enfraquecimento de ânimo pessoal, bem como dentro do Instituto. Ainda assim, sonhava com a realização de uma segunda edição do Salão Pan-Americano. Em texto que escreveu para o *Correio do Povo*, de 22 de agosto de 1958, com o título *A Bienal Pan-Americana*, o diretor anunciava:

É certo que o 1º Salão Pan-Americano de Arte não será o último. A Congregação de Professores do Instituto de Belas Artes tomou a ser cargo a sua realização bienal. Assim, em 1960, já nos magníficos salões da Universidade do Rio Grande do Sul, será realizado o 2º Salão Pan-Americano de Arte. A semente está lançada.³⁶⁶

³⁶⁵ *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 4 de maio de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/71849. Acesso em 12 de abril de 2020.

³⁶⁶ *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 de agosto de 1958. AHIA–UFRGS



Correio do Povo, Porto Alegre, 22 de agosto de 1958 | AHIA-UFRGS

Na sessão da Congregação de Professores, em 19 de setembro de 1958, estava em pauta essa ideia:

Ordem do Dia, consta dos seguintes itens: II Salão Pan-Americano: o Sr. Diretor, inicialmente, põe o Conselho a par das providências já tomadas pela Direção com referência à realização, em 1960, do II Salão Pan-Americano, solicitando aos conselheiros Fernando Corona, Ernani Dias Corrêa e João Fahrion a elaboração do anteprojeto para o concurso de cartazes, referente a esse salão, bem como a apresentação de anteprojeto para o regulamento definitivo dos salões pan-americanos.³⁶⁷

Todavia, essa foi a última reunião presidida por Tasso Corrêa. Meses após as celebrações, não alcançando a totalidade de votos da Congregação para mais um mandato, encaminhou a solicitação da sua aposentadoria, concedida por decreto presidencial no dia 10 de outubro de 1958. Tinha 57 anos, 22 à frente do IBA. Tasso deixava a direção do Instituto sem concretizar seu ambicioso e talvez por demais utópico projeto. Todavia, evidenciou, por suas atitudes, o que defendia como lugar institucional da arte.

Naquele paradigmático ano de 1958, além dos murais junto ao salão de festas do Instituto, Tasso arquitetou a confecção de uma pintura de grandes dimensões para ser instalada na sala do Conselho Universitário (Consun) da Universidade, órgão mais importante da organização administrativa da UFRGS. A partir de articulação com Elyseu Paglioli (1898–1985), reitor entre 1952 e 1962, foi produzido o painel hoje conhecido como *As profissões*, mais uma vez de autoria de Aldo Locatelli. Embora

³⁶⁷ Livro de Atas do CTA (Centro Técnico Administrativo). AHIA-UFRGS.

tenha sido executada em óleo sobre tela, a obra tem estatura e impacto de uma pintura mural.



Aldo Locatelli (1915–1962)
As profissões, 1958
Óleo sobre tela, 362 x 794 cm
Instalada na sala do Conselho Universitário da UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Estruturada em três grandes grupos, como a pintura *As artes*, a imagem alude, por meio de figuras, gestos, fragmentos e elementos simbólicos, a distintas áreas de atuação humana e da formação universitária: medicina, veterinária, farmácia, direito, química, agronomia, engenharia, arquitetura, educação. Ao fundo, a evocação da cidade de Porto Alegre, por meio tanto do perfil da Usina do Gasômetro, um dos símbolos da capital, como pelos edifícios altos e modernos que, como vimos no primeiro capítulo, alteravam a paisagem urbana naqueles anos 1950. Ao centro da composição, sentado, majestático e um tanto melancólico, Manoel André da Rocha (1860–1942), primeiro reitor da Universidade de Porto Alegre e orientador de Tasso Corrêa junto ao Curso de Direito. Logo acima, com pelerine vermelha, Eduardo Sarmiento Leite (1868–1935) e, ao seu lado, João Simplício Alves de Carvalho (1868–1942), fundadores, respectivamente, da Faculdade Livre de Medicina e da Escola de Engenharia, duas das instituições mais tradicionais da Universidade. É junto a esse grupo que Locatelli inseriu, no primeiro plano, uma figura masculina monumental, seminua e descalça, interpretada comumente como um autorretrato, em uma solução similar à verificada no mural *As Artes*. Ela se projeta diante de todas as outras, numa mensagem clara de que o artista também ocupa uma posição de destaque no campo do conhecimento.

Dessa forma, o lugar da arte estava simbolicamente salvaguardado no âmbito acadêmico. Em 1962, depois das seis expulsões do IBA da Universidade³⁶⁸, o instituto foi definitivamente incorporado, o que ocorreu com apoio de Elyseu Paglioli, o mesmo que recebera a pintura de Locatelli, a partir das articulações de Tasso Corrêa. Nessa época, segundo relembra Marília dos Santos, uma das netas de Tasso, ele passava os dias em casa, lendo e recebendo amigos para longas conversas; não paira qualquer dúvida, porém, que a federalização do Instituto tenha acontecido como fruto de sementes plantadas por ele, com muita dedicação, ao longo das mais de duas décadas que, de forma incontestada, esteve à frente da direção do IBA.

Surpreendentemente, apenas um ano após a realização dos eventos comemorativos ao cinquentenário do IBA, o Governo Francês criou o “Ministère d'État chargé des Affaires Culturelles” (Ministério de Estado responsável pelos Assuntos Culturais), uma entidade autônoma atenta aos problemas da arte e da cultura (o que antes era ligado à pasta da Educação), a primeira, nesses moldes, no mundo. Fundado a 3 de fevereiro de 1959, por Charles de Gaulle, o Ministério teve como primeiro dirigente o escritor André Malraux (1901–1976), um verdadeiro agente cultural e não um burocrata ou político de carreira, seguindo justamente a proposição idealizada por Tasso Corrêa para seu audacioso Ministério das Artes.³⁶⁹

³⁶⁸ Sobre o assunto e a natureza das “expulsões”, ver SIMON, 2002.

³⁶⁹ Curiosamente, Malraux e Corrêa nasceram no mesmo ano, com diferença menor do que 30 dias e morreram em datas dentro de um intervalo inferior a seis meses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é possível dissociar as linhas finais desta pesquisa do momento histórico corrente, no qual o mundo é confrontado pela pandemia causada pelo novo coronavírus. Fato inédito para nossa geração, a epidemia deflagrará abalos sísmicos em nossas formas de organização social, seja no direcionamento das políticas públicas, seja na decorrente distribuição de recursos, mas, de forma mais imediata, na maneira como experienciamos a dicotomia vida-morte e o impacto nas relações humanas em escala global.

É em momentos dramáticos como esse que as lideranças políticas deveriam alcançar maior relevância. No Brasil, atualmente presidido por um capitão do exército reformado – ex-deputado federal do baixo clero (no jargão político), emblema do recrudescimento da direita no País –, assistimos, no enfrentamento da crise sanitária, a uma disputa entre conhecimento científico e voluntarismo político: um embate danoso que põe em xeque o valor de vidas humanas em prol da manutenção do *establishment* econômico capitalista. Precedendo à crise, exemplar da negligência em relação a um planejamento cultural de Estado mais abrangente e duradouro, poderiam ser citadas a capitalização política de críticas à lei federal de incentivo à cultura, conhecida como Lei Rouanet, que condicionou a campanha persecutória à arte e aos artistas por parte significativa da opinião pública, até a extinção do Ministério da Cultura, que no atual governo foi redimensionado, apequenado ao *status* de Secretaria, realocada, por sua vez, dentro da estrutura do Ministério do Turismo. De modo escandaloso, antecedendo à posse da atriz Regina Duarte (1947) – logo substituída por outro ator de novelas, Mário Frias (1971) –, tivemos o pronunciamento de Roberto Alvim (1973), com a performática exposição embasada no discurso do ministro da Propaganda da Alemanha nazista Joseph Goebbels (1897–1945).

Ainda que a temperatura dos acontecimentos momentâneos nos impeça de avaliar os rumos e desdobramentos que as políticas públicas terão em relação à arte e à cultura, penso ser a hora de retomar o discurso – espantosamente atual – do escritor Erico Verissimo, proclamado na abertura do I Congresso Brasileiro de Arte, que, anacronicamente, lança luz sobre nossa situação presente:

[...] nós atravessamos um momento muito sério, um dos momentos mais dramáticos da História da Humanidade, em que o homem está correndo o risco de perder a sua humanidade. [...] Nós vivemos num sistema social e econômico de tal natureza que, apesar de proclamarmos que somos espiritualistas, conseguimos esta coisa monstruosa: elevar o dinheiro como

valor máximo e transformar a pessoa humana numa mercadoria. O homem moderno está no mercado (aplausos!). [...] Muita gente rirá disto. Nós estamos aqui, não estamos conspirando contra a vida de ninguém; não queremos derrubar nenhum governo; não queremos vender nada. Isto é muito importante. Nós não estamos tentando impingir nenhum produto (risos). Eu tenho a impressão de que este Congresso deve compreender que nenhuma manifestação da vida moderna pode ficar indiferente aos problemas sociais. E nesta sociedade que nós vivemos, nos movemos, sonhamos e também morremos. Nós temos direito de escolher até onde é possível a nossa morte. [...] Eu não aceito nenhum sistema político, social e econômico que não tenha como centro o homem, a dignidade da pessoa humana.

Não despropositadamente, o retorno a Erico Verissimo se dá por tratar-se de figura-chave para a compreensão do desencadeamento – e propostas – do I Congresso Brasileiro de Arte e do I Salão Pan-Americano de Arte. Erico reunia características muito propícias, uma vez que era um escritor aclamado e simultaneamente bem relacionado politicamente, isto é, hábil com as palavras e um diplomático articulador. Tasso Corrêa, de modo análogo, também comportava, em sua biografia, essa dupla relação, entre os poderes da arte e os poderes da política. Músico reconhecido, fora um dos fundadores da Ospa; exímio advogado, em conformidade com relato de Círio Simon, um dos melhores do Brasil no momento. A combinação dessas circunstâncias resultou no protagonismo de Tasso Corrêa concernente à orquestração das movimentações que culminariam nos eventos celebrativos do cinquentenário do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.

Apontadas algumas correlações gerais entre a época e a contemporaneidade, cumpre delinear algumas especificidades. Em termos geopolíticos, sentiam-se os efeitos do conflito bélico que dividia globalmente o mundo entre os Estados Unidos da América capitalista e a União das Repúblicas Soviéticas Socialistas. O Brasil vivenciava o período pós-Vargas, com o traumático suicídio do presidente gaúcho quatro anos antes; e a referência a Getúlio aqui não é apenas pano de fundo. Assim como Vargas, Tasso Corrêa estabeleceu uma administração centralizadora no Instituto de Belas Artes. Logo que assumiu a direção da instituição, promoveu modificações estruturais de fôlego, a começar pela centralização administrativa dos cursos de Música e Artes Plásticas, que passavam a ter um único diretor. Outro elemento que não pode ser subnotificado: Corrêa jamais teve um vice-diretor, dirigindo o IBA-RS de forma absoluta. Além disso, sua administração decorreu em quase totalidade simultânea ao comando de Getúlio Vargas no País. Na era Vargas (Miceli trata disso), a elite intelectual brasileira foi grandemente beneficiada, sendo que vários de seus membros foram convocados a

assumir postos-chave administrativos no centro do poder. No mesmo ano da morte de Getúlio, é importante lembrar, Tasso havia se candidatado ao Senado Federal. Isto é, sendo a política uma questão entrelaçada à trajetória de Tasso, a organização de eventos de tal envergadura era como um coroamento para o diretor do Instituto no contexto da Porto Alegre de então, que almejava uma posição mais prestigiosa no campo cultural brasileiro e havia inaugurado seu principal Museu poucos anos antes.

Não se pode esquecer que esses eventos não surgem espontaneamente e de forma isolada. Desde 1939, Tasso já organizava salões anuais no IBA, com o objetivo de formar um acervo artístico para o Instituto, levantar fundos para a construção do novo edifício e, colateralmente, colaborar para a manutenção e a ampliação de suas redes de contatos com artistas e intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo, sobretudo. Esses fatores forneceram as condições para que os eventos transcendessem condicionamentos provinciais e se alçassem à categoria internacional. Ademais, as configurações do I Congresso Brasileiro de Arte assemelhavam-se aos eventos que vinham acontecendo no País: congressos de arquitetos, de escritores, de críticos de arte, de museus; porém, com o significativo diferencial de ter sido o primeiro a se propor a reunir os diversos segmentos artísticos em um único evento. Essa característica, que conferiu o ineditismo ao evento, por outro lado, foi a mesma que o tornou excessivamente abrangente, o que pode ser apontado como uma falha em seu planejamento; mesmo essa pesquisa, para sua viabilização, precisou ater-se basicamente aos fatos e debates das artes plásticas, não estendendo-se a outras áreas. Carecem estudos, portanto, que examinem as discussões alavancadas no Congresso, e suas contribuições para a cultura, em ampla perspectiva, em especial o segmento do Teatro.

Outro dado a ser recapitulado é o capital simbólico que os organizadores dos eventos concentravam. Além dos já citados Erico Verissimo e Tasso Corrêa, os prestigiosos artistas Fernando Corona, Ângelo Guido e Athos Damasceno – que, anos antes, mobilizados de modo autônomo, conseguiram viabilizar a construção da sede do IBA, através de financiamento misto entre doações de empresários, arrecadação entre os alunos e professores e leilões de obras, até um empréstimo feito na Caixa Econômica, para o qual empenharam os próprios imóveis como garantia. O prédio – que hoje não vive seus melhores dias –, à época, era um projeto de grande vulto, executado enquanto o mundo atravessava a Segunda Grande Guerra, de 1941 a 1943, o que deixa tudo ainda mais digno de nota. Os preparativos para o evento contaram com expressivo número de

convites enviados pelos Correios – o que revela um planejamento que causa assombro; além disso, Tasso foi pessoalmente até Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires e Montevideu para articular com autoridades a vinda de obras de arte e a participação de intelectuais.

Se era grande a ambição do Congresso de juntar todas as expressões artísticas, é preciso levar em conta a grandiosidade de se realizar um Salão com representantes de sete países americanos. E o fato, inédito no Sul do Brasil, seguia, porém, uma configuração semelhante à que já ocorrera em São Paulo, onde anos antes (1951) havia sido inaugurada a Bienal Internacional de São Paulo. Não há dúvidas de que Tasso se inspirara neste formato, inclusive se pensarmos que o Salão Pan-Americano fora desenhado para ocorrer em periodicidade bianual. No entanto, diferenças significativas devem ser pontuadas, sendo a principal delas em relação às questões artísticas. A lista de convidados, os premiados, as escolhas editoriais do Catálogo e os veredictos do júri atestam que o I Salão Pan-Americano de Arte jamais apresentaria o que de mais arrojado havia naquela época – objetivo primeiro de qualquer bienal –, recebendo, inclusive por isso, severas críticas. Em âmbito nacional, abundaram as pinturas de paisagem e naturezas-mortas, com pouca novidade temática ou formal. A maior revelação foi a inusitada participação de artistas abstrato-construtivistas dos países vizinhos, especialmente o Uruguai, que teve em torno de dez artistas ligados à oficina de Torres-García.

A sensação que fica é que a decisão por convidar artistas internacionais – e aí mais que nunca uma maneira de incluir artistas estadunidenses – se deu porque Tasso Corrêa planejava estar alinhado à política do recém-eleito Presidente Juscelino Kubitschek, que, por sua vez, flertava fortemente com a política do país norte-americano, em busca de apoio ao seu projeto desenvolvimentista, que incluía a mudança da Capital Federal para Brasília. E, nesse caso, nada melhor do que criar um evento que tivesse já na nomenclatura justamente a ideia de aproximação à política juscelinista. Corroborava com esse ponto a escolha de Erico Verissimo para coordenar a Seção de Literatura e, mais que isso, a participação do escritor na Comissão Organizadora e a profissão do discurso de boas-vindas. Verissimo tinha sido um personagem importantíssimo na conexão entre Brasil e Estados Unidos por ter sido tradutor de várias obras literárias para o português, por ter atuado na União Pan-Americana anos antes, tornando-se o nome perfeito para estar ao lado de Tasso Corrêa naquele momento. Mas a pergunta que surge é: por que

tanto esforço para se alinhar a Juscelino? E a resposta passa indiscutivelmente pelo projeto de criação de um Ministério das Artes: um ministério novíssimo para figurar na nova capital federal parecia perfeito. Não era segredo a pretendida criação de um Ministério, visto que no próprio regulamento do Congresso tal informação estava assim disposta: “[...] ao final desse conclave, será enviado ao Congresso Nacional um anteprojeto para criação de um Ministério das Artes”. O que talvez fosse velado era quem Tasso conjecturava para assumir a pasta: ele mesmo. Não à toa, para presidente de honra do Congresso, ele convidou o próprio Presidente Juscelino. A ideia de criar o Ministério foi a plenário, mas, como vimos, não obteve a aprovação majoritária e não pode ser oficialmente enviada às instâncias competentes.

Desse modo, talvez este desfecho seja responsável por certa aura de insucesso que acompanha a memória sobre o evento até hoje, em grande parte relacionado às escassas inovações artísticas apresentadas. Os poucos artistas com produções mais arejadas, e que viriam a ter carreiras legitimadas internacionalmente, como Lívio Abramo, Iberê Camargo, e os próprios construtivistas uruguaios, não foram reconhecidos com premiações no Salão; para citar um exemplo emblemático dessa situação, a artista Fayga Ostrower, que sequer recebeu menção honrosa por suas gravuras expostas no I Salão Pan-Americano, fora agraciada, naquele mesmo ano de 1958, com o prêmio máximo como gravurista na Bienal de Veneza. Da mesma forma, os eventos acabaram sendo desvitalizados em função das expressivas ausências de renomados intelectuais da época, como Mário Pedrosa, Pietro Maria Bardi e Jorge Amado; e, evidentemente, a não aprovação do Ministério deixou tudo com um gosto de malogro. Esta conjunção gerou tamanho constrangimento ao final do evento que o “churrasco de despedida”, noticiado até em reportagens jornalísticas, foi cancelado, e a segunda edição do Salão, também amplamente anunciada, jamais se concretizou.

Entretanto, um exame minucioso, como o aqui apresentado, revela que a empreitada foi bem-sucedida em diversos e importantes aspectos, que merecem ser acentuados. A começar pelo ineditismo e audácia das propostas: tanto o Salão, por trazer pela primeira vez obras de artistas estrangeiros, abrindo a perspectiva internacionalizante às exposições de arte realizadas localmente, quanto o Congresso, por tamanha magnitude para os padrões porto-alegrenses de então, e por reunir em um único evento vários segmentos artísticos – Teatro, Música, Artes visuais, Arquitetura, Literatura –, fato até então inédito no País. Ademais, merecem reconhecimento: a complexa logística de

produção, atestada por múltiplos fatores, como a diversa e farta programação paralela; o fretamento de dois aviões, o que possibilitou a presença de renomados intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo, como Mário Barata, Paulo Duarte, Quintino Campofiorito, Gerson Pompeu Toledo, João Jose Rescala; a expressiva repercussão nas mídias impressas; a confecção de boletins informativos; a publicação de um catálogo com imagens; as premiações em dinheiro; e, por fim, a vinda de obras de argentinos e uruguaios, que representavam o que de mais moderno produzia-se na América Latina naquele momento, ombreados aos concretistas de São Paulo.

Em última instância, e principalmente se nos voltarmos ao caráter humanista do discurso de abertura de Erico Verissimo, os “resultados” desses eventos devem ser analisados e pensados em uma perspectiva aberta e não imediatista, posto que os efeitos e os desdobramentos de tais propostas, não raras vezes, se fazem notar posteriormente, tal como as conexões entre a configuração da própria Bienal do Mercosul, de certo modo, tributária do Salão. Nunca é demais lembrar que as ambições e as intenções circunscritas ao âmbito cultural, em um País como o nosso, com tamanha e grave desigualdade social, não se materializam a curto prazo, sendo, em verdade, uma questão a ser batalhada contínua e incansavelmente. Talvez, a história do tempo presente nos demonstre que a arte e a cultura seguem sendo a esperança de restituir a “humanidade no Homem”, por serem instâncias produtoras de pensamento reflexivo e por denunciarem a perversidade e injustiça dos sistemas de poder que desconsiderem a dignidade e a diversidade da experiência humana.

REFERÊNCIAS

Obras de referência

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930–1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSUMPÇÃO, Clovis. *PRONAUS: crítica de arte*. Canoas: Editora La Salle, 1975.

BORDINI, Maria da Glória; FAURI, Ana Leticia. *Erico Verissimo na União Pan-Americana: discursos (1953–1956)*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2020.

BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Erico Verissimo: Cartas da União Pan-Americana (1953–1958)*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica – textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COCCHIARALLE, Fernando & GEIGER, Anna Bela. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 2004.

CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes: 1940–76*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1977.

DAVAL, Lean-Luc. *História da pintura abstrata*. Paris: Fernand Hazan, 1988.

DAVIES, Penelope. *A Nova História da Arte de Janson – A tradição ocidental*. Nona Edição; Organizadores: Penelope J. E. Davies, Walter B. Denny, Frima Fox Hofrichter, Joseph Jacobs, Ann M. Roberts, David L. Simom. Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Senu, 2007.

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

HESS, Barbara. *Expressionismo Abstracto*. Hohenzollernring: Taschen, 2005.

HOLTZ, Raul (Org.). *Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Catálogo Geral*. Porto Alegre: MARGS, 2013.

LOPES, Almerinda da Silva. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2010.

MAGNOLI, Demétrio. *O Corpo da Pátria: imaginação geográfica e política externa no Brasil (1808–1912)*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOTA, C. G. *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática, 1977.

PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano. Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PIETA, Marilene Burtet. *Modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1995.

RAMOS, Paula. *A modernidade impressa: artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

RICHARD, T. Arndt. *The First Resort of Kings: American Cultural Diplomacy in the Twentieth Century*, Washington, Potomac Books, 2005.

ROSA, Renato; PRESSER, Décio. *Dicionário de artes plásticas do Rio Grande do Sul*. Editora da UFRGS, segunda edição, 2000.

SANTOS, Nayá Corrêa (Org.). *Tasso Corrêa: uma vida, uma obra de arte*. Porto Alegre: Evangraf, 2001.

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

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Artigos acadêmicos

ALVES, Francisco das Neves. *Uma introdução ao estudo da operação pan-americana*. Rio Grande, Biblos, 15: 163–173, 2003. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/biblos/article/view/404>. Acesso em 15 de janeiro de 2021.

ARDAO, Arturo. Panamericanismo y latinoamericanismo. In: ZEA, Leopoldo (Coord.). *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI, UNESCO, 1986. Disponível em: <https://www.studocu.com/pt-br/document/universidade-federal-de-ouro-preto/historia-da-america-ii/resumos/17-ardao-arturo-panamericanismo-y-latinoamericanismo/5062444/view>. Acesso em 3 de março de 2021.

BAGGIO, Kátia Gerab. *Os Intelectuais Brasileiros e o Pan-Americanismo: A Revista Americana (1909–1919)*. Salvador: Anais Eletrônicos do IV Encontro da ANPHLAC, 2000. Disponível em: http://antigo.anphlac.org/sites/default/files/katia_baggio_0.pdf. Acesso em 3 de março de 2021.

BARRET, 1949. *Revisão de uma versão editada de Gato preto em campo de neve*. Hispania, vol. 32, 1949. Disponível em: <https://www.skoob.com.br/livro/pdf/gato-preto-em-campo-de-neve/livro:7246/edicao:8472>. Acesso em 2 de março de 2021.

BASTOS, Elide Rugai; BOTELHO, André. *Para uma sociologia dos intelectuais*. Rio de Janeiro: Scielo, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52582010000400004. Acesso em 12 de março de 2021.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Década de 50: sopram os novos ares. In: GOMES, Paulo (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007.

BORDINI, Maria da Glória. *A identidade do viajante: Erico Verissimo nos Estados Unidos*. Antares: Letras e Humanidades, vol. 5, 2013. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/97023/000917685.pdf?sequence=1>. Acesso em 2 de março de 2021.

BRITES, Blanca. Apontamentos sobre Construções Visuais. In: *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

CAMARGO, Angélica Ricci. *O teatro em discussão: os primeiros Congressos Brasileiros de Teatro (1951 e 1953)*. Anais do XXII Encontro Estadual de História da Anpuh, 2014. Disponível em: http://www.eeh2014.anpuh-rs.org.br/resources/anais/29/1399121514_ARQUIVO_ANPUHSP14.pdf. Acesso em 2 de março de 2020.

CANEZ, Anna Paula; CAIXETA, Eline Maria Moura Pereira; CARUCCIO, Margot Villas Boas; LIMA, Raquel Rodrigues; MAGLIA, Viviane. *Acervos Azevedo Moura & Gertum e João Alberto: imagem e construção da modernidade em Porto Alegre*. Porto Alegre: UniRitter, 2004. Disponível em: <https://www.uniritter.edu.br/files/editor/files/1-1604062310.pdf>. Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Jorge Romero Brest e o Brasil: considerações sobre o livro Pintura brasileira contemporânea (1948)*. Anais da 25º ANPAP, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/33648516/JORGE_ROMERO_BREST_E_O_BRASIL_CONSIDERAÇÕES_SOBRE_O_LIVRO_PINTURA_BRASILEIRA_CONTEMPORÂNEA_1948_. Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

GOLIN, Cida; SIRENA, Mariana. *Jornalismo, sistema artístico e cidade na década de 1950: estudo das Notas de Arte de Aldo Obino no jornal Correio do Povo*. Porto Alegre: Rev. Famecos (Online), v. 22, n. 2, abril, maio e junho de 2015. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=001000984&loc=2016&l=365e67431ddac3c>. Acesso em 24 de setembro de 2020.

GOMES, Paulo. Academismo e Modernismo: possíveis diálogos. In: *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

HENRICH, N.; ABREU, L. A. DE. *Dossiê Pan-americanismo: Novos olhares sobre as relações continentais*. Estudos Ibero-Americanos, v. 46, n. 3, p. e38464, 16 dez. 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/iberoamericana/article/view/38464>. Acesso em 3 de setembro de 2020.

KERBER, Alessander. *A legitimação da identidade através da alteridade: a portuguesa Carmen Miranda como representante do Brasil nos Estados Unidos e o francês Carlos Gardel como representante da Argentina na Europa*. Open Edition Journals, 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/58813>. Acesso em 5 de março de 2021.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A pintura modernista no Rio Grande do Sul: tradição e inovação. In: *Estudos Ibero-Americanos*, XI (2), 1985. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/36140/18984>. Acesso em 5 de março de 2020.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A Pintura Modernista no Rio Grande do Sul. In: *A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Secretaria da Cultura, 1992.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Um artista entre Europa e Novo Mundo: Joaquín Torres-García*. Estudos Ibero-Americanos, PUCRS, v. 38, supl., p. S150-S159, 2012. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/12480/pdf_38. Acesso em 10 de dezembro de 2020.

MAUAD, Ana Maria. *Fotografia e a cultura política nos tempos da política da Boa Vizinhança*. An. mus. paul. vol. 22n, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0101-4714v22n1a05>. Acesso em 15 de janeiro de 2020.

MONTEIRO, Charles. *Imagens da cidade nos anos 1950 na imprensa: Porto Alegre*. Londrina: ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História, 2005. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206372_af8b93827bf3148ecfea192f3d08dcc7.pdf. Acesso em 25 de fevereiro de 2021.

NASCIMENTO, Carla Emília. *Nilo Previdi: contradições entre a arte e arte engajada em Curitiba entre os anos 1940–60*, 2013. Disponível em: acervodigital.ufpr.br/handle/1884/29955. Acesso em 18 de março de 2020.

NUNES, Clarice. *Anísio Teixeira entre nós: A defesa da educação como direito de todos*. In *Educação & Sociedade*, ano XXI, n. 9, 73, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v21n73/4203.pdf>. Acesso em 29 de março de 2020.

PEREIRA, Henrique Alonso. *Pan-Americanismo e Anticomunismo: A Operação Pan-Americana no Brasil e as origens da Aliança para o Progresso nos Estados Unidos*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH. São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300877063_ARQUIVO_SNH2011-TextoIntegral-HenriqueAlonsoPereira.pdf. Acesso em 19 de março de 2020.

PITA, Alexandra. *Latinoamericanismo versus Panamericanismo. El debate de una red intelectual unionista en torno a la celebración del Congreso de Panamá (1926)*, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/37589895/Latinoamericanismo_versus_Panamericanismo_d ocx. Acesso em 8 de março de 2021.

RAMOS, Paula. Entre a tradição e a modernidade: a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo nas décadas de 1940/1950. In: *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: catálogo geral – 1910–2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015.

RAMOS, Paula. *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Relações sistêmicas nos anos 1940/1950*. 24º Encontro da ANPAP, 2015b. Disponível em:

http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/paula_ramos.pdf. Acesso em 24 de janeiro de 2021.

RAMOS, Paula. *I Salão Pan-Americano de Arte do Instituto de Belas Artes do RS: os limites da utopia*. XXXV CBHA, 2015c. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2015/pdfs/ANAIS-CBHA-2015.pdf>. Acesso em 10 de fevereiro de 2021.

SMITH, Richard Candida. *Erico Verissimo, um embaixador cultural nos Estados Unidos*. Tempo: University of California, Berkeley, vol. 19, nº 34, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5533/TEM-1980-542X-2013173412>. Acesso em 5 de fevereiro de 2021.

WEIMER, Rodrigo de Azevedo. *Do centro à periferia: “malocas” e remoções na constituição do espaço urbano de Porto Alegre (1951–1973)*. Natal: Anais do Encontro Nacional da Rede Observatório das Metrópoles, 2017. Disponível em: https://cchla.ufrn.br/rmnatal/evento_2017/anais/ST1/do_centro_a_periferia.pdf. Acesso em 20 de fevereiro de 2021.

Trabalhos de Conclusão de Curso, Dissertações e Teses

BOHMGAREN, Cíntia Neves. *Expressões intencionais – a modernidade de Ado Malagoli, Aldo Locatelli e João Fahrion na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e os eventos do Cinquentenário do Instituto de belas Artes, 1958*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte). Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2013. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/103312/000936128.pdf?sequence=1>. Acesso em 12 de março de 2021.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. Tese (Doutorado em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte). Porto Alegre: UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, 2005. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5394/000514504.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 12 de março de 2021.

BULHÕES, Maria Amélia. *O significado social da atuação dos artistas plásticos Oswaldo Teixeira e Cândido Portinari durante o Estado Novo*. Dissertação (Mestrado em História). Porto Alegre: PUCRS, Programa de Pós-Graduação em História, 1983. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/kdfu9iw3f4uyw0b/dissertacaoMABcomprimida.pdf?dl=0>. Acesso em 22 de janeiro de 2021.

CAPRARA, Larissa Milanezi Fabriz. *Veículo de sonhos e ilusões: a Revista Americana e a circulação de representações de Pan-Americanismo (1909-1919)*. Tese (Doutorado em História). Vitória: UFES, Programa de Pós-Graduação em História. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/10450>. Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

CORREIA, Isabel Regina Pessoa. *Desafios de uma missão: A trajetória de Oswaldo Aranha na embaixada Brasileira em Washington (1934–1937)*. Dissertação (Mestrado

em História). Rio de Janeiro: UERJ, Programa de Pós-Graduação em História, 2004. Disponível em: <http://www.funag.gov.br/ipri/btd/index.php/10-dissertacoes/398-desafios-de-uma-missao-a-trajetoria-de-oswaldo-aranha-na-embaixada-brasileira-em-washington-1934-1937>. Acesso em 12 de outubro de 2020.

DEGANI, José Lourenço. *Tradição e modernidade no Ciclo dos IAPs: o conjunto residencial do Passo d' Areia e os projetos modernistas no contexto da habitação popular dos anos 40 e 50 no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Porto Alegre: UFRGS, 2003. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/38319>. Acesso em 23 de outubro de 2020.

DIAS, Bibiana Soldeira. *A repercussão do suicídio de Getúlio Vargas e o processo de mitificação post-mortem no jornal Correio do Povo de Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado em História). Porto Alegre: UFRGS, Programa de Pós-Graduação em História, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/70684>. Acesso em 3 de fevereiro de 2021.

DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. *Clube de Gravura de Porto Alegre e revista Horizonte (1949–1956): arte e projeto político*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte). Porto Alegre: UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/165312>. Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

GROISMAN, Diego. *Tempo de rupturas: o percurso inicial da arte abstrata no Rio Grande do Sul (1940–1960)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte). Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Artes, 2017. Disponível em: <https://artenoriograndedos.wixsite.com/artenoriograndedos-1/post/2016/05/03/8-tricks-every-artist-should-know>. Acesso em 24 de fevereiro de 2021.

KRAWCZYK, Flavio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1997.

LUCCAS, Luis Henrique Haas. *Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: sob o mito do "gênio artístico nacional"*. Tese (Doutorado em Arquitetura). Porto Alegre: UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2004. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/198707> Acesso em 9 de janeiro de 2021.

MINELLA, Jorge Lucas Simões. *Pan-americanismo no Brasil: uma abordagem conceitual a partir do Estado Novo*. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis: UFSC, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/123061>. Acesso em 15 de janeiro de 2020.

SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS etapas entre 1908–1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais no Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado em História). Porto Alegre: PUCRS, Programa de Pós-Graduação em História, 2002. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/2632>. Acesso em 2 de abril de 2021.

STEFFENS, Marcelo Hornos. *Getúlio Vargas biografado: Análise de biografias publicadas entre 1939 e 1988*. Tese (Doutorado em História). Belo Horizonte: UFMG,

Programa de Pós-Graduação em História, 2008. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VCSA-84FTNS/1/marcelo_hornos_steffens.pdf. Acesso em 15 de janeiro de 2021.

SZEKUT, Alessandra. *Vertentes da modernidade no Rio Grande do Sul: a obra do arquiteto Luis Fernando Corona*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Porto Alegre: UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2008. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/18362>. Acesso em 5 de fevereiro de 2020.

Websites consultados

Artsy. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/manuel-pailos>. Acesso em 20 de abril de 2020.

Biblioteca da Presidência. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/jk/discursos/1958/41.pdf/view>. Acesso em 6 de dezembro de 2020.

Câmara Nacional. Disponível em: www.camara.leg.br/proposicoes. Acesso em 12 de novembro de 2020.

CEPAL. Disponível em: <https://www.cepal.org/pt-br/historia-de-la-cepal>. Acesso em 3 de março de 2021.

Funarte. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/cenario-e-figurino/biografia-de-santa-rosa/>. Acesso em 25 de fevereiro de 2021.

Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/EleVoltou/Educacao>. Acesso em 13 de março de 2021.

Grupo Madí. Disponível em: <https://www.geometricmadimuseum.org/>. Acesso em 23 de novembro de 2020.

IBGE: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1950.pdf. Acesso em 15 de junho de 2020.

Itamaraty. Disponível em: <http://www.itamaraty.gov.br/pt-BR/politica-externa/integracao-regional/14394-a-organizacao-dos-estados-americanos>. Acesso em 15 de janeiro de 2021.

Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br> Acesso em 23 de março de 2020.

Jornal *El País*. Disponível em: www.elpais.com.uy/divertite/arte-y-exposiciones/alfredo-torres-grupo-ocho.html. Acesso em 17 de novembro de 2020.

Jornal *Zero Hora*: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque>. Acesso em 25 de fevereiro de 2021.

Memorial da Democracia. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/mataram-getulio-o-povo-sai-as-ruas>. Acesso em 20 de março de 2021

Ministério do Turismo do Brasil. Disponível em: www.turismo.gov.br. Acesso em 14 de abril de 2020.

Museu de Artes Visuais do Uruguai. Disponível em: <http://mnav.gub.uy/cms.php?a=322>. Acesso em 5 de maio de 2020.

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Disponível em: <http://ihgb.org.br/perfil/userprofile/mabarata.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2020.

Museu Gurvich. Disponível em: www.museo-gurvich-montevideo.com.uy. Acesso em 19 de outubro de 2020.

SP Arte. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/obras/constructivo-2078/>. Acesso em 19 de abril de 2020.

Unisinos. Disponível em: <http://www.edunisinos.com.br>. Acesso em 2 de abril de 2020.

Revista Dossier. Disponível em: <http://revistadossier.com.uy/event/el-grupo-de-los-8>. Acesso em 19 de novembro de 2020.

Varig. Disponível em: www.varig-airlines.com/pt/20.htm. Acesso em 20 de novembro de 2020.

Uniritter. Disponível em: <https://www.uniritter.edu.br/responsabilidade-social/social/projeto-de-extensao-arquitetura-sob-lentes>. Acesso em 17 de setembro de 2020.

Universidade Federal do Paraná. Disponível em: www.acervodigital.ufpr.br. Acesso em 18 de março de 2020.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – ENTREVISTAS

1.1 ENTREVISTA COM CÍRIO SIMON³⁷⁰

O senhor entrou no Instituto no ano em que aconteceu o Salão, 1958...

Isso... em 05 de janeiro de 1958. Naquele tempo, tinha uma coisa muito especial que não se repete mais: em janeiro e fevereiro, o Centro Acadêmico dava aulas para preparar para o vestibular. Então nós frequentávamos... era uma turma imensa para selecionar apenas 30. No ano em que eu fiz, tinha mais de 300 candidatos. Mas isso foi por um motivo totalmente alheio: a Miss Cardoso era aluna do Instituto de Artes, então todo mundo queria ser colega dela [risos].

O senhor era um jovem de 22 anos na época e tinha recém ingressado no Instituto de Artes, então lhe pergunto: quais são suas lembranças do I Salão Pan-Americano de Arte e do I Congresso Brasileiro de Arte?

Nós entramos em março e o Salão começou em abril... então, minha primeira lembrança é que logo que entramos já fomos expulsos do prédio [risos]. Viemos para o prédio novo da Faculdade de Arquitetura. Nós tínhamos aulas ali, mas íamos lá para ver as obras expostas e frequentar as atividades como ouvintes... eu, pelo menos, não cheguei a me inscrever. Mas a gente ia de curioso.

E o Salão lhe marcou de alguma forma? Porque imagino que tenha sido a primeira grande exposição que o senhor tenha visitado.

Sim, foi, de fato. Mas vou lhe dizer que já me marcou ainda antes de começar. Enquanto nós estávamos naquela fase pré-vestibular, nós íamos muito lá no salão de festas, no oitavo andar, onde tem aqueles murais do Locatelli. Ali não havia divisórias, e nós circulávamos por tudo quanto é canto... o Locatelli estava pintando aquele mural. E, aí, o bar era ao lado, era o lugar onde você encontrava os professores e trocava informações. O Locatelli mergulhava naquelas tintas... morreu, coitado, em 1962, intoxicado pelas tintas. Eu me interessava muito, porque também era pintor. Na verdade, minha carreira começa como pintor de cenários, de teatro infantil, mas que eu levava muito a sério. Me entusiasmei com aquele negócio de espaços grandes, que eu podia sujar papéis à vontade. Então eu ficava lá vendo o Locatelli trabalhar. Uma vez também estava lá o Malagoli e sabe que ele apagou um mural que estava fazendo. Ele estava lá desenhando e, não sei o que deu nele, apagou, pintou por cima. Então, lá na parede, tem um Malagoli por baixo, e tem uma Alice Soares também, que os alunos depois cobriram de preto, que fica lá ao lado daquele espaço onde está o painel do Fahrion. Então, é essa preparação dos murais a primeira coisa que me marca nesse período. Uma vez eu estava lá tomando minha coca-cola com alguns colegas e o Locatelli se virou e disse “essa geração coca-cola... em vez de virem aqui me ajudar ficam aí só se divertindo” [risos].

Em relação ao nome do Salão, “Pan-Americano”, o senhor acredita que tenha sido uma estratégia política do Tasso Corrêa, com o intuito de englobar os Estados Unidos e ganhar mais relevância para o evento?

Os Estados Unidos tinham muita força, sem dúvida, então até pode ser. Mas também temos que lembrar a força da OAB. Tasso Corrêa era advogado e era um dos advogados mais temidos do Brasil. Ele ia para a luta. As causas que ele pegava, ele vencía todas. Além disso, tem o Manoel André da Rocha, que foi orientador dele de primeira linha. Isso trouxe bastante poder ao Tasso e ele soube usar esse poder até o final. Para você ter uma ideia, quando ele fez 20 anos como diretor do Instituto, foi feita uma grande festa para mais de 300 pessoas ali na pinacoteca do Instituto!

E o senhor acredita que ele tenha organizado o Salão e o Congresso como forma de coroar seu período de administração no Instituto?

Ele faz o Salão e o Congresso, mas os objetivos dele não estavam ali diretamente. O interesse dele estava no Ministério das Artes e na Universidade das Artes. E a grande frustração do Tasso foi exatamente o Congresso não ter aprovado essa ideia. Porque o pessoal do centro do país começou a duvidar dessa ideia. Mas Tasso era uma grande figura. Nós estamos estudando as origens do Margs agora... sabe quem estava

³⁷⁰ Transcrição da entrevista com o pesquisador e historiador da arte Círio Simon (1936), realizada pelo autor no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, em 27 de agosto de 2019. Simon é autor da referencial tese *Origens do Instituto de Artes da UFRGS etapas entre 1908–1962 – contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais no Rio Grande do Sul*, defendida em 2003, na PUCRS, sob orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern.

por trás da criação do Margs? Tasso Corrêa. Ele contrata o Malagoli para fazer o Margs. E como o Tasso era conselheiro do Estado, por ser diretor do Instituto, ele que articulou a criação do museu. Mas é importante lembrarmos que havia um time fantástico naquela época... tinha o Fahrion, o Malagoli, o Angelo Guido, o Locatelli, o Corona... então, quer dizer, essa assessoria é muito importante para completar o Tasso. Os braços do Tasso eram exatamente essas figuras que ele sabia manejar muito bem. Era um time coeso e a coesão desse time acho que foi a coisa mais importante que aconteceu.

Voltando às suas memórias sobre o Salão... o senhor tem a sensação de que foi um acontecimento que poderia ser considerado moderno, inovador, para a época?

Não. Eu não saberia dizer isso, porque falar em inovador, moderno... o que é moderno? Os egípcios poderiam ser considerados modernos. Então eu não fiz julgamento nenhum. Agora quem fez juízo foi o Carlos Scarinci. Ele escreveu para a *Folha da Tarde* falando muito mal do Salão. Eu estou atrás dessa matéria. Tu já leste?

Ainda não.

Se encontrares, me passa, por favor. A fúria com que ele escreveu a matéria me impressionou mais que o próprio Salão. Ele era uma figura! Agora nós ainda estamos estudando-o ali no Margs... porque ele era da *Revista do Globo* e escrevia adoidado, mas era um “filósofo” na realidade.

O senhor conseguiria lembrar quais foram os pontos que ele criticou o Salão?

Agora não saberia dizer. Sei que ele entrou naquela linha do Max Weber, a “integridade intelectual”... quer dizer, ele era uma pessoa que tinha as suas convicções e era coerente com aquelas concepções. Mas eu... o que eu apanhei do Salão? Eu apanhei apenas o fato de ter a oportunidade de ver arte, ponto.

E os seus colegas na época também frequentaram o Salão e o Congresso? Teve um engajamento dos estudantes?

Bom... então vamos para a oposição. Tinha o Grupo Bode Preto. Um dos integrantes, o Waldeny Elias, até mandou um quadro para o Salão, mas o grupo era contrário. Mas chegava na hora do bar, não tinha aquela discriminação, aquela coisa: “Eu não vou com aquele porque aquele vai com aquele outro”; não tinha isso. Era um grupo junto e, ao mesmo tempo, existia uma percepção de que tudo aquilo era uma coisa muito pequena perto de um plano mundial... porque muitos tinham ido para Europa, conheciam os salões europeus. Bem no início, em 1905, o Libindo Ferraz tinha, por exemplo, o catálogo da Bienal de Veneza. Então as pessoas tinham esse conhecimento.

E quais eram os temas teóricos que pareciam mais urgentes na época?

O grande conflito que existia era entre arte figurativa e arte abstrata... isso vinha dos Estados Unidos – Nova Iorque era totalmente abstrata nesse período – e isso estava por trás das grandes discussões, mas, para a gente, tanto fazia se era abstrato ou não.

Então, entre os estudantes, não se falava muito sobre isso?

Não, não. Para nós, isso não era tema. Tema, para nós, era assimilar tudo o que fosse possível. O que interessava era pintar, desenhar, modelar, e também geometria analítica.

Um dos assuntos que aparece com frequência nas Teses do Congresso é “educação em arte”, ou seja, inclusão de história da arte nos currículos de ensino médio, criação de um curso superior em História da Arte, arte-educação para jovens, etc. O senhor se lembra desses temas sendo discutidos na época?

Sim. Se dava muita atenção às escolinhas de arte. No próprio Instituto tinha uma escolinha. Inclusive a paraninfa da minha turma, a Alice Soares, foi uma das artistas que mais trabalhava pela escolinha, junto com o Corona também. Existia uma preocupação de ensinar as crianças sobre arte. Inclusive uma amiga minha que tinha uma escolinha de arte, na década de 1960, em Novo Hamburgo, queria continuar ensinando arte para as pessoas, mas não existiam elementos legais para que ela continuasse, porque o amparo do governo era apenas para o ensino de crianças e adolescentes. Então, ela pensou: “Por que não abrir um curso superior?”. Aí ela foi a Brasília toda munida de documentos e conseguiu autorização para abrir esse curso, que hoje é a Feevale.

E o senhor acha que o Congresso teve importância no debate dessas questões?

Teve uma importância pela “circulação da informação”, porque teve muita gente importante por aqui falando sobre esses assuntos.

Se o senhor tivesse que dizer que o Salão e o Congresso foram um sucesso ou um fracasso, o que o senhor diria?

Não... aí tem um componente nessa pergunta que eu combato... porque sou contra o patrimonialismo. O patrimonialismo usou, por muito tempo, como régua para medir o sucesso ou o fracasso, o mercado de arte. Se tu não tens sucesso, aquilo não vale. Aí eu penso: “Coitado do Van Gogh... como poderia ser avaliado?”

Mas eu pergunto mais em termos de engajamento do público, de resoluções políticas, de realizações concretas, de organização, de impacto no sistema das artes...

Não me fala em “sistema”.

“Campo”?

Aí eu aceito. Vou te explicar o porquê não uso “sistema”. Na semiótica, o sistema tem uma entrada, um desenvolvimento e uma saída. Isso é um sistema. Na arte, isso não pode ser colocado. Porque se você põe uma lei dessas para o artista (já o próprio Platão era contra a lei na arte... tem uma frase de Platão que diz: “Se o artista tiver que seguir a lei, ele morre”), o que vai ficar é o que for ótimo para o mercado. Não temos como julgar o Salão por esse ângulo. Eu tenho uma concepção grega, que vem de Sócrates. Eu suspendo meu juízo, mesmo sabendo que é muito difícil, porque você é sempre arrastado por multidões que querem saber o seu juízo.

O senhor acha que teria sido bom se tivesse acontecido o II Salão Pan-Americano?

As circunstâncias eram bem diferentes. Era 1960 e nós estávamos às vésperas da Legalidade, em que houve uma articulação política muito forte, e as pessoas começaram a se dividir. O Tasso Corrêa já estava de certa forma sentindo isso. Nessa época, por questões políticas internas relacionadas à sua reeleição, Tasso se desentende com Fernando Corona e os dois ficam de mal por anos. Tasso, naquele mesmo ano, então pede sua aposentadoria e é substituído por Angelo Guido.

A questão da expografia do Salão, que misturava obras de diferentes suportes e estilos, de alguma maneira lhe chamou a atenção?

Uma ocasião, entrevistei o Seu Salvador, funcionário do Instituto, pai do Chico, que também trabalha lá hoje em dia. Eu perguntei a ele sobre os trabalhos nos Salões com o Tasso... ele disse: “Nós trabalhávamos dia e noite para montar tudo”. Então quem fazia tudo eram os funcionários da casa... sem museologia, sem curadoria. O júri decidia as obras, mas onde e como expor eram os próprios funcionários que decidiam.

Eu tenho a impressão de que o Tasso pode ter sido influenciado pelo formato da Bienal de São Paulo, pela dimensão do evento, pelo fato de ser internacional... o senhor concorda?

Ah sim... mas tem uma coisa que pouca gente sabe: o Ciccillo Matarazzo veio consultar o Tasso para a primeira Bienal. Então pode ter sido até o contrário! Ele vem para negociar com o Tasso a participação de gaúchos na Bienal. Então essas ideias estavam circulando na época, porque havia uma rede de informações muito forte, especialmente nas revistas e nos jornais. Aí eu entro numa questão que Mario de Andrade aborda, que é a distinção entre “atualização da inteligência” e “pesquisa estética”. Em 1942, ele faz uma resenha da Semana de 22 para os estudantes na UNE, e tem uma parte fundamental: “O direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a formação de uma consciência coletiva” são os três pilares com os quais ele trabalha. Então, pensando nisso, o que acontece mais aqui? É mais atualização da inteligência do que pesquisa... acho que você vai concordar comigo. Temos que lembrar que a pesquisa que se faz aqui é muito recente em termos mais científicos, vamos dizer... mais organizados, mais orientados. Então essa distinção a gente sempre tem que fazer. Pesquisa estética, talvez aqueles rapazes do Bode Preto tenham feito. Outro pesquisador que estava aqui, e essa é outra questão bem importante, é o Malagoli. O ensino da pesquisa no Rio Grande do Sul começou com ele. Em 1952, é a primeira vez que se tem a cadeira de pintura, e dada por um pesquisador sério. Ele veio dos Estados Unidos e trouxe na mala toda a questão da museologia, quer dizer... não foi entendido aqui de jeito nenhum! É mais ou menos como a Missão Artística Francesa. Foi uma catástrofe! Aqueles franceses perdidos por aqui no meio de 90% de analfabetos, 50% eram escravos, ninguém falava francês, o que eles vieram fazer aqui? Então, se a gente pensar nisso, vai ver que muito do que esse Salão provocou foi no sentido de chamar a atenção. Heidegger tem uma frase muito interessante: “A origem da filosofia é o

espanto”. Então, na realidade, foi mais espanto em si do que o que chamamos de “estética”. Aí você entra na concepção de cada um sobre o que é uma linha estética. Então, o Salão Pan-Americano causou um espanto e, ao mesmo tempo, um reforço, para que mais pessoas ousassem.

1.2 ENTREVISTA COM REGINA SILVEIRA³⁷¹

Quais razões te levaram a explorar a visualidade abstrata nas tuas pinturas nos anos 1960?

Simplesmente derivaram de minha vontade de tomar direções novas, pois eu estava em pleno período de formação. E o novo neste período em Porto Alegre era a abstração, representada pelo repertório e carreira do mestre Iberê Camargo, em oposição aberta aos estudos e resultados mais conservadores, do Instituto de Artes, com orientação figurativa. Se hoje isto é uma discussão velha, na época parecia incendiária!

Tu saberias precisar o ano em que tu produziste uma obra abstrata pela primeira vez?

Francamente não lembro de ter feito pinturas totalmente abstratas no curso de pintura com Iberê Camargo. O curso era para aprender a pintar melhor, mas certamente não era um curso de pintura abstrata. Entretanto, lembro especialmente de xilogravuras abstratas que fiz no curso com o Xico Stockinger, no mesmo ano, também no Atelier Livre que funcionava sobre o antigo abrigo de bondes no centro de Porto Alegre. Algumas gravuras e desenhos abstratos estão reproduzidos em catálogo de minha exposição individual de 1961 no Margs. Entretanto, fiquei oscilando entre figuração e abstração por um bom tempo. Sobre a série de pinturas quase abstratas mais importante que fiz nos anos 1970 – faço questão do “quase” porque sempre havia uma remessa à figuração – foi depois de um período fortemente figurativo e expressionista, marcado pelo trabalho que desenvolvia junto às praxiterapias do Hospital Psiquiátrico São Pedro, entre 1962 e 1964. Conto que as obras figurativas constituídas por pinturas guaches e desenhos haviam sido aceitas para uma individual na Galeria Goeldi, no Rio, em 1965 – mas quando finalmente me aprontei para a exposição na Goeldi queria levar pinturas mais novas e mais abstratas, preferidas pelo Iberê, mas agora recusadas pelo diretor da galeria, que defendia a sua escolha anterior. Lembro sempre que o Iberê foi comigo a galeria em Ipanema, eu carregando uma das telas, decidido a defender minha mudança de rumo. Ganhamos a parada, a exposição saiu como queríamos.

Quando e por que tu abandonaste esse tipo de padrão?

Na verdade só mudei radicalmente desses modos mais abstratos, com bastante matéria e veladuras de cor, quando fui para a Europa pela primeira vez, em 1967, e fiquei em contato direto com a arte contemporânea da minha própria geração, com outros repertórios e direções poéticas: ao ponto de deixar de ser pintora.

Tu sempre foste considerada uma artista "de vanguarda"; na época, existia o sentimento de que o abstrato era o que tinha de mais moderno para se fazer?

Talvez fosse assim em Porto Alegre, mas acho perigoso generalizar, ainda mais em cima dessa dicotomia abstrato x figurativo. Havia tantas outras manifestações na cena brasileira: concretas e o neo-concretas, conceituais, pop, arte por computador, performances, mas na verdade nada disto parecia chegar ao Rio Grande do Sul. No Instituto de Artes, nos formávamos pintores ou escultores, mesmo a gravura não se ensinava por ser “arte menor”.

Tu viajaste para alguma Bienal de São Paulo nos anos 1950 ou início dos anos 1960?

Não, nos anos cinquenta eu era uma estudante e no início dos 60 estava recém me resolvendo a ser uma artista profissional. A Bienal ainda não estava no meu repertório. O que mais fazia era participar de salões em outros estados, geralmente com desenhos, onde ganhava muitas menções honrosas e prêmios, mas não viajava profissionalmente nesses anos, com exceção de idas ao Rio para visitar o Iberê e a Maria, ver a coleção do MAM, visitar a Escolinha de Arte do Brasil e frequentar a casa do Augusto Rodrigues, fundador da Escolinha, com quem fizera amizade.

³⁷¹ Esta entrevista foi realizada por e-mail, no contexto dos estudos para meu Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte na UFRGS, em 15 de dezembro de 2017.

Tu viajaste para fora do país nesse mesmo período ou tiveste contato com algum artista estrangeiro?

No início dos anos 1970, apenas viajei mais de uma vez para o Uruguai, onde fui convidada pelo marchand Henrique Gomes a fazer uma exposição de desenhos na Galeria U, em Montevideu. Lá, conheci artistas uruguaios de diversas gerações, todos pintores e gravadores. Curiosamente, reencontrei diversos deles vivendo em Nova York, nos anos em que eu mesma vivia em Porto Rico.

Quais eram as fontes que tu dispunhas para te atualizar artisticamente?

Livros e revistas de arte internacional que comprava ou encomendava em livrarias- como a Kosmos, de Porto Alegre.

Tu achas que a crítica de arte no Rio Grande do Sul na época era aberta à proposta de abstração?

O único crítico de arte era o Aldo Obino, do Correio do Povo e não acho que tivesse posições formadas contra ou a favor da abstração. As celeumas eram outras, ligadas ao detectado marasmo cultural no Rio Grande do Sul, e ao desempenho muito conservador de alguns artistas da cena porto alegre. As discussões aconteciam entre artistas, pelos jornais como as do Iberê com o Danúbio Gonçalves. Entre o Iberê e o Ado Malagoli, titular de Pintura no Instituto de Artes sempre houve fair play e respeito mútuo. Mesmo o Malagoli, naqueles anos, havia enveredado por caminhos bastante abstratos em suas pinturas. Também com o Xico Stockinger – mais-do-que-figurativo – havia uma boa amizade: a abstração não era uma questão de posicionamento e confronto (se eu mesma fiz minhas xilos abstratas no curso do Xico!). Enfim... não havia exatamente esta “guerra”.

Quanto à tua convivência com o Iberê Camargo e com o Ado Malagoli influenciaram teu trabalho? Que outros artistas tu dirias que podem ter sido importantes influências no início da tua carreira?

O Malagoli foi um grande professor, atento, rigoroso e competente. Conhecia a fundo composição, técnicas de pintura, pigmentos e mesmo conservação. Antes de vir morar no sul, Malagoli havia passado por experiências profissionais importantes nos Estados Unidos, creio que junto à Fundação Barnes ou à sua coleção, como resultado de seu Prêmio de Viagem obtido no Salão Nacional. Fiquei muito orgulhosa quando fui contratada como sua assistente em 1964. Aprendi muito com ele. Sobre o aprendizado com o Iberê, foi certamente marcante, sobretudo porque me ensinou atitudes profissionais muito valiosas: paixão, extremo rigor, alto grau de exigência com ele mesmo – diria até que era um mestre implacável! Também foi meu mestre por mais tempo que os demais porque consegui conviver muito bem, pelos anos, com todas as minhas mudanças – que ele certamente entendia como geracionais. Ainda nos anos 1970, e creio que ainda em formação, quando saí de Porto Alegre para viver na Europa por pouco mais de um ano, deixei de ter mestres no sentido formal, como esses haviam sido – passei a aprender da arte e dos artistas, diretamente na veia!

A tua visão dos teus trabalhos abstratos hoje é diferente da que tu tinhas naquele momento?

Naturalmente! Tenho uma de minhas pinturas de 1964 na parede da sala de casa, nem preciso dizer que ninguém a reconhece, pois só sabem dos trabalhos dos anos 70 em diante e é sempre uma surpresa quando digo que é meu trabalho anterior. Na verdade, eu mesma tenho dificuldades de me reconhecer ali, de tanto que mudei na arte e na vida. Nos anos daquela pintura, a sintaxe mais abstrata que dava à visualidade de figurações – sempre latentes em tudo que fazia – significava certamente trabalhar seus significados num patamar mais filosófico, menos factual, e mais desprendido da representação da realidade visual. Posso até ver as qualidades da pintura, como se fosse alheia, mas agora sem fé alguma, sem qualquer empatia pelo que queria dizer com ela...

A arte dos construtivistas uruguaios de alguma forma pode ter te estimulado a pintar abstrato?

Não tive qualquer influência dos construtivistas uruguaios, mesmo que conhecesse as obras, meus investimentos abstratos neste período tinham mais a ver com o expressionismo abstrato – tal como o praticavam algumas correntes no Brasil, na França e EUA – por informação direta ou visto em publicações.

Só comecei a entender e a me identificar mais e melhor com a abstração geométrica quando estudei e trabalhei na Europa em 1967.

Tu tens alguma lembrança do I Salão Pan-Americano de Arte de 1958? Tu chegaste a visitá-lo?

Seguramente, visitei este salão, no qual tive um desenho premiado (figurativo, se lembro bem) com menção honrosa. Se não me engano, o salão foi montado num grande pavilhão em uma esquina da

Borges, mas não me lembro da exposição, só que era bem extensa, ocupava todo o pavilhão. Teria 2 andares?

1.3 ENTREVISTA COM ZORAVIA BETTIOL³⁷²

Como tu descreverias o campo das artes naquele final da década de 1950?

O ambiente das artes visuais, em Porto Alegre, era muito acanhado. Havia os professores do Instituto de Artes, naquela época chamado Instituto de Belas Artes: Benedito Castañeda, Fernando Corona, João Fahrion, Ângelo Guido, Alice Soares e Ado Malagoli. Havia a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa (Ass. Chico Lisboa), fundada em 1938, pelo pintor e gravador João Faria Vianna, juntamente com Edla Silva, Gastão Hofstetter, Carlos Scliar, entre outros. A Associação opunha-se aos artistas acadêmicos. Os dois salões anuais da Chico Lisboa, Salão Cidade de Porto Alegre e Salão da Associação movimentavam os artistas e, além dos prêmios honoríficos, havia prêmios de aquisição. Em 1951, Vasco Prado e Carlos Scliar, que tinham sido bolsistas em Paris e inspirados nos moldes do ateliê de gravura do artista mexicano Leopoldo Mendez, criaram o Clube da Gravura em Porto Alegre, que influenciou a prática da linoleogravura e da xilogravura, principalmente em artistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, sendo que foram criados clubes [de gravura], se não me engano, nestas quatro cidades.

Tu és uma artista que experimentou várias linguagens. Como foi tua formação como artista?

Desde pequena, eu tinha inclinação para as artes e minha família sempre estimulou hábitos culturais como a leitura, a música, a ópera e o cinema. Estudei no Instituto de Belas Artes de 1951 a 1955, com ênfase em pintura e, durante esse período, participei de exposições e de congressos de estudantes de arte em São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia. Em 1956, fui estudar desenho e gravura no ateliê do Vasco Prado e entrei para a Associação Chico Lisboa e para o Grupo Quixote, que reunia poetas e escritores. Em 1959, participei da III Jornada Pan-Americana de Poesia, em Piriápolis, no Uruguai, com uma exposição de poesia ilustrada brasileira (nas técnicas de pintura, monotipia e colagem) e logo depois uma exposição na Galeria Arte Bella, com desenhos e linoleogravuras, sendo que em setembro e outubro do mesmo ano fiz a exposição “A Salamanca do Jarau”, com 27 xilogravuras em cor, baseadas na lenda de origem espanhola recolhida pelo escritor Simões Lopes Neto. Portanto, as três exposições individuais citadas foram realizadas em técnicas e temas diferentes. Me esqueci de dizer que enquanto estudava desenho e gravura comecei a fazer tapeçaria bordada embora quisesse estudar e fazê-la em tear. Quando comecei a viajar para outros estados, eu tinha 17 anos e estava no 2º ano do Curso de Belas Artes e, nestas circunstâncias, visitava exposições individuais e coletivas, museus e ateliês de artistas. Conheci o escultor Mario Cravo Junior e o tapeceiro Genaro de Carvalho, em Salvador. Em um congresso de estudantes de arte eu assisti à defesa de tese do Mario Cravo Junior para ser professor no Belas Artes. O Genaro foi muito amável e me recebeu com minhas colegas em seu ateliê. Ele faleceu muito jovem. Vale lembrar que, em 1960, me casei com Vasco Prado e que, em 1965, a convite do Jorge Amado, que era amigo do Vasco, fizemos uma exposição inaugurando a Galeria Convivium e acabamos ficando amigos do Mario Cravo Junior, da Nair de Carvalho, viúva do Genaro, ela também artista, do Jener Augusto, do Calasans Neto, do Mirabeau Sampaio, do Floriano Peixoto, ótimo desenhista e ilustrador da obra do Jorge Amado. Marcante foi ver uma exposição do famoso tapeceiro francês Jean Lourçat no Rio de Janeiro.

Quais as fontes que te mantinham atualizada em termos estéticos no início da tua carreira?

As Bienais de São Paulo foram muito enriquecedoras. Na VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo, Xico Stockinger e eu fomos os primeiros artistas gaúchos a participarem do evento. Aos 22 anos, viajei com a minha irmã, Dilmer Bettiol, que havia se formado em engenharia e ia com mais 30 formandos para a Europa, em uma viagem de navio que durou três meses. Pude então conhecer museus da Itália, França, Alemanha, Espanha e Portugal.

A expografia do Salão Pan-Americano te parecia algo inovador?

Como o ambiente artístico era muito restrito, conhecer outros artistas e suas poéticas era importante e estimulante, mas não lembro se a exposição me pareceu inovadora.

³⁷² Entrevista realizada por e-mail, em 19 de outubro de 2019.

Os artistas uruguaios foram considerados por vários críticos como o que tinha de mais avançado no Salão. Tu concordas?

Não lembro. Teria de rever as imagens das obras para poder avaliar.

Qual foi a importância para tua carreira ter participado do I Salão Pan-Americano de Arte?

No I Salão Pan-Americano, me inscrevi na Seção de Desenho, Gravura e acho que era Arte Decorativa que inscrevi uma tapeçaria. Como o Salão tinha um júri internacional, fiquei muito feliz com a menção honrosa e senti que poderia dizer que o Salão era um marco importante no início da minha carreira profissional.

APÊNDICE 2 – ÍNDICES RELACIONADOS AOS EVENTOS

2.1 RELAÇÃO DAS TESES APRESENTADAS NO I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE

ARQUITETURA E URBANISMO

1. Edson R. Lima – O arquiteto e a reforma do ensino da Arquitetura
2. Eduardo Corona – O ensino da história da arquitetura nos cursos de Arquitetura
3. Ernani Dias Corrêa – Criação da cadeira de História da Arquitetura
4. Francisco Marques dos Santos – A necessidade de fixação do caráter da arquitetura dos colonos alemães no Brasil
5. Nelly Peixoto Martins – Aplicação do Urbanismo dentro da realidade brasileira

ARTES PLÁSTICAS

1. Alonso Anibal da Fonseca – Da necessidade do amparo oficial às artes
2. Alzêmira Clotilde Cavalcanti de Albuquerque – Arte aplicada e arte funcional
3. Associação Brasileira de Desenho – Projeto de lei que torna obrigatório nos edifícios de mais de 4 andares e sociedades recreativas culturais a inclusão de obras de arte
4. Associação Riograndese de Artes Plásticas Francisco Lisbôa – Da maior aproximação entre o adquirente e o artista
5. Ernestina Sanná Karman – A Arte Contemporânea ao alcance dos leigos
6. Flávio Vellinho de Lacerda – Da necessidade da instituição de cátedras de História da Arte nas Faculdades de Filosofia, como condição indispensável à formação de ambiente mais favorável à difusão das artes e, conseqüentemente, à maior compreensão e valorização da atividade artística
7. Francisco Riopardense de Macedo – Da gravura nas Escolas de Belas Artes
8. Gerardo Brito Raposo da Câmara – O problema da divulgação das Artes Plásticas
9. Gerson Pompeu Pinheiro – Regulamentação da profissão de artista plástico
10. Gerson Pompeu Pinheiro – Restauração de obras de arte plástica, atribuição privativa de técnicos especializados
11. Gizah Nogueira Tavares – Ensino das artes plásticas – revisão de currículos
12. Henning Gustav Ritter – Iniciação artística desde o jardim de infância
13. João José Rescala – O artesanato e o excesso de intelectualismo na pintura
14. José Fábio Barbosa da Silva – Difusão da obra de arte e demora cultural
15. Maria da Glória Mala e Almeida – As artes e as atividades extra-curriculares
16. Mário Barata – Da necessidade de colocar a história da arte, optativamente no ensino secundário brasileiro
17. Mário Barata – Da necessidade urgente da criação de um instituto de pesquisas de história da arte na Universidade do Brasil ou no Ministério da Educação e Cultura
18. Mário Barata – Da criação de um curso superior de História da Arte no Brasil
19. Nilo Previdi – Estímulo à pintura mural
20. Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus (Onicom) – A importância do museu para o ensino e a difusão das artes e medidas práticas para melhor desenvolvimento desse tipo de instituição no Brasil
21. Paulo Barros de Campos – Considerações sobre a integração do artista na sociedade
22. Regina M. Real e outros – Importância da carreira de conservador de museus
23. Vicente Caetano Onorato Mecozzi – Conselho Estadual de Arte e fundo legal Pró-Arte
24. Vicente Larocca – Necessidade de modificar o ensino da escultura

LETRAS

1. Augusto de Freitas Lopes Gonçalves – Representações no período colonial
2. Bruno de Menezes – Livros editados por empresas gráficas dos estados
3. Genésio Carvalho – Ensino do curso de jornalismo em todas as Faculdades de Filosofia, em funcionamento no Brasil
4. Georgenor Franco – Comemoração das grandes datas nacionais referentes às Letras, Artes e Ciências
5. Martim Gomes – A vida do gaúcho, sua verdade e sua poesia, como motivo para o romane moderno
6. Martins de Oliveira – Problemas de arte pura e suas correlações
7. Oscar Martins Gomes – A Educação Artística como meio de levantar o nível espiritual do povo e melhorar a disciplina social

MÚSICA

1. Armando Albuquerque – Inclusão de matéria nova nos cursos de Música e Composição
2. Ceíção de Barros Barreto – Educação musical e sua difusão no Brasil
3. Eleazar de Carvalho – Comunicação da Juventude Musical Brasileira sobre a construção da Universidade Internacional de Música, Artes Plásticas e Cênicas
4. Domingos Azevedo – A criação da universidade como fator de progresso humanístico
5. Dulce Martins Lamas – Subsídios para o estudo do cancionário sulino
6. Fernando Herrmann – Problemas da música no Brasil atual: a formação de novos artistas e a divulgação dos novos valores
7. Ilka D'Almeida Santos – Ditado musical como prova eliminatória
8. Jurity de Souza Farias – Aprender solfejo construindo frases
9. Liddy Chiaffarelli Mignone – Ensaio sobre a importância da música na vida de toda criança
10. Luiz Cosme – A música no teatro infantil
11. Paulo do Couto e Silva – Da desnecessidade do solfejo em claves antigas
12. Paulo do Couto e Silva – O sigilo nas provas de execução musical
13. Paulo do Couto e Silva – Critério de reforma do ensino musical do Brasil
14. Walmir Gentil Aguiar – O atonismo na música

TEATRO

1. Associação Brasileira de Críticos Teatrais – Comunicação de resoluções dos Congressos Brasileiros do Teatro
2. Fundação Brasileira de Teatro – Comunicação da Academia de Teatro – Teatro e Escola
3. Joracy Camargo – Teatro do povo
4. Luíza Barreto Leite – A arte de dizer e as escolas de teatro
5. Mário Nunes – Sem título [No parecer em anexo, consta o seguinte título "O teatro em face da natureza".]
6. Rui Sampaio – Do maior intercâmbio do teatro estudantil

2.2 RELAÇÃO DOS CONGRESSISTAS DA SEÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS

[em ordem alfabética]

1. Adelina Castellani de Carli
2. Ado Malagoli
3. Agnes Stein
4. Aldo Danielle Locatelli
5. Alice Soares
6. Angelo Guido
7. Arcangelo Ianelli
8. Arlindo Castelani de Carli
9. Calmon Barreto
10. Carlos Del Negro
11. Carlos Scliar
12. Ceres Bastos Ferreira
13. Cinira Novaes
14. Cláudio Corrêa Carriconde
15. Cristina Balbão
16. Cymbelino de Freitas
17. Dante de Laytano
18. Dione Greca
19. Edson Motta
20. Emídio Dias Carvalho
21. Estanislau Traple
22. Fernando Carneiro
23. Fernando Corona
24. Flávio Velinho de Lacerda
25. Francisco Riopardense de Macedo
26. Francisco Stockinger
27. Gerardo Brito Raposo da Câmara

28. Germana de Angelis
29. Gerson Pompeu Pinheiro
30. Gizah Nogueira Tavares
31. Glycério Geraldo Carneosso
32. Henrique Fuhro
33. Hilda E. Campofiorito
34. Ivan de Almeida Garret
35. João Fahrion
36. João José Rescala
37. Joel Amaral
38. José Carivaldo Brandão
39. José Roberto Teixeira Leite
40. Josué Guimarães
41. Juanita Duarte
42. Juçara Mello
43. Lia Dalva Araújo
44. Lourival Marcon
45. Luciene Sibour Cesar
46. Manoel Francisco Ferreira
47. Manoel Furtado Ferreira
48. Marc Bercowitz
49. Maria Barreto
50. Maria da Glória Maia e Almeida
51. Maria de Castro Miranda
52. Maria Guilhermina Fernandes
53. Marina Moraes Pires
54. Marlene Mansur
55. Mário Barata
56. Mario Beckmann Rubinski
57. Maurí Teixeira de Mello
58. Nazareno Confaloni
59. Nestor M. Rodrigues
60. Nilo Previdi
61. Orlando Pereira Gomes
62. Paulo Maranca
63. Paulo Barros de Campos
64. Quirino Campofiorito
65. Rafaela [religiosa registrada apenas como Irmã Rafaela]
66. Regina Liberalli Laemert
67. Sinhá D'Amora
68. Tasso Daut Corrêa
69. Silvia dos Passos
70. Sofia Tassinari
71. Teresinha Maria Siqueira Lemmertz
72. Trindade Leal
73. Vera Tormenta
74. Vicente Caetano Onorato Mecozzi
75. Vicente Larocca
76. Vicente Jair Mendes
77. Vilma Ana Maria Caccuni
78. Waldeny Elias
79. Waldir Joaquim de Mattos
80. Winnetou Portos

2.3 RELAÇÃO DOS ARTISTAS CONVIDADOS A CONCORRER AOI SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE

[em destaque, os que efetivamente tiveram obras expostas]

ARGENTINA

1. **Armando d'Ans – Arquiteto**
2. Benito Quinquela Martín – Pintor
3. **Eduardo J. Arce – Escultor**
4. Luiz Perloti – Escultor
5. Tomás Ditaranto – Pintor

BRASIL

Bahia

6. Alberto Valença – Pintor
7. Caribé (Heitor Bernabó) – Desenhista
8. Carlos Sepulveda – Pintor
9. **J. J. Rescala – Pintor**
10. Mendonça Filho – Pintor
11. Presciliano Silva – Pintor

Distrito Federal [Rio de Janeiro]

12. A. Schnoor – Escultor
13. Alfredo Galvão – Pintor
14. Armando Martins Vianna – Pintor
15. Calmon Barreto – Gravador e Pintor
16. Candido Portinari – Pintor
17. Celita Valcani – Escultora
18. **Dimitri Ismailovitch – Pintor**
19. E. P. Sigaud – Pintor
20. **Edson Motta – Pintor**
21. Emiliano Di Cavalcanti – Pintor
22. Fernando Martins – Pintor
23. **Fernando Clóvis Pereira – Pintor**
24. Firmino Saldanha – Pintor e Arquiteto
25. **Frank Schaeffer – Pintor**
26. Geraldo Freire de Castro – Pintor
27. **Haydea Santiago – Pintora**
28. **Helios A. Seelinger – Pintor**
29. Henrique Cavalleiro – Pintor
30. **Hilda Campofiorito – Pintora** [ficou na Seção de Artes Decorativas]
31. Hildergardo Leão Veloso – Escultor
32. **Humberto Cozzo – Escultor**
33. **Iberê Camargo – Pintor**
34. João de Oliveira – Pintor
35. José Maria de Almeida – Pintor
36. José Pancetti – Pintor
37. **Leopoldo Gotuzzo – Pintor**
38. Manoel Constantino – Pintor
39. Manoel Ferreira de Castro Filho – Pintor
40. **Manoel Santiago – Pintor**
41. Maria Margarida de Lima Soutêlo – Pintora
42. Marques Júnior – Pintor
43. Max Grossmann – Escultor
44. **Oswaldo Teixeira – Pintor**
45. Paulo Gagarin – Pintor
46. Poty Lazzarotto – Gravador
47. Quirino Campofiorito – Pintor
48. R. F. Bustamante de Sá – Pintor
49. Vitorino Gobbis – Pintor
50. Ubi Bava – Pintor

Minas Gerais

51. Alberto de Veiga Guignard – Pintor

52. **Sílvio Aragão – Pintor**

Pernambuco

53. Alfredo Nunes – Pintor

54. Aloísio Magalhães – Pintor

Paraná

55. **Guido Viaro – Pintor**

56. **Waldemar Kurt Freysleben – Pintor**

Rio Grande do Sul

57. **Antonio Caringi – Escultor**

58. Luiz Maristany de Trias – Pintor

Santa Catarina

59. **Martinho de Haro – Pintor**

São Paulo

60. Aldemir Martins – Pintor

61. Aldo Bonadei – Pintor

62. Alfredo Volpi – Pintor

63. Alípio Dutra – Pintor

64. Antonio Pacheco Ferraz – Pintor

65. **Arcangelo Ianelli – Pintor**

66. Archimedes Dutra – Pintor

67. Arlindo Castellane De Carli – Pintor

68. Benevenuto Madureira – Pintor

69. Bernardino de Souza Pereira – Pintor

70. Caetano Fracaroli – Escultor

71. **Edgar Oehlmeyer – Pintor**

72. **F. Rebolo Gonsales – Pintor**

73. Gino Bruno – Pintor

74. **Giovanini Oppido – Pintor**

75. **Glycério Geraldo Carnellosso – Pintor**

76. Honório Peçanha – Escultor

77. **Jurandyr U. Campos – Pintor**

78. João Batista Ferri – Escultor

79. João Dutra – Pintor

80. **Lívio Abramo – Gravador**

81. **Luiz Morrone – Escultor**

82. Maria Zanini – Pintora

83. Mario Campos Pacheco – Pintor

84. **Nicola Petti – Pintor**

85. Orlando Tarquinio – Pintor

86. Ottone Zorlini – Escultor

87. Paulo Valle Junior – Pintor

88. Sylvio Alves – Pintor

89. **Takeh Suzuki – Pintor**

90. **Tullio Mugnaini – Pintor**

URUGUAI

91. Alfredo Tedeschi Sartori – Pintor

92. Américo Spósito – Pintor

93. Artigas Milans Martines – Pintor

94. **Carlos Paez Vilaró – Pintor**

95. Domingo Giandrone – Pintor

96. Edmundo Prati – Escultor

97. Enrique Volpe Jordan – Pintor
98. Enzo D. Kabregu – Pintor
99. Federico Moller de Berg – Escultor
100. Guillermo Rodriguez – Pintor
101. **José Belloni – Escultor**
102. José Company Montes – Pintor
103. José Zorrilla de San Martín – Escultor
104. Max Soldinger – Pintor
105. Nerses Ounamian – Escultor
106. **Norberto Berdía – Pintor**
107. Pablo Serrano – Escultor
108. Roberto E. Garino – Pintor
109. Vicente H. Guidobono – Pintor
110. **Loma Baitler – Pintor**

2.4 RELAÇÃO DOS ARTISTAS PREMIADOS NO I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE

2.4.1 Prêmios honoríficos conferidos a artistas nacionais

SEÇÃO DE PINTURA

Medalha de Ouro

[não houve premiação]

Medalha de Prata

Interior, de Edson Motta

Composição, de Ernani Mendes de Vasconcellos

Crucificação, de Glauco Rodrigues

Medalha de Bronze

Garrafas, de Joel Amaral

A modelo, de Carlos Fabrício Marques Soares

Natureza morta, de Caterina Baratelli

Mendiga, de Germana de Angelis

Retrato do Pintor Vancelotti, de Aldo Cardarelli

Interior do Atelier, de Geraldo de Souza

Mãe do Céu, de Gizah Nogueira Tavares

Menção Honrosa

Veleiros, de Waldeny Elias

Nú, de Rubens Galant Costa Cabral

Cabeça, de Iná Merlotti

Leitura, de Maria Yara Costa e Silva

Mulher Sentada, de Anna Maria de Freitas Ribeiro

SEÇÃO DE DESENHO

Medalha de Ouro

[não houve premiação]

Medalha de Prata

[não houve premiação]

Medalha de Bronze

Duas Figuras, de Abelardo Zaluar

Rua, de Ricardo de Castro Costa

Gado na Planície, de Carlos Alberto Petrucci

Menção Honrosa

Mulher Sentada, de Hilda Mattos

Figura de Senhora, de Regina Scalzilli Silveira

SEÇÃO DE ESCULTURA**Medalha de Ouro**

Figura Feminina, de Dorotéia Vergara Pinto da Silva

Medalha de Prata

[não houve premiação]

Medalha de Bronze

Cabeça de Gaúcho, de Cláudio Corrêa Carriconde

Cabeça de Rosy, de Neuza Amélia Mattos

Cristo, de Bruno Visentin

Paixão de Cristo, de Rosmarie Babnigg

Menção Honrosa

Mulher Sentada, de Dione Maria Greca

SEÇÃO DE GRAVURA**Medalha de Ouro**

[não houve premiação]

Medalha de Prata

[não houve premiação]

Medalha de Bronze

[não houve premiação]

Menção Honrosa

Família, de Zoravia Augusta Bettiol

Pescador, de Manoel Francisco Ferreira

SEÇÃO DE ARTES DECORATIVAS**Medalha de Ouro**

[não houve premiação]

Medalha de Prata

Pavão, de Rosa Maria Lutzenberger

Medalha de Bronze

Pegada, de Paulo Ruschel

Prato, de Károly Pichler

Vaso Vermelho, de Luiza Prado

Menção Honrosa

[não houve premiação]

SEÇÃO DE ARQUITETURA E URBANISMO**Medalha de Ouro**

[não houve premiação]

Medalha de Prata

Bar em Capão da Canoa e Hospital Fêmea, de Irineu Breitman

Hotel em Assunção do Paraguai, de Rubens Carneiro Vianna, Ricardo Sievers e Adolpho Rubio Morales

Medalha de Bronze

Projeto de Edifício Consórcio, de Jayme Luna dos Santos

Edifício de Escritórios Tannhauser, de Emil Bered e Salomão Kruschin

Menção Honrosa

Plano Diretor de Bento Gonçalves, de Roberto de Azevedo e Souza

Edifício Família Azambuja, de Ruben Cassal Pilla

Faculdade de Farmácia de Porto Alegre, de Flávio Figueira Soares e

Lincoln Ganzo de Castro

2.4.2 Prêmios aquisição conferidos a artistas nacionais

[em destaque, as obras que também receberam medalhas]

BANCO DO RIO GRANDE DO SUL

Eva, escultura de Glycerio Geraldo Carnelosso

BANCO INDUSTRIAL E COMERCIAL DO SUL

Menina Florentina, escultura de Humberto Cozzo

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL

Maria, desenho de Alice Soares

DIVISÃO DE CULTURA DO ESTADO

Interior, pintura de Edson Motta [Medalha de Prata]

INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA DO ESTADO

Composição, pintura de Ernani Mendes de Vasconcellos [Medalha de Prata]

LIVRARIA DO GLOBO

Garrafas, pintura de Joel Amaral [Medalha de Bronze]

LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO

Composição, gravura de Fayga Ostrower

LUIGI LOCATELLI

Nú, pintura de Rubens Galant Costa Cabral

2.4.3 Prêmios honoríficos conferidos a artistas estrangeiros

SEÇÃO DE PINTURA

Medalha de Ouro

Dolientes, do pintor mexicano Raul Anguiano

Medalha de Prata

Exodo, do pintor mexicano José Chavez Morado

Barcos, da pintora uruguaia Nelsa Solano Gorga

Maternidad, de pintor mexicano Francisco Dosamantes

Medalha de Bronze

[não houve premiação]

Menção Honrosa

[não houve premiação]

SEÇÃO DE GRAVURA

Medalha de Ouro

[não houve premiação]

Medalha de Prata

Via Crucis, do gravador argentino Alfredo Guido

Mascara con Escoba, do gravador uruguaio Luis Solari

Cristo, do gravador peruano Eduardo Moll

Medalha de Bronze

[não houve premiação]

Menção Honrosa

[não houve premiação]

SEÇÃO DE ARQUITETURA E URBANISMO

Medalha de Ouro

[não houve premiação]

Medalha de Prata

Ante-Projeto do Hospital Vicente Lopez, em Buenos Aires, dos arquitetos Barcigaluppo, Guidali,

Kurchan, Riopedre, Ugarte e Ungar

Menção Honrosa

Ante-Projeto para Remodelação do Hospital Fiorito, em Buenos Aires, dos arquitetos Eithel Frederico

Traine, Frederico H. Lorena

2.4.4 Prêmios aquisição conferidos a artistas estrangeiros

[em destaque, as obras que também receberam medalhas]

BANCO DA PROVÍNCIA DO RIO GRANDE DO SUL

Naturaleza Muerta, do pintor uruguaio Julio Verdie

BANCO FRANCÊS-BRASILEIRO

Cristo, do gravador peruano Eduardo Moll [Medalha de Prata]

BANCO NACIONAL DO COMÉRCIO

Mascara con Escoba, do gravador uruguaio Luiz Solari [Medalha de Prata]

COMPANHIA PREVIDÊNCIA DO SUL

Barcos, da pintora uruguaia Nelsa Solano Gorga [Medalha de Prata]

DIVISÃO DE CULTURA DO ESTADO

Pájaros de Bañado do pintor uruguaio José Echave

2.5 APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS URUGUAIOS SELECIONADOS PARA ILUSTRAR O CATÁLOGO GERAL DO I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE

Além dos artistas apresentados no capítulo 2, dentro do subcapítulo “Os uruguaios nos dão uma lição”, outros uruguaios estiveram presentes no evento, porém com obras de caráter figurativo. Como era de se esperar, foram esses os artistas uruguaios escolhidos para ilustrarem o Catálogo Geral do Salão. Ao total, seis obras de artistas uruguaios foram publicadas, sendo todas dentro de um padrão plástico mais tradicional, com imagens predominantemente figurativas ou que apresentassem, no máximo, pequenas distorções. Dessas, obras de dois dos mais renomados escultores uruguaios: Severino Pose (1894–1963)³⁷³, que participou com apenas uma obra, *Retrato de um pintor*, e José Belloni (1882–1965)³⁷⁴, com a inscrição de duas obras, *La tradición* e *Nuevos rumbos*.



Severino Pose (1894–1963)
Retrato de un pintor

³⁷³ Severino Pose foi um escultor, nascido em Montevideú. Discípulo de José Belloni no Círculo de Bellas Artes, ganhou uma bolsa do Ministério da Instrução Pública para viajar à Europa, em 1922, onde residiu por quatro anos para aperfeiçoar seus estudos; em Viena, estudou com o austríaco Anton Hanak, de quem ficou muito próximo; na Itália, com o escultor Adolfo Wildi, e, na França, trabalhou na oficina de Charles Despiau. Então voltou a Montevideú, viajando novamente para a Europa em 1953, também com uma bolsa de estudos, chegando a ser representante cultural da embaixada do Uruguai na França. Obteve o Grande Prêmio nos Salões Nacionais dos anos 1938, 1941 e 1945. Fonte: <http://www.museos.gub.uy/>.

³⁷⁴ José Belloni nasceu em Montevideú, em 1882. Sua família, de origem italiana, retornou à Europa em 1890, estabelecendo-se na Suíça. Ele precocemente se interessou pela escultura, sendo orientado por Luis Vasseli. Mais tarde, se matriculou na Academia de Munique, e participou em numerosas exposições por toda a Europa. Retornando para o Uruguai, Belloni tornou-se instrutor no Comitê de Incentivo de Belas Artes, e em 1914, foi escolhido como diretor da instituição. Belloni foi contratado para realizar diversos projetos notáveis de esculturas para áreas públicas da cidade, sendo a mais conhecida a *La carreta*, uma ode ao carro de bois motoristas onipresentes no século XIX. Fonte: <http://www.raicesuruguay.com/raices/belloni.html>. Acesso em 15 de novembro de 2020.



José Belloni (1982–1965)
*La tradición*³⁷⁵



Registro da representação uruguaia no I Salão Pan-Americano de Arte, em que aparecem as obras de José Belloni e Severino Pose, 1958 | AHIA–UFRGS

Também consta entre as obras ilustrativas do catálogo um trabalho do artista húngaro naturalizado uruguaio Andrés Feldman (1921–1967)³⁷⁶, que, apesar de ter sido aluno do Taller Torres-García, enviou um desenho de caráter figurativo e matriz realista.

³⁷⁵ Catálogo do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958. AHIA–UFRGS

³⁷⁶ Andrés Feldman foi pintor e gravurista; nasceu na Hungria em 1921, mas radicou-se no Uruguai em 1930. Estudou no Círculo de Bellas Artes, no Taller Torres-García e na Universidade do Trabalho, totalizando um período de doze anos de estudos. Além de Joaquín Torres-García, teve como professores Guillermo Laborde, Antonio Pena e Guillermo Rodríguez. Viajou para a Argentina (1940) e para o Brasil (1950); foi membro de júris em salões nacionais e municipais e Presidente da Associação de Artistas Plásticos do Uruguai. Realizou exposições individuais no Círculo de Bellas Artes, no Ateneo em Montevideú, na Galería Moretti, na Galería Renaissance, entre muitas outras, incluindo galerias e centros de arte na Argentina e no Brasil. Participou de exposições coletivas na Comissão Nacional de Belas Artes, salões nacionais e municipais, sendo premiado diversas vezes. Está representado nos museus



Andrés Feldman (1921–1967)
Gloria Maria, década de 1950³⁷⁷

Completam as obras de artistas uruguaios impressas no Catálogo Geral duas pinturas: de Nelsa Solano Gorga (1921–1984)³⁷⁸, *Barcos*, que recebeu medalha de prata e prêmio-aquisição, patrocinado pela Companhia Previdência do Sul e, *Composición*, de José Echave (1921–1983).³⁷⁹

nacionais e municipais de Belas Artes, no Museu San José, no Museu Salto, no Banco da República, no Banco de Seguros, no Banco Hipotecário e na Câmara do Senado. Fonte: <http://mnav.gub.uy/>.

³⁷⁷ Catálogo do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958. AHIA–UFRGS.

³⁷⁸ Especializou-se em Artes Plásticas, trabalhando com as técnicas de óleo, aquarela e carvão. Em 1944, teve Joaquín Torres-García como professor, participando de seu renomado Taller. Ela integrou a primeira exposição de Artes Modernas na Argentina, e expôs no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Reconhecida em vários salões nacionais, obteve o primeiro prêmio no concurso nacional em homenagem a José Gervasio Artigas e o segundo prêmio em homenagem a Miguel de Cervantes. Suas obras estão no Museu Nacional de Artes Visuais e em galerias privadas. Fonte: <http://mnav.gub.uy/cms.php?a=456>

³⁷⁹ José Echave foi pintor, desenhista, cenógrafo, professor e ilustrador de livros, revistas e jornais. Estudou medicina e depois arquitetura, sendo autodidata em pintura. Em 1939, mudou-se para a Argentina, onde estudou com Juan Carlos Castagnino. Retornou ao Uruguai em 1947, quando trabalhou com o pintor brasileiro Cândido Portinari, durante sua breve estada em Montevideu. Ele viveu na Espanha e depois na França a partir de 1974 até sua morte.

Fonte: <https://galeriasur.com.uy/catalogos/La-abstracci%C3%B3n-de-los-60-2006.pdf>. Acesso em 19 de dezembro de 2020.



Nelsa Solano Gorga (1921–1984)
Barcos, década de 1950³⁸⁰



José Echave (1921–1983)
Composición, década de 1950³⁸¹

José Echave também foi um dos artistas que recebeu prêmio-aquisição, porém a escolha das obras para figurarem no catálogo não correspondia às obras premiadas. Enquanto a imagem impressa foi *Composición*, a obra premiada e adquirida pela Divisão de Cultura do Estado foi *Pájaros de bañado*, que atualmente integra o acervo do Margs, com o título traduzido, de forma imprecisa, para *Aves do banho*.

³⁸⁰ Catálogo do I Salão Pan-Americano de Arte, 1958. AHIA–UFRGS

³⁸¹ *Ibidem*.



José Echave (1921–1983)
Aves do banhado, 1955
Óleo sobre tela, 90 x 120 cm
Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

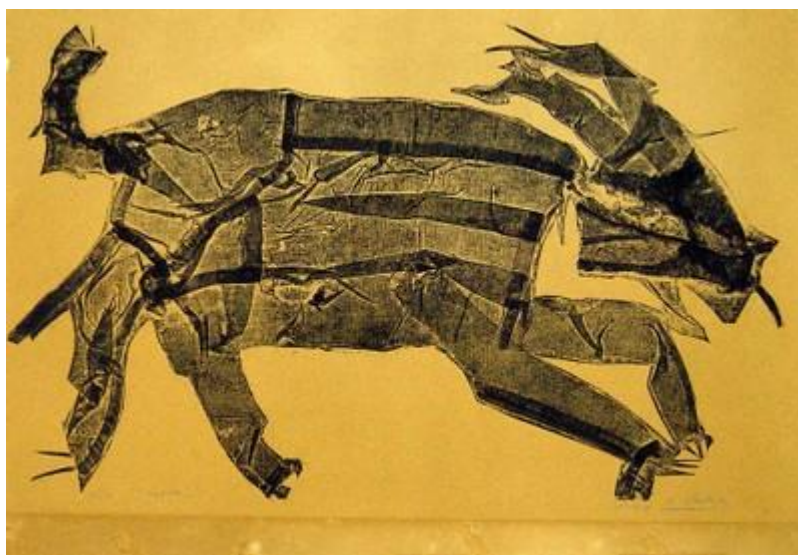
Das obras de artistas uruguaios premiadas no Salão, apenas uma foi em gravura, *Máscara com escoba*, de autoria de Luis Antônio Solari (1918–1993)³⁸², agraciado com medalha de prata e prêmio aquisição patrocinado pelo Banco Nacional do Comércio. O artista ainda enviou para a exposição outras duas gravuras, *Carroza atacada por perros* e *Máscara de pie*; e duas pinturas, *Figuras con disfraz* e *Composición con brindis*. Não foi possível localizar imagens de nenhuma dessas obras inscritas por Solari, tampouco imagens de obras realizadas em datas próximas à realização do evento; há, entretanto, duas obras do artista no acervo da PBSA: uma colagem de 1966, e uma gravura, sem datação.³⁸³

³⁸² Luis Alberto Solari estudou pintura decorativa na Escola Industrial, sob orientação do professor Guillermo Laborde, entre 1933 e 1937. Frequentou cursos de desenho e pintura no Círculo de Bellas Artes. Em 1952, viajou à Europa sob patrocínio do Conselho do Ensino Secundário. Frequentou “La Grand Chaumière” e o atelier de Eduard Goerg, na Escola Superior de Belas Artes de Paris. Em 1961 retornou à Europa, desta vez sob o patrocínio do Ministério de Instrução Pública e do Conselho do Ensino Secundário. Ao longo de sua trajetória, participou de diversos salões e exposições, como: Salões de Outono de Fray Bentos, edições de 1939, 1940, 1941 e 1950; a I e VIII edição da Bienal de São Paulo.
Fonte: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/s/solari-luis>

³⁸³ Poderia se acreditar que a gravura pertencente ao acervo da PBSA fosse a gravura premiada no Salão, mas essa hipótese é de antemão descartada por meio da análise dos títulos das obras. Vale uma observação de que o nome do artista está incorreto no Catálogo Geral da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no qual aparece como Luiz Antônio Solari, quando o correto seria Luis Alberto Solari.



Luis Solari (1918–1993)
Moça, 1966
Colagem sobre madeira, 86 x 66 cm
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, Brasil



Luis Solari (1918–1993)
Cabra, sem data
Gravura sobre papel, 36 x 54,5 cm
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, Brasil

2.6 APRESENTAÇÃO DAS TESES NA SEÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS

[em destaque, as teses comentadas]

Autor	Título
1. Ernestina Sanná Karman	A arte contemporânea ao alcance dos leigos
2. Francisco Riopardense de Macedo	Da gravura nas Escolas de Belas Artes
3. Gerardo Brito Raposo da Câmara	O problema da divulgação das Artes Plásticas
4. Gizah Nogueira Tavares	Ensino das artes plásticas – revisão de currículos
5. Henning Gustav Ritter	Iniciação artística desde o jardim de infância
6. João José Rescala	O artesanato e o excesso de intelectualismo na pintura
7. Maria da Glória Maia e Almeida	As artes e as atividades extracurriculares
8. Mário Barata	Da necessidade de colocar a história da arte, optativamente, no ensino secundário brasileiro
9. Vicente Larocca	Necessidade de modificar o ensino da escultura
10. Mário Barata	Da necessidade urgente da criação de um instituto de pesquisas de história da arte na Universidade do Brasil ou no Ministério da Educação e Cultura
11. Mário Barata	Da criação de um curso superior de História da Arte no Brasil
12. Flávio Vellinho de Lacerda	Da necessidade da instituição de cátedras de História da Arte nas Faculdades de Filosofia, como condição indispensável à formação de ambiente mais favorável à difusão das artes e, conseqüentemente, à maior compreensão e valorização da atividade artística
13. Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus (ONICOM)	A importância do museu para o ensino e a difusão das artes e medidas práticas para melhor desenvolvimento desse tipo de instituição no Brasil
14. Alzêmira Clotilde Cavalcanti de Albuquerque	Arte aplicada e arte funcional
15. Associação Brasileira de Desenho	Projeto de lei que torna obrigatório nos edifícios de mais de 4 andares e sociedades recreativas culturais a inclusão de obras de arte
16. Associação Riograndese de Artes Plásticas Francisco Lisbôa	Da maior aproximação entre o adquirente e o artista
17. Alonso Anibal da Fonseca	Da necessidade do amparo oficial às artes
18. Gerson Pompeu Pinheiro	Regulamentação da profissão de artista plástico
19. Gerson Pompeu Pinheiro	Restauração de obras de arte plástica, atribuição privativa de técnicos especializados

20. Paulo Barros de Campos	Considerações sobre a integração do artista na sociedade
21. Regina M. Real	Importância da carreira de conservador de museus
22. Nilo Previdi	Estímulo à pintura mural
23. Vicente Caetano Onorato Mecozzi	Conselho Estadual de Arte e fundo legal Pró-Arte
24. José Fábio Barbosa da Silva	Difusão da obra de arte e demora cultural

Ernestina Sanná Karman (1915–2004)³⁸⁴, em “A arte contemporânea ao alcance dos leigos”, que nasce após sua experiência como mediadora nas Bienais III e IV de São Paulo, propõe que fossem organizadas palestras realizadas por intelectuais que pudessem explorar os assuntos mais complexos sobre conhecimentos da história da arte, de modo mais didático e aberto possível, em prol da acessibilidade aos temas para que fossem então compreendidos por pessoas sem conhecimento específico em artes. Nas palavras de Ernestina,

Que maior deslumbramento, meu Deus, do que ouvir a palavra de um Lourival Gomes Machado, de um Sérgio Milliet, de um Mário Pedrosa, de um Romero Brest e tantos outros? Passaríamos a vida a ouvi-los sem perceber o tempo passar. Mas, poderão eles ser entendidos pelos leigos e poderão eles encontrar as palavras para os mesmos? Creio que isso seria impossível.

Também com uma visada que relacionasse a produção das artes visuais a um público fruidor e consumidor, o gaúcho Francisco Riopardense de Macedo (1921–2007)³⁸⁵ apresentou a tese “Da gravura nas Escolas de Belas Artes”. Ao mesmo tempo em que o texto discorre sobre a importância da gravura no âmbito das instituições de ensino artístico no País, defendendo um espaço similar ao da pintura e da escultura, Riopardense de Macedo, que também era gravador, lembrava sobre o alcance da linguagem: “porque a gravura é de fácil reprodução, se reproduz em originais sem perder as qualidades iniciais da concepção artística e resulta em preço acessível ao mais modesto e obscuro amador”. Por outro lado, encontramos a defesa da inclusão obrigatória nos programas das Escolas de Belas Artes do ensino da escultura a talho direto, tese assinada por Vicente Larocca (1892–1964)³⁸⁶. Na intitulada “Necessidade de

³⁸⁴ Ernestina Sanná Karman foi desenhista, pintora, gravadora, escultora, ceramista, crítica de arte, jornalista, professora de pintura e de história da arte. Formada em psicologia e pedagogia. Entre 1976 e 1978, escreveu para o jornal *Folha da Tarde*; foi eleita presidente da Associação Paulista de Críticos de Arte, APCA, e vice-presidente da Fundação Bienal de São Paulo; recebeu o prêmio de melhor crítica de arte, junto com Jacob Klintowitz (1941). Na década de 1980, atuou como membro do Conselho de Arte da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, da Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo e do Conselho Brasileiro de Projetos de Arte. Fonte: Itaú cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19706/ernestina-karman>. Acesso em 19 de janeiro de 2020.

³⁸⁵ Francisco Riopardense de Macedo era engenheiro, urbanista, historiador, poeta e artista plástico. De formação autodidata em desenho, aprendeu gravura em madeira no convívio com Vasco Prado e estudou gravura em metal com Iberê Camargo. Depois de concluir a formação em Urbanismo, em Montevideu, trabalhou na Secretaria de Obras do Estado. Foi Diretor do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, Professor de Arquitetura da UFRGS e Coordenador da Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico do Estado. Participou de diversas mostras coletivas e individuais, entre elas os Salões de Artes Plásticas da Associação Francisco Lisboa (de 1956 a 1960), nos quais obteve diversos prêmios, os Salões da Câmara Municipal de Porto Alegre (1957, 58 e 60) e 1º Salão de Desenho do Rio Grande do Sul (1977). Fonte: MARGS. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/margs-expoe-obras-de-riopardense-de-macedo>. Acesso em 20 de março de 2020.

³⁸⁶ Vicente Larocca foi escultor e professor de artes plásticas. Lecionou nas cadeiras de modelagem e escultura da Escola de Belas Artes de São Paulo. Realizou quatro exposições individuais em São Paulo. Habilidade, costumava esculpir em mármore e também talho direto. Além disso, era grande conhecedor sobre anatomia artística do corpo humano e modelagem. Fonte: Museu de Belas Artes de São Paulo. Disponível em: <http://muba.com.br/?pagina=acervo&id=212>. Acesso em 21 de março de 2020. Vicente

modificar o ensino da escultura” afirma: “Não é preciso lembrar aos senhores congressistas que as maiores obras de arte do passado foram executadas em mármore e granito” – proferindo uma posição conservadora e classificatória.

Repercutindo a ideia de uma reflexão sobre a democratização do acesso aos conhecimentos sobre artes visuais, em “As artes e as atividades extracurriculares”, Maria da Glória Maia e Almeida³⁸⁷, compreende que para a arte estar ao alcance de todos, “considerar as artes como coisa secundária e inútil no currículo é atitude bastante encontrada ainda por parte dos administradores, professores e pais, com reflexo lógico na mentalidade dos alunos”. Aproximando o estudo das artes a questões da psicologia, a autora frisa que ambas podem ter uma atuação para melhorar as relações humanas, visto que ao atenuar o individualismo suscita conexões com o espírito, além de contribuir para abertura de horizontes mentais em meio a um mundo cada vez mais mecanizado e acelerado. Na sequência, Maria da Glória afirma com veemência que

A análise mais simples da função das artes indica que elas fornecem ao homem elementos valiosos não só para a autoexpressão e exploração de seu mundo interior, como também para a aquisição de uma linguagem, de um veículo de comunicação que supera as limitações linguísticas.

Em um dos textos mais longos entre os apresentados na Seção de Artes Plásticas, contendo 10 páginas (máximo permitido), a autora defende que as atividades extracurriculares seriam essenciais na medida em que “podem dar uma contribuição ponderável, quando não decisiva, à renovação e à revitalização das escolas” para que, assim, elas possam “encontrar uma possibilidade de libertação de anacrônicas atitudes que lhe negam a vitalidade”. Como um instrumento que promoveria maior interação do público leigo com a arte, a autora sugere a criação de museus itinerantes que possam percorrer as capitais do Brasil, levando reproduções de obras famosas da História da Arte mundial, complementada pelo incentivo à criação de Clubes de Artes nas escolas. A própria autora, em entrevista à jornalista Ruth Mary Berry, comentou esse ponto de sua tese:

As artes não podem e nem devem ser impostas. Como qualidade inerente a cada ser humano, elas devem ser aproveitadas e orientadas, segundo o desenvolvimento natural dos indivíduos, uma vez descobertas suas inclinações e captadas as suas possibilidades. Nas conclusões peço: a formação de Clubes de Arte, com local adequado e horário previsto para seu trabalho e mais organização dos setores de arte e bibliotecas em todas as escolas.³⁸⁸

Na sequência, Maria da Glória critica os programas de arte que tendem “a asfixiar o trabalho de classe”, porque se baseiam em questões técnicas, o que, nas palavras dela, “seria contrário à atmosfera da própria arte, que é mais livre, menos formal e cheia de regras”.³⁸⁹ Tais entendimentos e abordagem sensível e crítica, fizeram com que a tese de Maria da Glória Maia e Almeida concorresse ao posto de comunicação mais comentada pela mídia impressa. Foram diversos veículos que deram espaço aos debates propostos pela autora, como o jornal fluminense *Correio da Manhã*, que relatou a reverberação positiva alcançada pelo tema apresentado, a partir das palavras de Riopardense de Macedo, relator da referida tese:

A professora Maria da Glória Maia e Almeida, representante da Divisão de Educação Extra-Escolar no 1º Congresso Brasileiro de Arte, apresentou uma

Larocca participou do I Salão Pan-Americano de Arte na Seção de escultura, com uma obra: *Arrebatamento* (arenito).

³⁸⁷ A única informação que pude obter sobre Maria da Glória Maia e Almeida vem de uma nota publicada no artigo *Contribuição ao Estudo das Figuras Paterna e Materna no Teste de Rorschach*, de 1971, que informa que ela trabalhava como psicóloga do Serviço de Orientação Educacional do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Fonte: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/abpa/article/view/16659>. Acesso em 21 de março de 2020.

³⁸⁸ *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 15 de maio de 1958. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093726_03/21920. Acesso em 9 de abril de 2020.

³⁸⁹ Neste ponto, é preciso refletir sobre questões contemporâneas: no curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, apenas recentemente foi retirada a obrigatoriedade da prova específica para ingresso, revelando que o apego à técnica ainda sobreviveu por muitas décadas após ter sido discutida no I Congresso Brasileiro de Arte.

tese que mereceu a melhor acolhida por parte do plenário. Aludindo ao referido estudo, o prof. Riopardense de Macedo, do Rio Grande do Sul, disse o seguinte: ‘A tese apresentada pela Divisão de Educação Extra-Escolar, do Ministério da Educação e Cultura, levanta as mais interessantes considerações em torno da formação artística do estudante brasileiro. Tão importantes são estas considerações, que o desenvolvimento delas levaram a autora da tese a virar pelo avesso a própria administração escolar e mostrar incompreensões graves. [...] Esta tese foi aprovada por aclamação, ficando estabelecido que as proposições seriam refeitas, em trabalho conjunto da autora e do relator, para apresentação ao plenário, que as aprovou.’³⁹⁰

Com sua apresentação “O problema da divulgação das artes plásticas”, Gerardo Brito Raposo da Câmara³⁹¹ defende que há uma necessidade inadiável de entrosar-se a atividade dos museus à das escolas, tendo em vista a complementação do trabalho do educador pelo do museólogo.³⁹² Mais orientada para a questão da formação do artista, a tese “Ensino das artes plásticas – revisão de currículos”, apresentada por Gizah Nogueira Tavares³⁹³, também trata da importância do conhecimento em História da Arte, sugerindo mudanças no currículo de Artes Plásticas, para que esta disciplina fosse ministrada do primeiro ao último ano do curso.³⁹⁴ Além disso, em visão um pouco controversa, a autora postula que não deveria haver cadeiras de pedagogia, pois o curso não teria o objetivo de formar professores; mas, sim, artistas. Entusiasta da profissionalização dos artistas e da formação acadêmica sólida, ela parece desconsiderar as questões relacionadas à educação em arte, frequentes em outras comunicações.³⁹⁵ A problemática do ensino artístico no Brasil aparece também na tese de Henning Gustav Ritter (1904–1979)³⁹⁶. “Iniciação artística desde o jardim da infância”, na qual propõe a existência de um programa educativo que permitisse ao grande público um contato maior com as obras de artistas contemporâneos, sobretudo nas artes plásticas, que, segundo ele, seriam inacessíveis à maioria da população, porque “até hoje, no Brasil, não existe um programa oficial eficiente”.

³⁹⁰ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de junho. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/92046. Acesso em 08 de abril de 2020.

³⁹¹ Gerardo Brito Raposo da Câmara foi diretor da Escola de Museologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro entre 1971 e 1985.

³⁹² Essa tese, em particular, instiga-me a refletir sobre minhas atividades como gestor de um espaço de arte na cidade, a partir das quais, identifico na prática essa necessidade.

³⁹³ Gizah Nogueira nasceu em 1927 na cidade de Niterói, no Rio de Janeiro, mas fez sua formação como artista no Rio Grande do Sul. Fonte: Arquivo digital do IA–UFRGS. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/t/tavares-gizah>. Acesso em 20 de janeiro de 2020. Gizah Nogueira participou do I Salão Pan-Americano de Arte na Seção de pintura, com duas obras: *Mãe do Céu* (que foi premiada com uma medalha de bronze e hoje integra o acervo da PBSA) e *O vaso e a rosa*.

³⁹⁴ Essa tese, em especial, me faz pensar sobre a própria formação de artistas realizadas atualmente no Instituto de Artes da UFRGS, na qual me parece haver pouca abrangência de conteúdos específicos de História da Arte. Como historiador da arte, concordo com o autor da tese e penso que tal mudança seria profícua para uma formação mais densa e global dos artistas visuais.

³⁹⁵ A meu ver, mesmo que essa separação fizesse sentido à época, na atualidade, acredito não haver conflitos entre essas duas esferas. Muito embora, tenhamos como exemplo a separação entre habilitações – bacharelado e licenciatura –, no próprio Instituto de Artes da UFRGS dentro do curso de Artes Visuais.

³⁹⁶ Henning Gustav Ritter nasceu no Distrito de Hamburgo, na Alemanha. De 1921 a 1922, foi aluno da Escola de Artes Lerchenfeld. Veio para o Brasil, em 1925, fixando-se primeiro no município de Estrela, no Rio Grande do Sul. De 1929 a 1933, retornou à Europa para completar seus estudos na mesma escola em que os iniciara. Não se conformando com o regime nazista alemão, em 1936 voltou definitivamente para o Brasil, atuando como desenhista e arquiteto no Ceará, em Minas Gerais e, posteriormente, em Goiás, onde foi nomeado professor do Ensino Técnico e Industrial na Escola Técnica Federal de Goiás, de 1949 a 1970. Qualquer colocação sobre a escultura goiana tem como referência inicial o nome de Henning Gustav Ritter, pois sem dúvida, seu legado constitui-se na mais importante construção tridimensional, realizada em Goiás na Segunda metade do século. Trouxe na sua formação como arquiteto e escultor um rigor de informações dos construtivistas europeus o que deu à sua obra a multiplicidade de dados em um olhar único e potente. Fonte: Museu de Arte de Goiânia, disponível em: www.goiania.go.gov.br. Acesso em 19 de março de 2020.

Flávio Vellinho de Lacerda³⁹⁷, na tese “Da necessidade da instituição de cátedras de História da Arte nas Faculdades de Filosofia” recomenda que nos cursos de Filosofia seja obrigatória a implantação de cadeiras de História da Arte como condição indispensável à formação de ambiente mais favorável à difusão das artes e, conseqüentemente, à maior compreensão e valorização da atividade artística. O autor considera que as aulas de História da Arte deveriam compor, com a exigência da obrigatoriedade de frequência, os currículos dos cursos de História, Jornalismo e Filosofia, “para a maior difusão da cultura artística e mais justa valorização da classe ora reunida”.

Outra tese que levantou questões convergentes, foi a de Paulo Barros de Campos³⁹⁸, “Considerações sobre a integração do artista na sociedade”, na qual propunha que as escolas deveriam preparar os alunos para produzirem objetos utilitários, que pudessem ser vendidos de forma análoga ao modelo adotado pela Bauhaus:

No Brasil, as escolas de Belas Artes de nossos dias, dão-nos uma formação sólida na especialização que escolhemos, mas têm uma lacuna: não preparam o aluno para que este possa ganhar a vida com o que aprendeu, ficando este, ao terminar seu curso, com o problema de conseguir um emprego.

Seguindo a mesma linha deste postulado, a tese “Arte aplicada e arte funcional”, enviada por Alzêmira Clotilde Cavalcanti de Albuquerque³⁹⁹, contemplava as artes consideradas “menores”, especialmente a cerâmica, por seu uso prático. Alzêmira buscava argumentos na arquitetura funcional de Le Corbusier e defendia a participação de artistas nas Escolas Industriais afirmando que, dessa forma, haveria uma melhora do padrão artístico nas indústrias.

“Difusão da obra de arte e demora cultural” foi a tese de José Fábio Barbosa da Silva⁴⁰⁰ que, basicamente, concluía que os artistas não conseguem sobreviver apenas de sua arte, porque não recebem apoio oficial no Brasil e que é preciso uma solução rápida. Como o autor não sugere nada de mais concreto, suas ideias podem ser consideradas como um manifesto em prol da classe artística. Já a Associação Brasileira de Desenho⁴⁰¹ trouxe uma proposta bem concreta, explícita no título da comunicação: “Projeto de lei que torna obrigatório nos edifícios de mais de quatro andares e sociedades recreativas culturais a inclusão de obras de arte”, como uma alternativa para maior aquecimento do mercado de trabalho de artistas plásticos no país, lembrando o artigo 174 da Constituição Federal (que não deveria ser negligenciado): “O amparo à cultura é dever do Estado”.

Gerson Pompeu Pinheiro (1910–1978)⁴⁰² defendeu a tese “Regulamentação da profissão de artista plástico”, na qual o autor se soma a outros, na reivindicação por um maior apoio governamental para a

³⁹⁷ Sobre Flávio Vellinho de Lacerda, a única informação que consegui apurar é que ele foi um dos tradutores do inglês para o português do livro *A Rússia por dentro* (título original: *Inside Russia today*), de autoria de John Gunther, publicado pela Editora Globo em 1959.

³⁹⁸ Sobre Paulo de Barros Campos, há pouquíssima informação disponível, mas sabe-se que ele era arquiteto e artista plástico, e participou de do sexto e do oitavo Salão de Arte Moderna no Rio de Janeiro (1957 e 1959). Fonte: Arquivo Bial Banco de Dados. Disponível em: <http://arquivo.bial.org.br/pawtucket/index.php/Detail/entidade/32632>. Acesso em 20 de março de 2020.

³⁹⁹ Não foi possível localizar qualquer informação adicional disponível sobre Alzêmira Clotilde Cavalcanti de Albuquerque.

⁴⁰⁰ José Fábio Barbosa da Silva foi artista plástico, chegando a expor nas três primeiras Bienais de São Paulo. Também era sociólogo, tendo seu nome ligado a um estudo pioneiro e referencial sobre homossexualidade, realizado como dissertação de mestrado, intitulada “Homossexualismo em São Paulo: Estudo de Grupo Minoritário”, orientada por Florestan Fernandes e defendida em 1960 diante de uma banca composta por Fernando Henrique Cardoso e Otavio Ianni, na Escola de Sociologia e Política. Fonte: <http://www.unesp.br/aci/jornal/202/homossexualismo.php>. Acesso em 22 de março de 2020.

⁴⁰¹ Fundada em 1940, por Waldemar da Silveira e registrada em 1944. A partir de 1978, teve seu nome alterado para Associação Brasileira de Desenho e Artes Visuais e funciona até hoje com sede na cidade do Rio de Janeiro. Fonte: <http://brasilartesenciclopedias.com.br>. Acesso em 23 de março de 2020.

⁴⁰² Gerson Pompeu Pinheiro nasceu em Campinas, São Paulo. Foi um pintor, professor de artes, arquiteto e desenhista. A partir de 1924, cursou a Escola Nacional de Belas Artes aonde foi aluno de desenho de Lucílio de Albuquerque. Em 1926, entrou para o curso de arquitetura, se formando com louvor em 1930. Montou escritório com Affonso Eduardo Reidy, sendo um dos pioneiros na introdução da arquitetura moderna no país. Foi diretor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro entre 1958 e 1961 e entre 1964 e 1971. Fonte: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_gpp.htm. Acesso em 20 de março de 2020. Gerson

classe artística com o objetivo de que os artistas não precisem investir em outras carreiras para sua sobrevivência, fato que se via com frequência no país. Ideia semelhante a de Alonso Anibal da Fonseca⁴⁰³, que participou do Congresso com a tese “Da necessidade de amparo oficial às artes”, na qual conclui que as escolas livres de arte não têm condições de sobreviver, porque a procura pelo ensino artístico é comedido no Brasil e que apenas uma escola oficial, que não depende de alunos para viver, poderia manter um nível de ensino suficientemente elevado. A criação de uma lei que permita que apenas técnicos especializados em restauração possam executar serviços de restauro de obras públicas é a ideia central da comunicação “Restauração de obras de arte plástica, atribuição privativa de técnicos especializados”, outra tese exposta por Gerson Pompeu Pinheiro. Preocupado com a valorização dos técnicos restauradores propõe a criação de uma lei que preconize que apenas profissionais especializados e capacitados fossem responsáveis por tais encargos, pois argumenta o autor, a atuação de pessoas não habilitadas gerava resultados insatisfatórios do ponto de vista técnico.

Pompeu participou do I Salão Pan-Americano de Arte, na Seção de Pintura, com uma obra: *A dama da rosa*.

⁴⁰³ Do pouco que se pode apurar sobre a biografia de Alonso Anibal da Fonseca, sabe-se que nasceu em 1880, foi um importante pianista, chegando a ser Diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Fonte: <http://institutopianobrasileiro.com.br/years/index/1928>. Acesso em 20 de março de 2020.

ANEXOS

ANEXO 1 – TRANSCRIÇÃO DO REGULAMENTO DO I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE⁴⁰⁴

Capítulo I – Do Salão

Art. 1º – O Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, organizado pelo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, realizar-se-á anualmente, no mês de abril, na cidade de Porto Alegre e terá duração de trinta (30) dias.

Art. 2º – O Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul, que se destina a exibir trabalhos de artistas nacionais e estrangeiros compreenderá as seguintes seções: 1 – pintura; 2 – escultura; 3 – arquitetura; 4 – arte decorativa; 5 – desenho e 6 – gravura.

Art. 3º – Cabe à direção do Instituto de Belas Artes organizar o Salão, sendo presidente nato do mesmo o diretor do Instituto de Belas Artes, ao qual compete superintender a organização e funcionamento do Salão, valendo-se sempre que o julgar necessário, da colaboração dos professores e funcionários do Instituto.

Art. 4º – A direção do Instituto de Belas Artes poderá convidar para expor no Salão artistas nacionais e estrangeiros, ficando os trabalhos dos artistas convidados isentos do Júri de Seleção.

Capítulo II – Das inscrições e admissão

Art. 5º – Os artistas candidatos à inscrição de trabalhos deverão remetê-los à Secretaria do Instituto de Belas Artes até trinta (30) dias antes da data da abertura do Salão, acompanhados de ficha de inscrição, devidamente preenchida e assinada.

§1º – Ao candidato será fornecido um recibo no ato de entrega dos trabalhos.

§2º – Os candidatos que residem fora desta Capital poderão enviar seus trabalhos diretamente à Secretaria do Instituto de Belas Artes ou por intermédio de pessoa devidamente autorizada para tal fim.

§3º – As despesas de frete e transporte correrão exclusivamente por conta do expositor, respondendo o Instituto de Belas Artes unicamente pelas despesas de desembalagem e reembalagem. As obras deverão ser entregues em perfeito estado e convenientemente apresentadas, não se responsabilizando o Instituto de Belas Artes por qualquer dano sofrido durante o transporte, cabendo aos artistas a faculdade de segurarem seus trabalhos.

Art. 6º – Fica limitado a três (3), no máximo, o número de trabalhos apresentados pelos artistas, em cada seção.

§1º – Esses trabalhos não poderão ter medida que exceda dois (2) metros, tanto na largura como na altura.

§2º – As obras deverão ter apresentação condigna.

§3º – Os trabalhos de desenho, têmpera, gravura e aquarelas, além da moldura, deverão ser protegidos por vidro.

Art. 7º – Somente serão adquiridos trabalhos individuais, salvo os de arquitetura que poderão ser de dois ou mais arquitetos.

Art. 8º – Não serão admitidos no Salão:

- a) As cópias ou reproduções;
- b) Os trabalhos que não estiverem assinados;
- c) As esculturas em barro cru, cera e massas plásticas;
- d) As obras de artista falecido, exceto daqueles cujo falecimento tenha ocorrido dentro de um ano da cobertura do Salão e que sejam apresentados por pessoas da família do artista;
- e) As obras que tenham figurado em concursos escolares, em exposições coletivas ou salões realizados no Rio Grande do Sul.

Art. 9º – Os trabalhos aceitos não poderão ser retirados, sob pretexto algum, nem retocados, antes do encerramento do Salão.

Capítulo III – Do júri

Art. 10º – O Salão terá um júri composto de três (3) membros para seleção de trabalhos e um júri de cinco (5) membros para a premiação dos trabalhos aceitos.

⁴⁰⁴ Chamo a atenção para o fato de o regulamento ainda referir-se ao Salão de Belas Artes, sem mencionar a nomenclatura “Pan-Americano”, que aparecerá apenas no documento anexo ao regulamento, transcrito na sequência. Esse é mais um dos indícios de que a decisão de transformar o evento em Pan-Americano acontece muito após o início de sua organização.

§1º – Os três (3) membros do júri para a seleção dos trabalhos que deverão figurar no Salão serão escolhidos entre artistas de reconhecida competência pelo Conselho Técnico Administrativo do Instituto de Belas Artes.

§2º – Constituirão o júri de premiação os três membros do júri de seleção nomeados pelo Instituto de Belas Artes e dois membros eleitos pelos artistas expositores.

§3º – Os votos dos artistas deverão acompanhar a ficha de inscrição.

§4º – Os votos a que alude o parágrafo anterior serão apurados em reunião promovida pelo Instituto de Belas Artes antes da cobertura do Salão e com a presença de artistas expositores e representantes da imprensa.

§5º – Só serão computados os votos dos artistas cujos trabalhos tenham sido aceitos para figurarem no Salão.

Art. 11 – Ao júri de seleção compete especial e privativamente:

- a) Proceder ao exame preliminar dos trabalhos enviados ao Salão e deliberar sobre a sua aceitação ou não;
- b) Apresentar ao Presidente do Salão um relatório de suas atividades em que constam as decisões tomadas em suas reuniões.

Art. 12 – Ao júri de premiação incumbe:

- a) Eleger o seu presidente em reunião presidida pelo Presidente do Salão;
- b) Conferir os prêmios constantes deste regulamento;
- c) Remeter ao Presidente e Organizador do Salão tomadas dos relatórios dos trabalhos realizados e decisões.

Art. 13 – As deliberações dos júris, quer quanto à admissão, como premiação dos trabalhos, são irrevogáveis.

Art. 14 – No caso de ausência de um ou mais membros do júri, ao diretor do Instituto de Belas Artes caberá escolher os substitutos.

Art. 15 – Será gratuita a função de membro do júri.

Capítulo IV – Dos prêmios

Art. 16 – Aos artistas expositores poderão ser conferidos os seguintes prêmios: Medalha de ouro, medalha de prata, medalha de bronze, menção honrosa.

§ único – Os prêmios de que trata este artigo serão para cada seção.

Art. 17 – O júri não poderá conferir mais de uma (1) medalha de ouro nem mais de três (3) de prata em cada seção.

§ – Ao mesmo artista, em cada seção, não poderá ser conferida mais de uma medalha, e esta não poderá nem ser inferior nem igual à já obtida em anteriores Salões do Instituto de Belas Artes.

Art. 18 – Além dos prêmios acima mencionados, poderão ser conferidos outros, de aquisição ou não, que venham a ser instituídos ou oferecidos por entidades particulares ou públicas.

§ único – Também estes prêmios de aquisição serão sujeitos à decisão do júri, podendo ser conferidos a trabalhos que tenham sido premiados, no mesmo Salão, com medalhas de ouro ou prata.

Art. 19 – Os trabalhos premiados com prêmio de aquisição passarão a pertencer à Pinacoteca do Instituto de Belas Artes, salvo quando o doador desejar ser o proprietário do trabalho premiado. São os seguintes os prêmios aquisição, cujas dotações variam de cinco a cem mil cruzeiros: Estado do Rio Grande do Sul, Prefeitura de Porto Alegre, Instituto de Belas Artes (conferido pelo Presidente do Salão), Caixa Econômica Federal, Cia. Previdência do Sul, Banco do Rio Grande do Sul, Banco da Província do R. G. Do Sul, Banco Nacional do Comércio, Banco Industrial e Comercial do Sul, Banco Francês Brasileiro, Dr. João Máximo dos Santos Sob.º, instituído pelo Banco Porto Alegrense.

Art. 20 – Os artistas expositores que participarem dos júris não poderão concorrer aos prêmios.

Capítulo V – Disposições transitórias

Art. 21 – O Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul funcionará durante o prazo estabelecido no artigo 1º, que poderá, entretanto, ser prorrogado por decisão do seu Presidente.

Art. 22 – O fundo do Salão, que se destina a prover as despesas de instalação, funcionamento, impressão de catálogos, etc., será constituído:

- a) De recursos que para esse fim forem atribuídos ao Instituto de Belas Artes pelos governos federal, estadual e municipal;
- b) Pelo produto da comissão de vinte por cento (20%) sobre o preço das obras expostas quando vendidas nos termos do artigo 23 destas Disposições Transitórias ou sobre o prêmio de aquisição obtido;
- c) Por quaisquer outros recursos que com essa finalidade sejam obtidos pelo Instituto de Belas Artes, por iniciativa própria ou por doação de terceiros.

Art. 23 – Os trabalhos expostos no Salão só poderão ser vendidos por intermédio do Instituto de Belas Artes, de acordo com o preço estipulado pelo autor na ficha de inscrição.

Art. 24 – Até o dia da inauguração do Salão só poderão ter ingresso em seu recinto os membros do Conselho Técnico Administrativo, membros do júri e funcionários do Instituto de Belas Artes designados pelo Presidente do Salão para seus auxiliares.

Art. 25 – Mediante autorização da Comissão Organizadora poderão ter ingresso no Salão, na véspera da sua inauguração, os representantes da imprensa devidamente credenciados.

Art. 26 – Mediante a devolução do recibo fornecido pela Secretaria do Instituto de Belas Artes, os trabalhos não aceitos de artistas residentes nesta Capital, deverão ser retirados até a data da abertura do Salão, e os expostos, durante o prazo máximo de trinta (30) dias após o seu encerramento, diretamente pelos seus autores ou pessoas para esse fim autorizadas.

§ único – Vencidos os prazos acima estabelecidos, o Instituto de Belas Artes não se responsabilizará pelos trabalhos que não tiverem sido retirados.

Art. 27 – O Instituto de Belas Artes se encarregará da devolução dos trabalhos enviados, ficando, porém, as despesas de frete a cargo dos respectivos autores.

Art. 28 – Os casos omissos neste Regulamento serão resolvidos pelo Presidente do Salão, cabendo recurso para o Conselho Técnico Administrativo.

Tasso Corrêa

Diretor do Instituto e Presidente do Salão

Anexo ao Regulamento

I – O 1º Salão Pan-Americano de Arte é comemorativo do 50º aniversário da fundação do Instituto de Belas Artes, podendo a ele concorrer os artistas residentes nos países da América.

II – Os artistas possuidores de medalha de prata, no mínimo, conferida em Salão Oficial, não se submeterão à seleção prévia, tendo, assim, assegurado o ingresso de seus trabalhos no importante certame.

III – Aos artistas estrangeiros, além dos prêmios honoríficos, serão atribuídos, privativamente, “prêmios aquisição” nos valores de Cr\$10.000,00 a Cr\$50.000,00 (dez mil a cinquenta mil cruzeiros).

IV – Os artistas concorrentes estrangeiros deverão enviar seus trabalhos diretamente ao Instituto de Belas Artes – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brasil – ou por intermédio das representações diplomáticas ou consulares.

V – Os artistas brasileiros não concorrerão aos prêmios destinados aos artistas estrangeiros, sendo lhes atribuído também “prêmios aquisição” de Cr\$10.000,00 a Cr\$50.000,00 (dez mil a cinquenta mil cruzeiros).

VI – Os artistas concorrentes que desejarem comparecer pessoalmente ao I Salão Pan-Americano de Arte terão um desconto de 30% (trinta por cento) nos hotéis, assegurado pelo Instituto de Belas Artes.

VII – As inscrições e os trabalhos deverão ser entregues ao Instituto de Belas Artes, em Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, Brasil, ATÉ O DIA 20 DE MARÇO DE 1958.

Tasso Corrêa

Diretor do Instituto e Presidente do Salão

ANEXO 2 – TRANSCRIÇÃO DE DISCURSOS

2.1 DISCURSO DE TASSO CORRÊA COMO PARANINHO, EM 24 DE OUTUBRO DE 1933⁴⁰⁵

Exmo. Sr. Dr. Secretário do Interior, Senhores diretores, Senhores professores do Instituto de Belas Artes, Jovens Diplomandas,

É para mim insigne honra paraninfar a presente turma de diplomandas do Conservatório de Música. Surpreende-me, deveras, o convite das jovens, porquanto tem sido praxe, até este momento, recair a escolha de paraninfos, em nomes alheios ao corpo docente do Conservatório de Música. Foram paraninfos das turmas anteriores, vultos eminentes, ficando sempre de parte aqueles que dedicam o melhor de seus esforços, aqueles que se sacrificam em prol da difusão do ensino da música em nossa terra, tudo fazendo pelo engrandecimento desta casa, donde tem saído alunos brilhantes, verdadeiros artistas. E é do prestígio e da competência destes mesmos batalhadores que ainda se mantém o nosso Conservatório de Música, apesar de fatores, os mais diversos, que lhe tem tolhido o desenvolvimento.

Em 1909 [1908], o ilustre esteta Dr. Olinto de Oliveira e alguns denodados amadores, fundaram o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, dando-lhe uma organização que, para aquela época, nada deixava a desejar. Com o correr dos anos, o Instituto foi naturalmente progredindo, tendo ocupado a direção do departamento de música o saudoso Araújo Viana e os professores Henri Penasse e Guilherme Fontainha. À frente do Instituto, desde a sua fundação, durante mais de dez anos esteve o seu principal animador, o Dr. Olinto de Oliveira, que, transferindo residência para a capital de República, deixou com a responsabilidade do cargo um grande amigo de todos nós, o Dr. Antônio Marinho Chaves, que a par de dedicação e entusiasmo por assunto de arte, alia qualidades de administrador, homem de boníssimo coração, animado de espírito de justiça digno de sua personalidade.

Foi uma gestão benéfica, de resultados reais, sob todos os pontos de vista. Terminado o período de administração desse ilustre riograndense, havia um saldo em caixa, para ser aproveitado de maneira útil, de cerca de meia centena de contos de reis. Em 1923, seu último ano de presidência, tive oportunidade de, na direção interina do Conservatório de Música, constatar o que acabo de proferir. Sem favor, pode-se considerar o Dr. Marinho Chaves como um dos grandes benfeitores do ensino artístico no Rio Grande do Sul. Daquela época para cá, nada direi, porque é do conhecimento público tudo o que se tem passado nesta escola, onde as jovens diplomandas colheram ensinamentos úteis e proveitosos no exercício da profissão que abraçaram.

Somente acentuarei que, neste período, foi oferecido à nossa escola a melhor das oportunidades para que ela tomasse alce, criasse asas e se elevasse à altura dos maiores estabelecimentos congêneres. Essa oportunidade foi oferecida à direção do Conservatório de Música, pelo grande Otávio Rocha, o remodelador da nossa bela capital. Hoje teríamos incorporados ao patrimônio do Instituto de Belas Artes, pelo menos uns mil e quinhentos a dois mil contos de réis. Teríamos em plena atividade uma modelar Banda de Música, assim como uma magnífica orquestra sinfônica. Esta solenidade não estaria, estejam certos disso, se realizando neste local, e sim, num imponente e adequado edifício próprio.

De simples Escola de Música, com a criação dos cursos necessários ao ensino de todos os instrumentos, quer solistas, para a Banda ou orquestra, passaríamos a ter, na capital do Rio Grande do Sul, um verdadeiro Conservatório de Música. Porto Alegre seria um viveiro de excelentes musicistas, profissionais ou amadores. Infelizmente o encargo oferecido pelo benemérito edil da Capital não foi aceito, atirando-se pela janela o futuro do ensino da música em nossa terra. Agora nossas esperanças estão voltadas para aquele que dentro de poucas horas assumirá a presidência do Instituto de Belas Artes. Vem ele animado da melhor boa vontade e nos proporcionará o que de melhor poderíamos desejar – a reorganização e o reerguimento do Instituto de Belas Artes.

Para bom desempenho de seu governo, é necessária a cooperação de todos aqueles que sinceramente desejam o progresso desta casa. Senhores professores do Conservatório de Música, daqui por diante, creio que seremos ouvidos em nossas sugestões, e se elas não forem aceitas, serão pelo menos, dignas de atencioso estudo, por parte desse homem inteligente, culto, justiceiro e patriota, que desconhece

⁴⁰⁵ A cerimônia de formatura ocorreu no Theatro São Pedro, em Porto Alegre. O texto foi reproduzido, na íntegra, no jornal *Diário de Notícias*. É dele que o mesmo foi transcrito. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 26 de outubro de 1933. AHIA–UFRGS.

inteiramente o que sejam sentimentos menos dignos e menos nobres. O que falta a esta casa é justamente dedicação, competência e largueza de vistas.

Malgrado as premências financeiras, poderíamos, nestes últimos onze anos, ter atingido a um grau de progresso e desenvolvimento dos mais apreciáveis. Esperemos dias melhores, pois, de homens idôneos, capazes e animados de ardorosa vontade de trabalhar, só poderão surtir efeitos salutares. O que cumpre, professores do Instituto de Belas Artes, e aqueles que nesta casa têm auferido conhecimentos, é cerrar fileiras junto ao Dr. João Carlos Machado, não criando dificuldades à sua ação, pelo contrário, apoiando-o em todos os seus atos e confiantes que de sua pessoa somente poderemos esperar confortadora justiça.

Avulta, dia a dia, no entanto, a necessidade para o nosso Instituto, de nova orientação, de nova organização administrativa. Ousarei dizer aqui alguma coisa, talvez de utilidade para aqueles que amanhã, nortearão o destino do Instituto de Belas Artes. A posição de inferioridade dos professores, assevero, sem receio de errar, é o motivo principal do fracasso das últimas administrações. Os professores, aqueles que são os verdadeiros sustentáculos deste Instituto, pelo seu trabalho profícuo e honesto – pouca gente sabe disto – não têm garantia de espécie alguma dentro desta casa. Nós, os professores, não temos a menor interferência, nem na parte administrativa, nem na parte técnica.

O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul é uma instituição dirigida por médicos, advogados, engenheiros, comerciantes, etc. Daí se verifica que o Instituto, sendo uma organização destinada à difusão do ensino artístico no Rio Grande do Sul, é orientado por cavalheiros de alta distinção, mas que, infelizmente, nada entende ou sabe de arte. Para demonstrar o absurdo da nossa organização administrativa, lembraria o seguinte: uma Faculdade de Medicina, dirigida por uma comissão de músicos, pintores e escultores... A sua situação deveria ser idêntica à do Instituto de Belas Artes. Eu alvitriaria a ideia de se incluir, na Comissão Central do Instituto de Belas Artes, todos os professores desta casa, e que essa comissão mista, de profissionais e de amantes das Belas Artes, resolvesse, então, sobre os diversos assuntos técnicos e administrativos.

Entrando nos eixos e com o apoio do Ex. Gal. Flores da Cunha, chefe do governo riograndense, dentro de pouco tempo, teríamos um estabelecimento modelar, para isso nos valendo, é claro, do prestigioso baluarte do nosso atual presidente eleito, Dr. João Carlos Machado, que já deve ter alcançado a deficiência da nossa presente estrutura administrativa. Jovens diplomandas! Perdoem estas palavras ácidas, secas, mas estejam certas de que elas partem de quem já muito se tem sacrificado, dedicadamente, em prol da música no Rio Grande do Sul. Além da minha atividade no magistério oficial e particular tenho promovido movimentos de funda repercussão na educação musical de nossa gente. Fundei sociedades de cultura, organizei concertos sinfônicos, promovi intercâmbio artístico com centros culturais nacionais e estrangeiros, trazendo a Porto Alegre artistas de nome universal.

Infelizmente, pela falta de entusiasmo e de amparo, por parte daqueles que mais se deveriam interessar pelas coisas de Arte, entre nós, vi resultar quase inútil a minha contribuição. Jovens professoras! Creio que o gesto amável e bondoso das minhas caras colegas, convidando-me para seu paraninfo, seja um preito ao meu devotamento, ao meu trabalho, ao meu entusiasmo. Por isso, tão grande honra só pode ser, para mim, motivo de orgulho e de conforto. Lamento não ter expressões ricas, frases cintilantes de espírito, para agradecer as palavras cativantes da inteligência e culta oradora, intérprete das minhas gentis paraninfandas. Com a minha profunda gratidão, faço os mais sinceros e ardentes votos pela felicidade de todas, almejando, para cada uma, um futuro brilhante, cheio de alegrias e satisfações.

2.2 DISCURSO DE TASSO CORRÊA PUBLICADO NO CATÁLOGO GERAL DO I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE DE 1958

As comemorações do cinquentenário da fundação do Instituto de Belas Artes deram ensejo a que se cogitasse de emprestar maior realce ao Salão anual, estendendo o seu âmbito a toda a América. O espírito foi, também, de dar ao Rio Grande do Sul a oportunidade de reunir obras de artistas dos países do continente num certame fraternal e de maior aproximação das elites. A organização do Salão foi simples e despretensiosa. Não cogitou de tendências, deixando ao livre árbitro dos promotores dos envios ou dos artistas convidados o critério a seguir. Sem vastos recursos, contando quase que exclusivamente com o entusiasmo e a tenacidade, não lhe foi possível conseguir a representação dos 21 países americanos. A falta de auxílio financeiro e o desinteresse dos que tinham a obrigação de colaborar para o seu maior êxito não permitiram um resultado mais positivo. Mesmo assim, grandes obras foram apresentadas e o sucesso foi além da expectativa. Foi um esplêndido Salão. É natural que para competições ou realizações de caráter internacional, torna-se imprescindível o apoio governamental, não devendo ficar alheio ao movimento principalmente tratando-se de cultura o Ministério das Relações Exteriores – Itamaraty. Contudo, e apesar de tudo, a reunião de arte continental realizou-se e obteve merecidos aplausos de todos e, notadamente, dos estrangeiros que, especialmente, vieram a Porto Alegre para visitá-la. É certo que o I Salão Pan-Americano de Arte não será o último. A Congregação de Professores do Instituto de Belas Artes tomou a seu cargo a sua realização bienal. Assim, em 1960, já nos magníficos salões da Universidade do Rio Grande do Sul será realizado o II Salão Pan-Americano de Arte. A semente está lançada. A solidariedade continental assegurará o pleno êxito do II Salão Pan-Americano de Arte.

2.3 DISCURSO DE ERICO VERISSIMO NA ABERTURA DO I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE, EM 22 DE ABRIL DE 1958⁴⁰⁶

Ilustres membros da mesa, Meus senhores, Minhas senhoras,

Simple e, para mim, muito agradável, dar as boas-vindas aos congressistas, em nome da Comissão Organizadora deste certame. Eu não farei um discurso formal, nem longo. Antes de entrar na parte principal de minha pequena alocução, eu quero fazer, por conta própria, algumas considerações sobre o momento e o Congresso. Peço licença para começar repetindo um lugar comum: que nós atravessamos um momento muito sério, um dos momentos mais dramáticos da História da Humanidade, em que o homem está correndo o risco de perder a sua humanidade. Eu explico melhor. Nós vivemos num sistema social e econômico de tal natureza que, apesar de proclamarmos que somos espiritualistas, conseguimos esta coisa monstruosa: elevar o dinheiro como valor máximo e transformar a pessoa humana numa mercadoria. O homem moderno está no mercado (aplausos!). Ele se oferece. Ele se vende. Ele procura o melhor preço.

E, para conseguir essa venda, para conseguir esse preço alto, é um conformista. Ele não protesta contra o que existe. Ele aceita tudo, porque é o único caminho que essa nossa civilização triste nos aponta: o caminho do sucesso. Se for possível conseguir o sucesso com honestidade, dentro da decência, isto é feito. Mas se não for possível, nós, impelidos por essa coisa horrenda que é a propaganda, chegamos até a espezinhar nossos companheiros e, no processo de espezinhar os outros, nós nos espezinhamos a nós mesmos. Numa atitude talvez desnecessariamente otimista, ou então levados pelo ópio do hábito, nós não vemos ou não queremos ver a tragédia que nos ameaça. Vejam bem isto: o homem está se desumanizando, está sendo alienado de sua humanidade. O que ele deseja é o sucesso, porque o sucesso é um dos valores mais altos de nossa cultura.

Ora, neste momento tão sério e tão grave, em que a pessoa humana está ameaçada na sua dignidade, na sua liberdade e na sua vida, ameaçada de destruição moral, intelectual e física também, nesta era atômica tão dramática, é muito importante que no sul do Brasil se reúnam algumas centenas de pessoas de boa vontade para discutir problemas da arte. Muita gente rirá disto. Nós estamos aqui, não estamos conspirando contra a vida de ninguém; não queremos derrubar nenhum governo; não queremos vender nada. Isto é muito importante. Nós não estamos tentando impingir nenhum produto (risos).

⁴⁰⁶ Reprodução do texto publicado no jornal *Correio do Povo*, com o seguinte título e ressalva: *Saudação aos congressistas*. “Publicamos a seguir, sem revisão do autor, o apanhado taquigráfico da saudação oficial aos delegados do I Congresso Brasileiro de Arte, feita pelo escritor Erico Verissimo”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 de abril de 1958.

Eu tenho a impressão de que este Congresso deve compreender que nenhuma manifestação da vida moderna pode ficar indiferente aos problemas sociais. E nesta sociedade que nós vivemos, nos movemos, sonhamos e também morremos. Nós temos direito de escolher até onde é possível a nossa morte. Nós não queremos a morte atômica. Nós não queremos a morte moral. Nós não queremos a morte intelectual. Numa palavra: nós queremos liberdade. Liberdade para desenvolver nossa personalidade, para darmos o que de melhor temos.

Ora, eu creio que isto não é possível se estivermos sob a ameaça da intolerância, da guerra, da violência, do totalitarismo. Eu não aceito nenhum sistema político, social e econômico que não tenha como centro o homem, a dignidade da pessoa humana. Mas nós devemos prestar muita atenção, perguntar a nós mesmos se nós estamos respeitando a dignidade da pessoa humana. Há várias maneiras de não respeitar a dignidade da pessoa humana. Uma é tirar-lhe a liberdade. Outra, mandá-la para a prisão. Há uma terceira: deixá-la ao abandono, como acontece em nossos países, em que nos vangloriamos de respeitar tanto a pessoa humana e há multidões de miseráveis que vivem, ou melhor, vegetam numa subvida.

A arte e os artistas não podem viver alheios a estes problemas. Eu não quero dizer que todo artista deva tomar um partido político e ser um político militante e repetir esses “slogans” que muitas vezes não traduzem nada quando analisados à luz da semântica ou então do bom senso. Mas o interessante, o importante, o essencial é que aqui, tratando de problemas de arte, não nos esqueçamos de que a arte é uma função também social. Não exclusivamente social e política como muitos querem, mas também social, porque ela necessita de condições para florescer.

Isto dito, passo à saudação aos Congressistas, que é muito simples: nós, no Rio Grande do Sul, temos uma tradição de hospitalidade, mas temos também a má reputação de sermos amigos da guerra e da violência. Nós somos vítimas do destino e da geografia. É verdade. Durante muitos anos, este Estado foi o campo de batalha do Brasil nas suas guerras com o estrangeiro. Em 77 anos, tivemos, entre guerras e revoluções, não contando as pequeninas, onze. Os nossos homens ficaram mais afeitos à lida do campo e da guerra do que às manifestações da arte. O meu avô, que era tropeiro, custou muito a se reconciliar com o fato de ter um filho contador de histórias. Ele me dizia: “Você conta histórias que não aconteceram a respeito de pessoas que nunca existiram e não me parece que isto seja direito”. De certa maneira, esta atitude do rio-grandense com relação à arte existiu por muito tempo e se justifica, como no caso dos Estados Unidos com os puritanos, para os quais a beleza era pecado e isso impediu que os Estados Unidos tivessem mais cedo uma boa arte, o que só hoje começa a ocorrer.

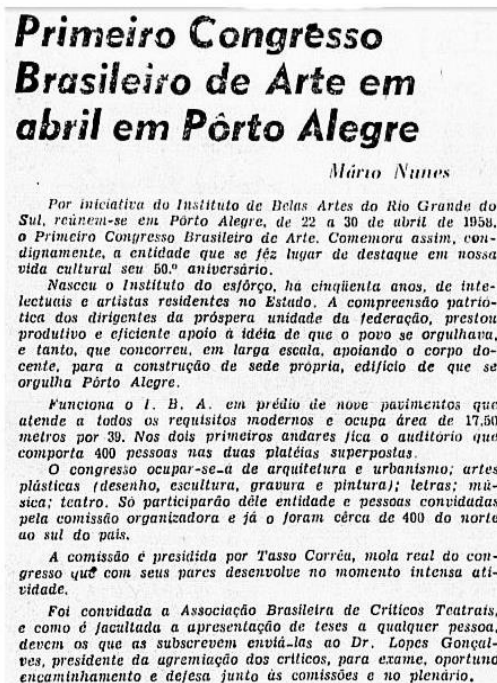
Meus amigos, o Rio Grande do Sul recebe vocês, brasileiros de outras partes deste país, com os braços abertos, com grande cordialidade. E temos a certeza de que este Congresso, se não servir para outra coisa, servirá para aproximar brasileiros de diversas partes do país. O que temos a oferecer a vocês, nesta bela cidade, é antes de tudo – com perdão dos nossos companheiros do centro, do norte e do nordeste – o mais belo céu da América e, talvez, do mundo. Felizmente nós não temos um departamento de céu, uma autarquia, porque, neste caso, nós teríamos um crepúsculo esmaecido, sob a alegação de que não há verba para tintas. Este Congresso coincide com o outono, que é a mais bela estação de Porto Alegre, do Rio Grande do Sul, em geral. Eu chamo a atenção dos meus amigos congressistas para o céu, para o mel, para o ouro desta luz, para a doçura da atmosfera. E chamo a atenção, acho que é desnecessário para os congressistas do sexo masculino, para a beleza das mulheres gaúchas. O Paulo Duarte me assegura que eu cheguei tarde. Eu não falarei da beleza do homem gaúcho, porque seria uma contradição em termos.

Em todo o caso, eu chamo a atenção de vocês para este fato: nós não somos, como alguns caluniadores dizem, castelhanos. Nós não pertencemos à raça platina, embora tenhamos uma grande admiração pela Espanha, uma grande afeição pelos nossos vizinhos. Nós somos brasileiros. Nós falamos quadrado, mas nós falamos, claro. Nós falamos esta bela língua que se fala no Brasil, e que, por um milagre, não se dividiu em dialetos, apesar da tremenda extensão do país e das deficiências dos meios de comunicação e transporte.

Eu estou me alongando demais, estou acabando por fazer um discurso. Eu quero dizer-vos apenas isto: É com o maior prazer (eu não direi que é com honra, porque isto é um clichê muito conhecido), é com o mais intenso, o mais legítimo prazer que nós, os rio-grandenses, recebemos vocês, brasileiros de outros Estados, e os apertamos num grande, num imenso, num forte abraço. Obrigado.

ANEXO 3 – TRANSCRIÇÃO DE TEXTOS PUBLICADOS NA MÍDIA IMPRESSA
[seleção]

3.1 PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE EM ABRIL EM PORTO ALEGRE, POR MÁRIO NUNES⁴⁰⁷



Jornal do Brasil, 27 de dezembro de 1957

Por iniciativa do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, reúnem-se em Porto Alegre, de 22 a 30 de abril de 1958, o Primeiro Congresso Brasileiro de Arte. Comemora assim, condignamente, a entidade que se fez lugar de destaque em nossa vida cultural seu 50º aniversário.

Nasceu o Instituto do esforço, há cinquenta anos, de intelectuais e artistas residentes no Estado. A compreensão patriótica dos dirigentes da próspera unidade da federação prestou produtivo e eficiente apoio à ideia de que o povo se orgulhava, e tanto, que concorreu, em larga escala, apoiando o corpo docente, para a construção de sede própria, edifício de que se orgulha Porto Alegre.

Funciona o I. B. A. em prédio de nove pavimentos que atende a todos os requisitos modernos e ocupa área de 17,50 metros por 39. Nos dois primeiros andares fica o auditório que comporta 400 pessoas nas duas plateias superpostas.

O congresso ocupar-se-á de arquitetura e urbanismo; artes plásticas (desenho, escultura, gravura e pintura); letras; música; teatro. Só participarão dele entidade e pessoas convidadas pela comissão organizadora e já o foram cerca de 400 do norte ao sul do país.

A comissão é presidida por Tasso Corrêa, mola real do congresso que com seus pares desenvolve no momento intensa atividade.

Foi convidada a Associação Brasileira de Críticos Teatrais, e como é facultada a apresentação de teses a qualquer pessoa, devem os que as subscrevem enviá-las ao Dr. Lopes Gonçalves, presidente da

⁴⁰⁷ NUNES, Mário. Primeiro Congresso Brasileiro de Arte em Abril em Porto Alegre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1957.

agremiação dos críticos, para exame, oportuno encaminhamento e defesa junto às comissões e no plenário.
CAMPOFIORITO, Quirino. 1º Congresso Brasileiro de Artes —

3.2 APROVEITAMENTO DA RIQUEZA HUMANA QUE O BRASIL POSSUI, POR QUIRINO CAMPOFIORITO⁴⁰⁸



CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE

O I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE será promovido pelo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul de 22 a 30 de abril do corrente ano, na cidade de Pôrto Alegre.

Uma Comissão Organizadora, presidida pelo professor Tasso Corrêa, diretor e catedrático daquele instituto, e composta de 15 professores da escola promotora do conclave, responsabilizar-se-á pela organização. O Congresso terá a finalidade de pôr em debate com a maior amplitude, todos os problemas relacionados com o ensino das artes, sua difusão, assim como direitos e deveres que digam respeito não só a escola, como a instituições culturais, autores, editores, intérpretes, professores, estudantes, artistas profissionais, escritores, jornalistas, empresários, colaboradores profissionais, e público e os governos.

Os debates se estenderão às seções de Arquitetura e Urbanismo — Artes Plásticas — Letras — Música — Teatro. Participarão as entidades e as pessoas que houverem sido convidadas, não devendo cada delegação contar com mais de cinco membros. A relação das entidades convidadas aparece no folheto portador da regulamentação do Congresso, em tempo remetido à todas as instituições interessadas. É livre, porém, a apresentação de teses por pessoas ou entidades não convidadas. Tais trabalhos deverão ser remetidos até a data de 30 de março próximo, à Comissão Organizadora (rua Senhor dos Passos, 248 — Pôrto Alegre — Estado do Rio Grande do Sul), datilografadas, espaço dois, em três vias, até 10 (dez) páginas, com a assinatura do representante registrada. Aceita a tese assim apresentada, o autor será incluído entre os participantes. A solenidade de instalação será à 22 de abril. A conclusão resultante de estudo dos assuntos debatidos e aprovados em plenário constituirá o corpo das decisões do congresso.

Terminado o congresso, será apresentado ao presidente da República e ao Congresso Nacional um anteprojeto de criação do Ministério das Artes e das Universidades de Arte.

OPINIÕES SOBRE O CONGRESSO

OPINIÕES SOBRE O CONGRESSO

VARIAS PERSONALIDADES do Estado já se manifestaram sobre o Congresso. O repórter pode transcrever algumas. O sr. Tasso Corrêa, arquiteto honorário, musicista, crítico de arte, presidente da Comissão Organizadora, diretor e catedrático do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, assim se expressou: — "O Rio Grande do Sul espera de braços abertos os seus irmãos de todos os recantos para, nessa oportunidade, com a inteligência e o coração construírem as bases definitivas para um melhor aproveitamento da riqueza humana que o Brasil possui".

Erico Veríssimo, o aplaudido escritor, declara que, no próximo Congresso, pretende-se — "discutir com uma franqueza que espantará muita gente, o estado atual da música, da arquitetura, da pintura, da escultura, do urbanismo e da literatura, a sua função social e a sua posição diante dessa coisa a que se convencionou chamar de realidade brasileira". Mais ainda, debateremos, no setor das letras, os problemas econômicos do escritor, suas relações com os editores, com o governo e com o público".

Demonstrando grande confiança no próximo congresso, o autor de "Gato Preto em Campo de Neve", ao ser inquirido sobre alguns temas, diz que sobre o estado atual da poesia, a ficção e o ensaio, no Brasil, os congressistas terão que considerar — "o que fizemos até agora, que problemas de natureza estética, ética, social e moral se nos deparam nesses três campos da literatura". Fazendo declarações à imprensa local, declarou ainda Erico Veríssimo sobre o I Congresso Brasileiro de Arte, que é vontade de todos os que têm animado o certame, que se evitem os debates em forma simplesmente protocolar, sem sentido exato e no plano de divergências inconsistentes. — "Queremos — declarou o nosso bravo romancista na reportagem de Gilberto Miranda — dar um balanço das artes no Brasil e proporcionar aos artistas, escritores, professores, editores, etc., a oportunidade de um encontro que seja ao mesmo tempo cordial e franco".

Sobre a presença da arquitetura no congresso é o arquiteto gaúcho Demétrio Ribeiro quem nos fala, através do "DIÁRIO DE NOTÍCIAS" de Pôrto Alegre: — "Que temos feito para elevar o nível artístico de nosso público? Que pretendemos fazer? A construção de escolas e hospitais em número suficiente é problema relacionado com o nosso desenvolvimento econômico. Merece a maior atenção de todos os bons brasileiros, mas a sua solução não se acelera de modo algum com o desprezo da cultura artística. Ao contrário. A consciência dos problemas da nossa arte e da nossa produção literária só pode estimular o desejo do nosso progresso geral".

Outro arquiteto gaúcho, o professor Ernani Corrêa, diz que no I Congresso Brasileiro de Arte — serão debatidas teses apresentadas por toda a pessoa que desejar expor idéias ou planos concernentes aos assuntos de arte: ensino das artes, legislação artística, situação dos artistas, prática artística, difusão das artes, amparo particular ou governamental, meios de difusão, assistência aos artistas enfermos, acidentados ou inválidos e na velhice, bem como assuntos filosóficos, científicos e sociais que se relacionem com as artes".

O Professor Fernando Corona, do Instituto de Belas Artes, escultor aplaudido no país, faz um apelo, sobretudo aos colegas artistas e escultores para que tudo façam ao alcance de cada um, para o sucesso do I Congresso Brasileiro de Arte, dando que dos debates que ali se realizarem, muita há de ser concretizado em benefício da cultura brasileira e do interesses particulares da classe de artistas e intelectuais.

A palavra da música tem-na o professor Paulo Couto e Silva, para afirmar que quanto a esta arte, — "estudantes, professores, apreciadores e profissionais de todo o país terão oportunidade de expor, defender as suas idéias em situação de igualdade, numa verificação ampla e profunda dos problemas em que atualmente se deparam a música e os músicos do Brasil".

A Escola Nacional de Belas Artes, conforme declarou ao repórter o seu diretor, o professor Gerson Pompeu Pinheiro, se fará representar condignamente no Congresso de Arte. Alguns de seus professores irão a Pôrto Alegre. Também o Instituto dos Arquitetos estará presente ao grande conclave. Sobre o Salão Pan-Americano de Arte, informaremos noutra ocasião. Colhendo material na imprensa de Pôrto Alegre e nos folhetos que nos forem remetidos, damos a nossa colaboração à divulgação das comemorações do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.

Diário de Notícias, 23 de março de 1958

⁴⁰⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. Aproveitamento da Riqueza Humana que o Brasil possui. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 23 de março de 1958.

APROVEITAMENTO DA RIQUEZA HUMANA QUE O BRASIL POSSUI

Artes plásticas, literatura e música no próximo certame em organização na capital gaúcha - As artes diante da realidade nacional - Estudo da possibilidade da criação do Ministério das Artes.

Reportagem de Quirino - CAMPOFIORITO

O Rio Grande do Sul promete para o corrente ano importantes atividades culturais que projetarão a terra gaúcha de maneira excepcional no cenário artístico e intelectual do País. Agitam-se os meios culturais de Porto Alegre, contando com a colaboração de todo o Estado, para que alcancem o maior brilho as iniciativas programadas.

Uma fundação emérita – o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul – em comemoração ao Cinquentenário da sua fundação, promove um programa de notável alcance cultural. Registrar uma data assim, em relação à criação dessa escola de arte, correspondente a fixar o início do ensino artístico no Estado do Rio Grande do Sul, em moldes regulares e universitários, hoje oficializado e respondendo pelas mais responsáveis condições do ensino superior regulamentado no País. Salientam-se no plano de manifestações culturais a realizarem-se em comemorações ao cinquentenário do IBARGS, dois certames que se destinam a congregar, na Capital gaúcha, uma atividade de amplo interesse para a cultura nacional. Serão o I Congresso Brasileiro de Arte e o I Salão Pan-Americano de Arte.

CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE

O I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE será promovido pelo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul de 22 a 30 de abril do corrente ano, na cidade de Porto Alegre.

Uma Comissão Organizadora, presidida pelo professor Tasso Corrêa, diretor e catedrático daquele instituto, e composta de 15 professores da escola promotora do conclave, responsabilizar-se-á pela organização. O Congresso terá a finalidade de pôr em debate com a maior amplitude, todos os problemas relacionados com o ensino das artes, sua difusão, assim como direitos e deveres que digam respeito não só à escola, como a instituições culturais, autores, editores, intérpretes, professores, estudantes, artistas profissionais, escritores, jornalistas, empresários, colaboradores profissionais, e público e os governos.

Os debates se estenderão às seções de Arquitetura e Urbanismo - Artes Plásticas - Letras - Música - Teatro. Participarão as entidades e as pessoas que houverem sido convidadas, não devendo cada delegação contar com mais de cinco membros. A relação das entidades convidadas aparece no folheto portador da regulamentação do Congresso, em tempo remetido a todas as instituições interessadas. É livre, porém, a apresentação de teses por pessoas ou entidades não convidadas. Tais trabalhos deverão ser remetidos até a data de 30 de março próximo à Comissão Organizadora (rua Senhor dos Passos, 248 - Porto Alegre - Estado do Rio Grande do Sul), datilografadas, espaço dois, em três vias, até 10 (dez) páginas, com a assinatura do representante registrada. Aceita a tese assim apresentada, o autor será incluído entre os participantes. A solenidade de instalação será a 22 de abril. A conclusão resultante de estudo dos assuntos debatidos e aprovados em plenário constituirá o corpo das decisões do congresso.

Terminado o congresso, será apresentado ao presidente da República e ao Congresso Nacional um anteprojeto de criação do Ministério das Artes e da Universidade das Artes.

OPINIÕES SOBRE O CONGRESSO

VÁRIAS PERSONALIDADES de Estado já se manifestaram sobre o Congresso. o repórter pode transcrever algumas. O sr. Tasso Corrêa, arquiteto honorário, musicista, crítico de arte, presidente da Comissão Organizadora, diretor e catedrático do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, assim se expressou: "O Rio Grande do Sul espera de braços abertos os seus irmãos de todos os recantos para, nessa oportunidade, com a inteligência e o coração construírem as bases definitivas para um melhor aproveitamento da riqueza humana que o Brasil possui".

Erico Verissimo, o aplaudido escritor, declara que, no próximo Congresso, pretende-se "discutir com uma franqueza que espantará muita gente, o estado atual da música, da arquitetura, da pintura, da escultura, do urbanismo e da literatura, a sua função social e a sua posição diante dessa coisa a que se convencionou

chamar de realidade brasileira. Mais ainda, debateremos, no setor das letras, os problemas econômicos do escritor, suas relações com os editores, com o governo e com o público".

Demonstrando grande confiança no próximo congresso, o autor de "Gato Preto em Campo de Neve", ao ser inquirido sobre alguns temas, diz que sobre o estado atual da poesia, a ficção e o ensaio, no Brasil, os congressistas terão que considerar "o que fizemos até agora, que problemas de natureza estética, ética, social e moral se nos defrontam nesses três campos da literatura". Fazendo declarações à imprensa local, declarou ainda Erico Verissimo sobre o I Congresso Brasileiro de Arte, que é vontade de todos os que têm animado o certame, que se evitem os debates em forma simplesmente protocolar, sem sentido exato e no plano de divagações inconsistentes. "Queremos - declarou o nosso bravo romancista na reportagem de Gilberto Miranda - dar um balanço das artes no Brasil e proporcionar aos artistas, escritores, professores, editores, etc., a oportunidade de um encontro que seja ao mesmo tempo cordial e franco".

Sobre a presença da arquitetura no congresso é o arquiteto gaúcho Demétrio Ribeiro quem nos fala, através do "DIÁRIO DE NOTÍCIAS" de Porto Alegre: "Que temos feito para elevar o nível artístico de nosso público? Que pretendemos fazer? A construção de escolas e hospitais em número suficiente é problema relacionado com o nosso desenvolvimento econômico. Merece a maior atenção de todos os bons brasileiros, mas a sua solução não se acelera de modo algum com o desprezo da cultura artística. Ao contrário. A consciência dos problemas da nossa arte e da nossa produção literária só pode estimular o desejo do nosso progresso geral".

Outro arquiteto gaúcho, o professor Ernani Corrêa, diz que no I Congresso Brasileiro de Arte serão debatidas teses apresentadas por toda a pessoa que desejar explanar ideias ou planos concernentes aos assuntos de arte: ensino das artes, legislação artística, situação dos artistas, prática artística, difusão das artes, amparo particular ou governamental, meios de difusão, assistência aos artistas enfermos, acidentados ou inválidos e na velhice, bem como assuntos filosóficos, científicos e sociais que se relacionem com artes".

O Professor Fernando Corona, do Instituto de Belas Artes, escultor aplaudido no País, faz um apelo, sobretudo aos colegas artistas e escultores para que tudo façam ao alcance de cada um, para o sucesso do I Congresso Brasileiro de Arte, dado que dos debates que ali se realizam, muito há de ser concretizado em benefício da cultura brasileira e dos interesses particulares da classe de artistas intelectuais.

A palavra da música tem-na o professor Paulo Couto e Silva, para afirmar que quanto a esta arte, "estudantes, professores, apreciadores e profissionais de todo o País terão oportunidade de expor, defender as suas ideias em situação de igualdade, numa verificação ampla e profunda dos problemas em que atualmente se defrontam a música e os músicos do Brasil".

A Escola Nacional de Belas Artes, conforme declarou ao repórter o seu diretor, o professor Gerson Pompeu Pinheiro, se fará representar condignamente no Congresso de Arte. Alguns de seus professores irão a Porto Alegre. Também o Instituto dos Arquitetos estará presente ao grande conclave. Sobre o Salão Pan-Americano de Arte, informaremos noutra ocasião. Colhendo material na imprensa de Porto Alegre e nos folhetos que nos forem remetidos, damos a nossa colaboração à divulgação das comemorações do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.



Grupo formado na reunião de ontem

Congresso Brasileiro e Salão Pan-Americano de Belas-Artes

Inauguração, em 22 do corrente, do cinquentenário do Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre — Representantes de todo o Brasil e das três Américas nos certames

Uma realização ainda inédita no Brasil e talvez no mundo deverá efetivar-se em Porto Alegre, de 22 a 28 do corrente. Trata-se do I Congresso Brasileiro de Belas-Artes, a ser inaugurado na data em que se comemora o cinquentenário do Instituto de Belas-Artes da capital gaúcha. No mesmo dia se iniciará o I Salão Pan-Americano de Arte.

Ambos os conclaves congregarão figuras representativas de todas as artes, sendo de notar que, a 30 do mês findo, ao encerrarem-se as inscrições para o Salão, haviam sido apresentados mais de mil trabalhos de artistas das três Américas.

O sr. Tasso Correia, daquele Instituto, reuniu ontem à noite, na Associação Paulista de Belas-Artes, elementos representativos dos meios artísticos desta capital, a fim de expor o assunto. Os dois conclaves foram organizados por ele, que convidou para participar do Congresso artistas de todo o Brasil.

Já foram organizadas delegações de Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, Alagoas, Bahia, Distrito Federal e Estado de São Paulo. Deverão participar representantes de mais de quatrocentas entidades brasileiras, abrangendo academias, museus, bibliotecas, escolas de arquitetura, belas-arts, música etc. Estarão presentes também institutos de advogados. A participação de tais profissionais se justifica, porque, além de assuntos relacionados com

o ensino e a difusão das artes, segundo declarou o sr. Tasso Correia, o temário inclui o debate dos direitos e deveres que, direta ou indiretamente, estão vinculados às artes no Brasil.

DIVERSOS PREMIOS

— "Aquele certame — adiantou o sr. Tasso Correia — contará com um júri internacional de premiação, composto de cinco membros: dois brasileiros, dois argentinos e um uruguaio. Além dos prêmios honoríficos, poderão ser conferidos prêmios de aquisição, até o total de 300.000 cruzeiros. Haverá prêmios específicos para brasileiros e para estrangeiros."

O Congresso, bem como o Salão Pan-Americano, têm por fim incentivar o ensino e a difusão das belas-arts no Brasil e em toda a América, por meio do congregamento do maior número possível de artistas, que serão incentivados com a distribuição de prêmios.

As diversas delegações são esperadas em Porto Alegre até o próximo dia 21, para o início do conclave no dia seguinte, sob a presidência de honra do presidente da República. Entre outros convidados de honra estará presente também o ministro da Educação. Para convidar autoridades e artistas, o sr. Tasso Correia realizou a presente viagem a esta capital e ao Rio de Janeiro e, nas duas capitais, tratou de vários assuntos relacionados com a organização dos dois certames.

Folha da Manhã, 3 de abril de 1958

Inauguração, em 22 do corrente, do cinquentenário do Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre — Representantes de todo o Brasil e das três Américas nos certames.

Uma realização ainda inédita no Brasil e talvez no mundo deverá efetivar-se em Porto Alegre, de 22 a 28 do corrente. Trata-se do I Congresso Brasileiro de Belas-Artes, a ser inaugurado na data em que se

⁴⁰⁹ Congresso Brasileiro e Salão Pan-Americano de Belas Artes. *Folha da Manhã*, São Paulo, 3 de abril de 1958. AHIA-UFRGS.

comemora o cinquentenário do Instituto de Belas Artes da capital gaúcha. No mesmo dia, se iniciará o I Salão Pan-Americano de Arte.

Ambos os conclaves congregarão figuras representativas de todas as artes, sendo de notar que, a 30 do mês findo, ao encerrarem-se as inscrições para o Salão, haviam sido apresentados mais de mil trabalhos de artistas das três Américas.

O Sr. Tasso Corrêa, daquele Instituto, reuniu ontem à noite, na Associação Paulista de Belas Artes, elementos representativos dos meios artísticos desta capital, a fim de expor o assunto. Os dois conclaves foram organizados por ele, que convidou para participar do Congresso artistas de todo o Brasil.

Já foram organizadas delegações de Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, Alagoas, Bahia, Distrito Federal e Estado de São Paulo. Deverão participar representantes de mais de quatrocentas entidades brasileiras, abrangendo academias, museus, bibliotecas, escolas de arquitetura, belas-artes, música etc. Estarão presentes também institutos de advogados. A participação de tais profissionais se justifica, porque, além de assuntos relacionados com o ensino e a difusão das artes, segundo declarou o Sr. Tasso Corrêa, o temário inclui o debate dos direitos e deveres que, direta ou indiretamente, estão vinculados às artes no Brasil.

DIVERSOS PRÊMIOS

– "Aquele certame" – adiantou o Sr. Tasso Corrêa, "contará com um júri Internacional de premiação, composto de cinco membros: dois brasileiros, dois argentinos e um uruguaio. Além dos prêmios honoríficos, poderão ser conferidos prêmios de aquisição, até o total de 300.000 cruzeiros. Haverá prêmios específicos para brasileiros e para estrangeiros."

O Congresso, bem como o Salão Pan-Americano, tem por fim incentivar o ensino e a difusão das belas-artes no Brasil e em toda a América, por meio do conagraçamento do maior número possível de artistas, que serão incentivados com a distribuição de prêmios.

As diversas delegações são esperadas em Porto Alegre até o próximo dia 21, para o início do conclave no dia seguinte, sob a presidência de honra do presidente da República. Entre outros convidados de honra estará presente também o ministro da Educação. Pare convidar autoridades e artistas, o Sr. Tasso Corrêa realizou a presente viagem a esta capital e ao Rio de Janeiro e, nas duas capitais, tratou de vários assuntos relacionados com a organização dos dois certames.

I Congresso Brasileiro de Arte

Em Pôrto Alegre o maior conclave cultural, que será presidido pelo ministro da Educação — Dia 22 seu início no IBA

Extenso é o programa de comemoração do cinquentenário de fundação do Instituto de Belas Artes. Destacam-se dois importantes certames — o I Congresso Brasileiro de Arte e o I Salão Pan-Americano de Arte. Este, de repercussão continental, tem atraído a atenção e o interesse dos maiores artistas contemporâneos das Américas. Os Estados Unidos enviaram 16 enormes volumes através a Embaixada no Rio, dando uma interessante nota na seção de Teatro que ocupa, inteiramente, o 6.º pavimento do edifício do Instituto de Belas Artes. Será uma demonstração de como o estudante na América do Norte se orienta relativamente ao aprendizado do teatro como elemento de cultura geral e profissional. A atenção está voltada para o seguinte — ou o teatro se renova incessantemente ou sucumbirá. Esta renovação processa-se sob várias formas — mediante a revalidação do próprio passado regional, o influxo de novas idéias e experiências do exterior e uma constante busca de artesãos e artistas contemporâneos para resolver problemas novos. A Arte Teatral norte-americana desenvolveu-se assim: os antigos menestrelis ambulantes de teatros, de bordo dos barcos fluviais e as companhias itinerantes, todos concorreram para a evolução. De maneira impressionante, sob uma apresentação tecnicamente perfeita, a exposição da seção dos Estados Unidos será uma notável lição para todos os que se interessam pelo ensino e difusão do teatro no nosso país. Além dos americanos do norte, outros países estarão representados nesse grandioso cer-

tame. Os países do Pacífico com uma reduzida representação e os nossos vizinhos, Argentina e Uruguai, com uma forte demonstração do valor de seus artistas. Do México e Peru estão sendo aguardados vários trabalhos e, se não houver dificuldades, por parte da Alfândega desta Capital, teremos oportunidade de apreciá-los ainda por ocasião da inauguração, às 18 horas do dia 23. Para o I Congresso Brasileiro de Arte estão voltadas as atenções do Brasil intelectual. Cerca de 200 pessoas participarão do conclave que terá a presidência o sr. Ministro da Educação e Cultura. Dois grandes aviões da VARIG foram fretados pelo Instituto de Belas Artes, estando inteiramente lotados. Chegarão em massa os congressistas no próximo dia 21, pelas 12 horas, estando sendo preparada festiva recepção por parte da Comissão Organizadora e professores do Instituto.

O PROGRAMA

O programa elaborado e já oficializado para as comemorações, é o seguinte: dia 22, às 8,30 horas — Missa em ação de graças, na Igreja de São José; às 10 horas — sessão preparatória do Congresso; às 15 — Constituição das Comissões; às 18 — Instalação do I Congresso Brasileiro de Arte, no Auditório do Instituto; às 20 — Recepção e ceia aos congressistas. Dia 23: às 9 e 15 hs. — reunião das Comissões do Congresso; às 18 — Inauguração do I Salão Pan-Americano de Arte, nas Galerias do Instituto. Dia 24 — às 8 horas — Excursão a Caxias do Sul; às 21 — Inauguração da Exposição da Pinacoteca do Instituto de Belas Artes no Museu de Arte do Estado. Dia 25: às 9 e 15 hs. — Reunião das Comissões; às 21 — Concerto Sinfônico, no Auditório da Universidade do R. G. do Sul. Dia 26: às 9 e 15 horas — Sessões plenárias; às 18 — encerramento do Congresso; às 20 — Jantar. Dia 27: às 11 horas — Churrasco de despedida.

Correio do Povo, 17 de abril de 1958

⁴¹⁰ I Congresso Brasileiro de Arte. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 de abril de 1958. AHIA-UFRGS.

Em Porto Alegre, o maior conclave cultural, que será presidido pelo ministro da Educação – Dia 22 seu início no IBA

Extenso é o programa de comemoração do cinquentenário de fundação do Instituto de Belas Artes. Destacam-se dois importantes certames – o I Congresso Brasileiro de Arte e o I Salão Pan-Americano de Arte. Este, de repercussão continental, tem atraído a atenção e o interesse dos maiores artistas contemporâneos das Américas. Os Estados Unidos enviaram 16 enormes volumes através da Embaixada no Rio, dando uma interessante nota na seção de Teatro que ocupa, inteiramente, o 6º pavimento do edifício do Instituto de Belas Artes. Será uma demonstração de como o estudante na América do Norte se orienta relativamente ao aprendizado do teatro como elemento de cultura geral e profissional. A atenção está voltada para o seguinte – ou o teatro se renova incessantemente ou sucumbirá. Esta renovação processa-se sob várias formas – mediante a revalidação do próprio passado regional, o influxo de novas ideias e experiências do exterior e uma constante busca de artesãos e artistas contemporâneos para resolver problemas novos. A Arte Teatral norte-americana desenvolveu-se assim: os antigos menestréis ambulantes de teatro, de bordo dos barcos fluviais e as companhias itinerantes, todos concorreram para a evolução. De maneira impressionante, sob uma apresentação tecnicamente perfeita, a exposição da seção dos Estados Unidos será uma notável lição para todos os que se interessam pelo ensino e difusão do teatro no nosso país. Além dos americanos do norte, outros países estarão representados nesse grandioso certame. Os países do Pacífico com uma reduzida representação e os nossos vizinhos, Argentina e Uruguai, com uma forte demonstração do valor de seus artistas. Do México e Peru, estão sendo aguardados vários trabalhos e, se não houver dificuldades, por parte da Alfândega desta Capital, teremos oportunidade de apreciá-los ainda por ocasião da inauguração, às 18 horas do dia 23. Para o I Congresso Brasileiro de Arte estão voltadas as atenções do Brasil intelectual. Cerca de 200 pessoas participarão do conclave que terá a presidência o Sr. Ministro da Educação e Cultura. Dois grandes aviões da VARIG foram fretados pelo Instituto de Belas Artes, estando inteiramente lotados. Chegarão em massa os congressistas no próximo dia 21, pelas 12 horas, estando sendo preparada festiva recepção por parte da Comissão Organizadora e professores do Instituto.

O PROGRAMA

O programa elaborado e já oficializado para as comemorações é o seguinte: dia 22, às 8h30min – Missa em ação de graças, na Igreja de São José; às 10h – sessão preparatória do Congresso; às 15h – Constituição das Comissões; às 18h – Instalação do I Congresso Brasileiro de Arte, no Auditório do Instituto; às 20h – Recepção e ceia aos congressistas. Dia 23: às 9h e 15h – reunião das Comissões do Congresso; às 18h – Inauguração do I Salão Pan-Americano de Arte, nas Galerias do Instituto. Dia 21 – às 8h – Excursão a Caxias do Sul; às 21h – Inauguração da Exposição da Pinacoteca do Instituto de Belas Artes no Museu de Arte do Estado. Dia 25: às 9h e 15h – Reunião das Comissões; às 21h – Concerto Sinfônico, no Auditório da Universidade do R. G. do Sul. Dia 26: às 9h e 15h – Sessões plenárias; às 18h – Encerramento do Congresso; às 20h – Jantar. Dia 27: às 11h – Churrasco de despedida.

3.5 PRESENTE AO CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE A COMISSÃO DE BELAS ARTES DO URUGUAI⁴¹¹



A sra. Renée Sala de Pons e a srta. Beatriz Haedo Garramon, integrantes da Comissão de Belas Artes do Uruguai, juntamente com o consul do Uruguai, sr. José Luiz Vila Dias, falando ao representante deste jornal.

Presente ao Congresso Brasileiro de Arte a Comissão de Belas Artes do Uruguai

Integrando a delegação do Uruguai ao Congresso Brasileiro de Arte, ora reunido em Porto Alegre, estiveram na capital gaúcha a sra. Renée Sala de Pons, vice-presidente da Comissão Nacional de Belas Artes do Uruguai e a srta. Beatriz Haedo Garramon, integrante da mencionada Comissão.

Falando ao representante deste jornal, num encontro proporcionado pelo cônsul do Uruguai em Porto Alegre, sr. José Luiz Vila Dias, a sra. Renée Sala de Pons informou que a Comissão Nacional de Belas Artes, constituída em 1937 graças aos esforços despendidos pelo senador Haedo, encarga-se de todas as atividades plásticas no Uruguai, estando subordinada ao Ministério de Instrução Pública.

Anualmente, no dia 25 de Agosto — data nacional uruguaia — a Comissão promove a realização de uma exposição retrospectiva que sempre tem lugar no salão de artes do Teatro Solís. Esta exposição anual constitui uma homenagem a um artista uruguaio: a deste ano, apresentará os trabalhos de Carlos Faria Herrera. A mostra inclui ainda pinturas, esculturas, aquarelas, desenhos etc.

Com a palavra, a srta. Beatriz Haedo Garramón informou que a Comissão promove, ainda, uma exposição bienal, que reúne os grandes prêmios e os primeiros prêmios do Uruguai. A Bienal distribui bolsas de estudos na Europa de até dois anos. A Comissão Nacional de Belas Artes, que man-

tém departamentos no interior do País, dá às suas seções bastante força e autonomia. Além disto, procura entrar em contacto sempre que pode com os artistas uruguaio, visitando-os em seus estúdios, com o objetivo de estreitar cada vez mais os laços que devem unir os artistas e a Comissão.

As delegadas uruguaia ao Congresso Brasileiro de Arte afirmaram que todas as autoridades uruguaia colaboraram eficazmente para que o Uruguai não estivesse ausente do certame ora realizado em Porto Alegre, acentuando que seu País não poderia deixar de participar de um congresso tão significativo como o promovido pelo Instituto de Belas Artes. Disseram que ficaram agradavelmente surpreendidas com a obra eficiente e contínua que vem sendo realizada pelo IBA e manifestaram o desejo de que se estimulasse cada vez mais o intercâmbio artístico uruguaio-brasileiro.

A sra. Renée Sala de Pons e a srta. Beatriz Haedo Garramón, elogiaram ainda a obra desenvolvida em Montevideu pelo extinto embaixador naquele País, sr. Berenguer Cesar, dizendo que realmente foi extraordinário o trabalho efetuado por aquele diplomata no sentido da maior aproximação artística efetuada entre os povos uruguaio e brasileiro.

Pelo avião da carreira, a srta. Renée Sala de Pons e a srta. Beatriz Haedo Garramón retornaram para Montevideu, sexta-feira, juntamente com os demais integrantes da delegação uruguaia ao Congresso Brasileiro de Arte.

Correio do Povo, 26 de abril de 1958

⁴¹¹ Presente ao Congresso Brasileiro de Arte a Comissão de Belas Artes do Uruguai. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 de abril de 1958. AHIA-UFRGS.

Integrando a delegação do Uruguai ao Congresso Brasileiro de Arte, ora reunido em Porto Alegre, estiveram na capital gaúcha a Sra. Renée Sala de Pons, vice-presidente da Comissão Nacional de Belas Artes do Uruguai e a Srta. Beatriz Haedo Garramon, integrante da mencionada Comissão.

Falando ao representante deste jornal, num encontro proporcionado pelo cônsul do Uruguai em Porto Alegre, Sr. José Luiz Vila Dias, a Sra. Renée Sala de Pons informou que a Comissão Nacional de Belas Artes, constituída em 1937 graças aos esforços despendidos pelo senador Haedo, encarrega-se de todas as atividades plásticas no Uruguai, estando subordinada ao Ministério de Instrução Pública.

Anualmente, no dia 25 de Agosto – data nacional uruguaia – a Comissão promove a realização de uma exposição retrospectiva que sempre tem lugar no salão de artes do Teatro Solis. Esta exposição anual constitui uma homenagem a um artista uruguaio: a deste ano apresentará os trabalhos de Carlos Faria Herrera. A mostra inclui ainda pinturas, esculturas, aquarelas, desenhos etc. Com a palavra, a Srta. Beatriz Haedo Garramón informou que a Comissão promove, ainda, uma exposição bienal, que reúne os grandes prêmios e os primeiros prêmios do Uruguai. A Bienal distribui bolsas de estudos na Europa de até dois anos. A Comissão Nacional de Belas Artes, que mantém departamentos no interior do País, dá às suas seções bastante força e autonomia. Além disto, procura entrar em contato sempre que pode com os artistas uruguaio, visitando-os em seus estúdios, com o objetivo de estreitar cada vez mais os laços que devem unir os artistas e a Comissão.

As delegadas uruguaia ao Congresso Brasileiro de Arte afirmaram que todas as autoridades uruguaia colaboraram eficazmente para que o Uruguai não estivesse ausente do certame ora realizado em Porto Alegre, acentuando que seu País não poderia deixar de participar de um congresso tão significativo como o promovido pelo Instituto de Belas Artes. Disseram que ficaram agradavelmente surpreendidas com a obra eficiente e contínua que vem sendo realizada pelo IBA e manifestaram o desejo de que se estimulasse cada vez mais o intercâmbio artístico uruguaio-brasileiro.

A Sra. Renée Sala de Pons e a Srta. Beatriz Haedo Garramón elogiaram ainda a obra desenvolvida em Montevideu pelo extinto embaixador naquele país, Sr. Berenguer Cesar, dizendo que realmente foi extraordinário o trabalho efetuado por aquele diplomata no sentido da maior aproximação artística efetuada entre os povos uruguaio e brasileiro.

Pelo avião da carreira, a Sra. Renée Sala de Pons e a Srta. Beatriz Haedo Garramón retornaram para Montevideu, sexta-feira, juntamente com os demais integrantes da delegação uruguaia ao Congresso Brasileiro de Arte.

3.6 TEATRO E OUTROS PALCOS, POR CASSIANO NUNES⁴¹²



Correio Paulistano, 27 de abril de 1958

REUNIÃO DE ARTISTAS E INTELLECTUAIS EM PORTO ALEGRE

Trabalhos do I Congresso Brasileiro de Arte – Erico Verissimo recomenda: "Olhai o crepúsculo..." – Moção hipotecando solidariedade a Anísio Teixeira

Foi uma sorte para mim que Miroel Silveira não tivesse tido oportunidade de participar do I Congresso Brasileiro de Arte que acaba de se realizar em Porto Alegre, pois, em sua substituição, tive o ensejo de conhecer a capital gaúcha e Caxias do Sul – duas cidades que me surpreenderam pela beleza e progresso – e, além do mais, de conviver e trabalhar com gente de valor. O I Congresso Brasileiro de Arte foi efetuado com o objetivo de se comemorar o 50º aniversário do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, uma entidade vitoriosa que muito deve ao homem que há muitos anos a vem liderando: o prof. Tasso Corrêa. Está instalado excelentemente o Instituto num arranha-céu impressionante no centro da cidade de Porto Alegre. Aí num ambiente propício se formam os artistas plásticos do Sul do País. No dia 22 do corrente, pela manhã, efetuou-se a reunião preparatória do conclave para o qual foi eleito presidente, por aclamação, o prof. Tasso Corrêa. Foram escolhidos os congressistas Elmano Cardim, presidente da Academia Brasileira de Letras, Gerson Pompeu Pinheiro, diretor da Escola de Belas Artes, Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Eneida e o maestro Eleazar de Carvalho, 1º, 2º, 3º, 4º e 5º vice-presidentes respectivamente. Para secretário geral foi indicado Paulo Duarte, diretor da revista de cultura "Anhembi". A Comissão de Arquitetura e Urbanismo ficou sob a responsabilidade de Luís Saia, e a de Artes Plásticas, sob a direção de Quirino Campofiorito. Presidiu a sessão de Letras, Henrique Pongetti, e a de Música, Fernando Corrêa de Azevedo. Joracy Camargo encarregou-se da Seção de Teatro, e José Honório Rodrigues, da de Assuntos Especiais. Dos visitantes, delegações principais foram as do Rio e de São Paulo, não obstante a sua heterogeneidade, e é claro que a representação gaúcha era de escol, pois dela participavam Erico Verissimo, Manoelito de Ornellas, Athos Damasceno Ferreira, Ernani Fornari e outros valores sulinos dos demais campos da Arte. Da delegação do Rio, destacam-se Joracy Camargo, Henrique Pongetti, Eneida, Carlos Ribeiro, José Condé, Valdemar Cavalcanti e Osório Borba, o maestro José Siqueira, José Honório Rodrigues, Leda Bechat e Luiza

⁴¹² NUNES, Cassiano. Teatro e outros palcos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 de abril de 1958.

Barreto Leite. Da de São Paulo, o jornalista Paulo Duarte, Luís Martins, Alonso Aníbal, o maestro Eleazar de Carvalho, o desenhista Paulo Maranca, Luís Saia, Quirino Campofiorito.

Às 20 horas do mesmo dia, com a presença de numeroso público, instalou-se oficialmente o I Congresso Brasileiro de Arte. Abriu a sessão com um discurso evocativo da fundação do Instituto o prof. Tasso Corrêa, que, após a sua alocução, deu a palavra a Erico Verissimo que, num discurso singelo, mas carregado de sinceridade, saudou os visitantes. O romancista de "O Tempo e o Vento" salientou, em seu improvisado, que escritor não pode ficar indiferente à realidade circundante, e nem desinteressado pelo bem-estar e a dignidade do Homem. Afirmou, criticando a ideologia predominante em nosso tempo, que "o homem moderno está no mercado", e que se vende para conquistar o fito supremo da sociedade em que vivemos: o sucesso. Malsinou "essa coisa horrenda: a propaganda", e garantiu que, nessa competição, que é o paradigma do mundo em que vivemos, o homem avilta os seus irmãos, e avilta-se a si mesmo. Erico Verissimo proferiu palavras eloquentes condenando a "desumanização do homem". Em certo momento, combatendo todos os tipos de totalitarismo, proclamou: "Não aceito nenhum governo que não tenha como centro a dignidade do homem. Depois de ter incitado os congressistas a afirmarem sua crença na Liberdade e na Democracia, Erico Verissimo passou para tema bem mais ameno: celebrou Porto Alegre. Recomendou, então, aos visitantes, que contemplassem os crepúsculos excepcionais da sua cidade ("no ar que sabe a mel, há uns tons de ouro e violeta"), e as belas mulheres que passeiam na rua da Praia.

Em nome dos delegados, do Rio, falou Joracy Camargo, que se queixou de lhe terem encomendado um discurso escrito, quando na realidade desejava fazê-lo de improvisado... E na expressão deste seu propósito estendeu-se de tal modo e com tal arte que, na verdade, conseguiu justamente o que queria, sem deixar de atender aos seus conterrâneos. Fez dois discursos: um de improvisado, e outro escrito... O autor de "Deus lhe Pague" propugnou com veemência uma cultura que não zela privilégio de ninguém. A seu ver, cumpre ao Brasil a criação dessa cultura humana.

Falaram ainda o arquiteto Federico Ugarte, representante oficial do governo argentino, o prof. Gerson Pompeu Pinheiro, em nome Escola Nacional Belas Artes, e o Sr. Elmano Cardim, expressando as congratulações da Academia Brasileira de Letras. O lugares comuns desse discurso acadêmico fazem parte do patrimônio estilístico da Academia, e foram de certo já usados por Laudelino, Ataúfo e Claudio de Sousa, os "heróis" da preferência de Agripino Grieco. Falou em "labor fecundo", "missão edificante", "noites negras da tormenta", de certo uma homenagem à congressista Vera Tormenta...

Na Seção de Letras, foram discutidas seis teses de escasso valor. Apresentei três indicações: a primeira recomendando diminuição das tarifas postais para o livro, e melhoria dos serviços do Correio; a segunda, em colaboração com Carlos Ribeiro, sugerindo a extinção de impostos que pesem sobre as livrarias, em todo o território nacional; e a terceira, aconselhando a fundação de bibliotecas públicas em todos os municípios do país e organização de seções culturais em todas as cidades brasileiras que tenham mais de vinte e cinco mil habitantes. Foram todas elas aprovadas por unanimidade.

Na última Seção de Letras, foi aprovada por aclamação, a declaração de princípios do Congresso, redigida por Erico Verissimo, com assistência de Paulo Duarte. É uma simples, bela e positiva afirmação de fé e esperança nos altos destinos da Humanidade e da Arte, que devem – diz a declaração – florescer num clima de paz e liberdade. Não há rosais sem espinhos. O espinho do Congresso foi a moção apresentada por Joracy Camargo hipotecando solidariedade ao educador Anísio Teixeira, que foi combatido de maneira abrupta por D. Scherer, arcebispo de Porto Alegre... Congressistas católicos pediram a retirada da moção, que estava para ser apresentada na primeira sessão plenária do Congresso (voltei para São Paulo antes da mesma ser realizada). Informo, no entanto, que cerca de 30 congressistas já tinham assinado a referida moção.

No dia 23, às 18 horas, houve a inauguração do I Salão Pan-Americano de Arte, nas galerias do Instituto. No dia 24, uma excelente excursão a Caxias do Sul (visitas a adegas, onde a distribuição de vinho foi farta!) e inauguração da Exposição da Pinacoteca do Instituto de Belas Artes no Museu de Arte do estado. No dia 25, realizou-se um concerto sinfônico no auditório da Universidade do Rio Grande do Sul.

A cordialidade patenteou-se em todas as reuniões a que compareci. Quero deixar aqui consignado um louvor especial aos padres jesuítas que compareceram às sessões de Letras, e também ao marista Irmão Arnulfo, pela imparcialidade e serena elevação com que julgaram a declaração de princípios redigida por Verissimo. Foi uma atitude simpática e justa. Os intelectuais Agnósticos do Brasil, que são

verdadeiramente idealistas, têm obviamente o mesmo objetivo da igreja: a grandeza espiritual do povo brasileiro.

3.7 DIÁRIO DE UM CONGRESSO (1), POR WALDEMAR CAVALCANTI⁴¹³



O Jornal, 29 de abril de 1958

Dia 21— Fomos todos convidados pelo prof. Tasso Corrêa, diretor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, para participar dos trabalhos do I Congresso Brasileiro de Arte, comemorativo do cinquentenário da entidade. No convair da Varig éramos cerca de 40 — escritores, artistas, professores, críticos de arte, musicistas, teatrólogos, jornalistas. Um bom grupo de que faziam parte, entre outros, Eneida, Vera Tormenta, Luisa Barreto Leite, Maria Barreto Leite, Elmano Cardin, Lopes Gonçalves, Joracy Camargo, Henrique Pongetti, José Honório Rodrigues, Mário Barata, José Siqueira, Osório Borba, Mário Nunes, Arnaldo Estrêla, Marc Berkovitz, J. Labanca, José Condé, José Roberto Teixeira Leite, Carlos Ribeiro e este colunista. A esse grupo iria juntar-se em Porto Alegre o de São Paulo, liderado por Paulo Duarte e Luis Martins.

O Congresso, como se vê, despertara o maior interesse nos círculos intelectuais, dado o seu objetivo fundamental, que era o de promover um debate livre e amplo dos problemas relacionados com o ensino e a difusão das artes e com os direitos e deveres dos artistas. Pena é que no seu esquema estrutural não houvesse sido incluído o cinema — o que me pareceu falha lamentável.

Com pouco mais de três horas de vôo, chegamos a Porto Alegre, onde nos esperavam, de braços abertos, velhos amigos e novos companheiros. Chegamos mesmo a tempo de assistir o crepúsculo, que é um dos mais belos espetáculos da natureza — o céu azul e diáfano, a refletir, uns vermelhões e uns rosas admiráveis. À noite, após o jantar numa churrascaria próxima ao hotel Novo Jung, fomos à casa de Erico Verissimo, para um longo e agradável bate-papo em família, à sombra de um whisky.

⁴¹³ CAVALCANTI, Waldemar. Diário de um Congresso (1). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1958.

Dia 22 – Logo pela manhã houve missa em ação de graças, na Igreja de São José. Seguiu-se, na sede do Instituto, a reunião preparatória do Congresso, para a eleição da Mesa dirigente. Por proposta do Sr. Lopes Gonçalves, foi aclamado presidente o professor Tasso Corrêa, a quem o plenário, aprovando uma sugestão do Sr. Joracy Camargo, concedeu poderes para escolher os demais membros da Mesa e os presidentes das comissões. A Mesa ficou então assim constituída: Vice-presidentes, Srs. Elmano Cardin, professor Gerson Pompeu Pinheiro, Lopes Gonçalves, Eleazar de Carvalho e Eneida; secretários, Srs. Paulo Duarte, José Cursino Raposo, Edson Mota, Alonzo Aníbal da Fonseca e Arnaldo Estrela.

Em outra reunião, à tarde, foram escolhidos os presidentes das diversas comissões: Letras – Henrique Pongetti; Música – Fernando Correa de Azevedo; Teatro – Joracy Camargo; Arquitetura – Luis Saia; Artes Plásticas – Quirino Campofiorito. Foi ainda instituída uma Comissão Especial, para estudo das teses sobre temas e problemas não compreendidos nas outras, a qual ficou sob a presidência do Sr. José Honório Rodrigues. Esses presidentes receberam igualmente a incumbência de escolher os secretários das respectivas comissões. Quanto à Comissão de Letras, O Sr. Henrique Pongetti escolheu este colunista.

Às 18 horas, realizou-se a sessão solene de instalação do Congresso. Coube a Erico Verissimo fazer a saudação aos Congressistas. Falando de improviso, o grande romancista falou sobre importância do encontro que ali se levou a efeito, de artistas e intelectuais, numa hora de tanta inquietação e de tão sombrias perspectivas. Lembrou a necessidade de um esforço conjunto no sentido da defesa das liberdades fundamentais, contra a violência e intolerância, para salvaguarda da própria dignidade humana.

Fez-se ouvir, em seguida, o Sr. Lopes Gonçalves, transmitindo uma mensagem dos Srs. Clovis Salgado, ministro da Educação, e Edmundo Muniz, diretor do Serviço Nacional do Teatro. Em nome dos Congressistas, falou o Sr. Joracy Camargo, que sublinhou as palavras de Erico Verissimo. Os oradores subsequentes foram os Srs. L. Ugarte (arquiteto argentino), Gerson Pompeu Pinheiro e Elmano Cardim (este último proferindo o discurso oficial, na qualidade de presidente da Academia Brasileira de Letras). Finda a sessão, congressistas e convidados participaram de um jantar, no salão de recepção do Instituto. Lauta mesa, farto buffet, agradável convívio e nenhum discurso. Após o que, um pequeno grupo foi esporear na boite "Côte d'Azur", distante da cidade.



SEGUNDA SECÇÃO

O JORNAL — Quarta-feira, 30 de Abril de 1958

Inaugurou-se então a Exposição da Pinacoteca do Instituto no Museu de Arte do Estado.

A um grupo de escritores e jornalistas os irmãos Bertaso (Livreria do Globo) ofereceram um jantar no Country Clube — um delicioso encontro informal, que foi mais um índice do espírito de hospitalidade dos gaúchos.

DIA 25 — Voltou a reunir-se, pela manhã, a Comissão de Letras (à mesma hora iniciavam seus trabalhos as demais comissões). Joracy Camargo lembrou a conveniência de um pronunciamento sobre o problema do desrespeito aos direitos de autor, sendo então redigida e aprovada. A seguir, uma indicação nos seguintes termos: "Os intelectuais e artistas, componentes do I Congresso Brasileiro de Arte, realizado em Porto Alegre, ante a falta de respeito ao direito autoral existente no país, com grande prejuízo para a própria criação artística nacional, recomendam a elaboração de uma Lei de Direitos Autorais, que venha proteger os legítimos interesses dos trabalhadores intelectuais que asseguram a difusão das obras do Espírito".

Longo foi o debate estabelecido a respeito do anteprojeto de "Declaração de Princípios", redigido por Erico Veríssimo e Paulo Duarte. Por fim, o documento foi aprovado na íntegra, por unanimidade.

(Pessoal: drink, almoço com amigos na Churrascaria Shezarade e, em seguida, preparo do relatório da comissão. Jantar na residência do casal Limeira Tejo, numa reunião em cantadora. Perdi por isso, creio que ganhando na troca, um concerto sinfônico que se realizou no auditório da Universidade).

Jornal, 30 de abril de 1958

Dia 22 (ainda) – A Comissão de Letras foi logo posta a funcionar por Henrique Pongetti, que convocou uma reunião para as 15 horas. Da comissão faziam parte, entre outros, Eneida, Lêda Boechat Rodrigues, Cassiano Nunes, Carlos Ribeiro, Manoelito de Ornellas, irmão Arnaldo e Liberato, Erico Verissimo, Osório Borba, Paulo Duarte, Luís Martins e o Padre Américo Mata. Verificou-se que apenas seis teses haviam sido recebidas, a saber: "Livros editados por empresas gráficas dos Estados", de Bruno de Menezes; "A vida do gaúcho, sua verdade e sua poesia" e "A educação artística", de O. Martins Gomes; "Comemorações das grandes datas nacionais referentes às letras, artes e ofícios", de Georgette Franco; "Ensino do curso de jornalismo em todas as Faculdades de Filosofia em funcionamento no Brasil", de Genésio Carvalho; e "Problemas de arte pura e suas correlações", respectivamente, os Srs. Erico Verissimo, Padre Américo Mata, José Condé, Genésio Carvalho, Cassiano Nunes e Luís Martins.

Foi fixado prazo curto para exame e debate da matéria, tendo em vista que fora antecipado o encerramento do congresso para o dia 26.

Dia 23 – Voltamos a reunir-nos às 10 horas. Lidos os pareceres, aprovamos umas e rejeitamos outras teses. Aproveitamos, em seguida, três indicações: 1º – formulando um apelo ao governo no sentido de que torne possível a diminuição das tarifas postais para transporte de livros; 2º – recomendando a isenção total de impostos para livrarias em território nacional; e 3º – sugerindo a instalação de bibliotecas públicas em todos os municípios e, também, de Departamentos Culturais nas cidades de mais de 20 mil habitantes. Tivemos a tarde livre para atender a compromissos pessoais e tomadas de contatos.

Às 18 horas, houve o ato solene de instalação do I Salão Pan-Americano de Arte, na Galeria do Instituto, com o "society" em desfile. Mais discursos.

⁴¹⁴ CAVALCANTI, Waldemar. Diário de um Congresso (2). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 de abril de 1958.

(Pessoal: Jantar depois no Bar Azul, churrasco a perder de vista; depois, com velhos amigos, Clube da Chave, “boite” criada e mantida pelo poeta, “gourmet” e boêmio Ovídio Chaves. Noite a dentro).

Dia 24 – Excursão a Caxias do Sul. Visita rápida à cidade e à cantina do Antunes. Almoço no restaurante da Feira Industrial, com mesa, vinho e oradores à farta. De lá voltamos, à tarde, sem ter tido oportunidade de rever os amigos do Congresso de Literatura, realizado em maio de 1957.

Inaugurou-se então a Exposição da Pinacoteca do Instituto no Museu de Arte do Estado.

A um grupo de escritores e jornalistas os Irmãos Bertaso (Livraria do Globo) ofereceram um jantar no Country Club – um delicioso encontro informal, que foi mais um índice do espírito de hospitalidade dos gaúchos.

Dia 25 – Voltou a reunir-se, pela manhã, a Comissão de Letras (à mesma hora iniciavam seus trabalhos as demais comissões). Joracy Camargo lembrou a conveniência de um pronunciamento sobre o problema do desrespeito aos direitos de autor, sendo então redigida e aprovada, a seguir, uma indicação nos seguintes termos: "Os intelectuais e artistas, componentes do I Congresso Brasileiro de Arte, realizado em Porto Alegre, ante a falta de respeito ao direito autoral existente no país, com grande prejuízo para a própria criação artística nacional, recomendam a elaboração de uma Lei de Direitos Autorais, que venha proteger os legítimos interesses dos trabalhadores intelectuais que asseguram a difusão das obras do Espírito".

Longo foi o debate estabelecido a respeito do anteprojeto de "Declaração de Princípios", redigido por Erico Verissimo e Paulo Duarte. Por fim, o documento foi aprovado na íntegra, por unanimidade.

(Pessoal: drink, almoço com amigos na Churrascaria Sherazade e, em seguida, preparo do relatório da comissão. Jantar na residência do casal Limeira Tejo, numa reunião encantadora. Perdi por isso, creio que ganhando na troca, concerto sinfônico que se realizou no auditório da Universidade).

3.9 O I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE E SUA REPERCUSSÃO NO PAÍS (ESPECIAL PARA O “CORREIO DO POVO”), POR RENATO COSTA⁴¹⁵



Correio do Povo, 30 de abril de 1958

A tenacidade de um homem, apoiada no esforço e no idealismo de um pugilo de valorosos companheiros, pode realizar esse autêntico milagre de cultura e de dinamismo que foi o recente e notável 1º Congresso Brasileiro de Arte, comemorativo do cinquentenário do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.

Nenhuma solenidade poderia ser mais grata ao espírito dos homens de pensamento do Rio Grande, nessa data memorável, do que essa reunião tão rara e tão expressiva da inteligência nacional, através das manifestações calorosas de todos os setores da cultura brasileira, a que se associaram os mais altos valores espirituais da América.

O galvanizador magnífico dessa jornada inesquecível – o Professor Tasso Corrêa, Presidente da Comissão Organizadora do primeiro certame artístico e cultural do país – deve se sentir lisonjeado e justamente recompensado dos esforços e das canseiras de uma tão longa e brava porfia espiritual. É do seu feito moral, sem jactâncias e sem o receio de tropeços, que não o intimidam, enfrentar e vencer as dificuldades passageiras, uma vez lançada a ideia inicial e equissadas as linhas mestras do problema.

Dele partiram, é evidente, os rumos e a orientação indesejável do grande certame. Essa força moral indestrutível e a confiança inamalgável nas suas resoluções foram, inegavelmente, a causa decisiva e

⁴¹⁵ COSTA, Renato. O I Congresso Brasileiro de Arte e sua repercussão no país. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 de abril de 1958. AHIA–UFRGS.

imperiosa da grande reunião dos homens de letras, em todos os seus mais expressivos setores, e dos artistas nacionais, nessa semana luminosa de outono rio-grandense.

Temos sido testemunha de vários e importantes Congressos, de todos os matizes, onde se tem debatido problemas fundamentais do Estado e do País. Mas, nunca o Rio Grande pode reunir, numa harmonia de ideias, da mais elevada interpretação do pensamento e da inteligência nacional, do ponto-de-vista das suas forças culturais e artísticas, uma assembléia de notáveis expoentes da literatura, do teatro, da música, da crítica, da história, e das artes plásticas, como essa que, por espaço de vários e exaustivos dias de trabalho, culminou no estudo de teses abrangendo um vasto campo de conclusões pragmáticas.

O Congresso Brasileiro de Arte, há pouco reunido nos suntuosos salões do Instituto de Belas Artes – que não é obra de governos, jamais estipendiada pelos cofres públicos, e fruto exclusivo da iniciativa privada – não fixou apenas o sentido realizador de uma admirável equipe de homens devotados a um ideal, mas constituiu acima de tudo, a interpretação onerosa dos anseios dos que, neste país de desordem e caos administrativo, confiam nos milagres da inteligência e da cultura para salvar a nacionalidade. Precisamos tão somente – como assinalou o espírito luminoso de Erico Verissimo – “de liberdade” – para que possam florescer as artes e a cultura humana e não encontre peias ao seu pleno desenvolvimento!

Quem tivesse penetrado nas diversas salas destinadas ao exame e discussão das teses, encaminhadas ao Congresso de todos os recantos do País e da América, verificaria que os debates se travavam com a serenidade e unção de temas religiosos, sem as exaltações tão características dos congressos políticos, em que as paixões individuais envenenam e azedam as discussões.

Foi num ambiente, como esse, de uma harmonia emocionante que os homens de letras, dos mais eminentes, os seus teatrólogos, de maior projeção, e os seus artistas da escultura e da palheta, de fama notória, de vários centros culturais do Brasil e da América, plasmaram e discutiram os problemas complexos da inteligência e da estrutura cultural do continente.

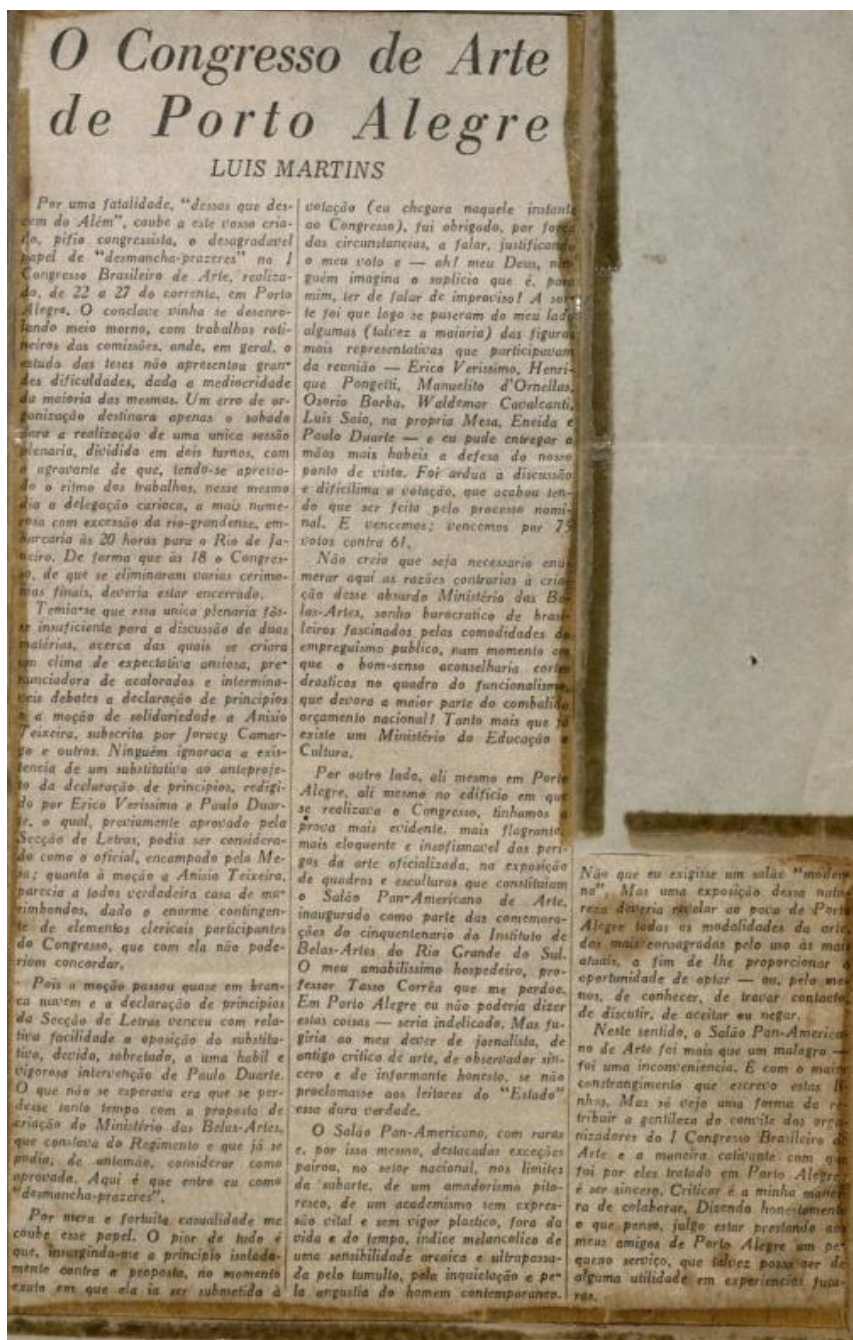
Seria longa a relação dos homens mais ilustres da literatura nacional, do teatro, da crítica literária e artística, de expoentes consagrados da música brasileira, da escultura e da pintura, que deram a esse notável certame a contribuição valiosa da sua experiência e da sua erudição.

E, para culminar as festividades, que assinalaram o meio-centenário do Instituto de Belas Artes – que nós vimos crescer sob a vigilância e os cuidados dos seus primeiros organizadores – é preciso assinalar a realização paralela do Primeiro Salão Pan-Americano de Artes, através de um conjunto magnífico de trabalhos da escultura e pintura brasileira, bem como da de vários países da América.

Mas, esta nota rápida, ainda sob influência do maior certame cultural e artístico, até hoje verificado no país, seria incompleta, se não ressaltássemos a presença desse núcleo admirável de professores do Instituto, como o consagrado escultor Corona, Mestres do pincel, como Fahrion, Locatelli, Malagoli, e Alice Soares com os soberbos murais comemorativos dessa gente inesquecível.

Em casa um deles, na composição exaltada e vibrante da vida, está a personalidade marcante do artista, através do flagrante emocional do seu temperamento. São obras de uma concepção original e harmoniosa. De Locatelli, vigoroso intérprete da natureza humana e colorista exímio, cujos magníficos trabalhos impressionam pela espontaneidade e segurança do desenho está exposto um grande e admirável painel, evocativo da época “dos bandeirantes”. É uma obra de prodigiosa execução e de uma emocionante invocação histórica.

Não obstante a ausência lamentável e o desinteresse demonstrado pelos poderes públicos do Estado e do Município, por esse notável certame da inteligência e da cultura nacional, o 1º Congresso Brasileiro de Arte e a I Exposição Pan-Americana de Arte assinalaram, na vida espiritual do Rio Grande, e do País, um dos seus mais notáveis acontecimentos, nessa hora de puro e grosseiro materialismo. Seus esforçados organizadores, o Prof. Tasso Corrêa e demais companheiros – prestaram, realmente ao País assinalado e relevante serviço à causa do ensino e da cultura.



O Estado de S. Paulo, 30 de abril de 1958

Por uma fatalidade, "dessas que descem do Além", coube a este vosso criado, pífilo congressista, o desagradável papel de "desmancha-prazeres" no I Congresso Brasileiro de Arte, realizado, de 22 a 27 do corrente, em Porto Alegre. O conclave vinha se desenrolando meio morno, com trabalhos rotineiros das comissões, onde, em geral, o estudo das teses não apresentou grandes dificuldades, dada a mediocridade da maioria das mesmas. Um erro de organização destinara apenas o sábado para a realização de uma única sessão plenária, dividida em dois turnos, com o agravante de que, tendo-se apressado o ritmo dos trabalhos, nesse mesmo dia a delegação carioca, a mais numerosa com exceção da rio-grandense,

⁴¹⁶ MARTINS, Luis. O Congresso de Arte de Porto Alegre. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 de abril de 1958. AHIA-UFRGS.

embarcaria às 20 horas para o Rio de Janeiro. De forma que, às 18, o Congresso, de que se eliminaram várias cerimônias finais, deveria estar encerrado.

Temia-se que essa única plenária fosse insuficiente para a discussão de duas matérias, acerca das quais se criaram um clima de expectativa ansiosa, prenunciadora de acalorados e intermináveis debates: a declaração de princípios e a moção de solidariedade a Anísio Teixeira, subscrita por Joracy Camargo e outros. Ninguém ignorava a existência de um substitutivo ao anteprojeto da declaração de princípios, redigido por Erico Verissimo e Paulo Duarte, o qual, previamente aprovado pela Seção de Letras, podia ser considerado como o oficial, encampado pela Mesa: quanto à moção a Anísio Teixeira, parecia a todos verdadeira casa de marimbondos, dado o enorme contingente de elementos clericais participantes do Congresso, que com ela não poderiam concordar.

Pois a moção passou quase em branca nuvem e a declaração de princípios da Seção de Letras venceu com relativa facilidade a oposição do substitutivo, devido, sobretudo, a uma hábil e vigorosa intervenção de Paulo Duarte. O que não se esperava era que se perdesse tanto tempo com a proposta de criação do Ministério das Belas-Artes, que constava do Regimento e que já se podia, de antemão, considerar como aprovada. Aqui é que entro eu como “desmancha-prazeres”.

Por mera e fortuita casualidade me coube esse papel. O pior de tudo é que, insurgindo-me a principio isoladamente contra a proposta, no momento exato em que ela ia ser submetida à votação (eu chegara naquele instante ao Congresso), fui obrigado, por força das circunstâncias, a falar, justificando o meu voto e “ah! meu Deus, ninguém imagina o suplício que é, para mim, ter de falar de improviso”. A sorte foi que logo se puseram do meu lado algumas (talvez a maioria) das figuras mais representativas que participavam da reunião – Erico Verissimo, Henrique Pongetti, Manuelito d’Ornellas, Osorio Borba, Waldemar Cavalcanti, Luis Saia, na própria Mesa, Eneida e Paulo Duarte – e eu pude entregar a mãos mais hábeis a defesa do nosso ponto de vista. Foi árdua a discussão e difícil a votação, que acabou tendo que ser feita pelo processo nominal. E Vencemos; vencemos por 75 votos contra 61.

Não creio que seja necessário enumerar aqui as razões contrárias à criação desse absurdo Ministério das Belas-Artes, sonho burocrático de brasileiros fascinados pelas comodidades do empreguismo público, num momento em que o bom-senso aconselharia cortes drásticos no quadro do funcionalismo, que devora a maior parte do combalido orçamento nacional! Tanto mais que já existe um Ministério da Educação e Cultura.

Por outro lado, ali mesmo em Porto Alegre, ali mesmo no edifício em que se realizava o Congresso, tínhamos a prova mais evidente, mais flagrante, mais eloquente e insofismável dos perigos da arte oficializada, na exposição de quadros e esculturas que constituíam o Salão Pan-Americano de Arte, inaugurado como parte das comemorações do cinquentenário do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. O meu amabilíssimo hospedeiro, professor Tasso Corrêa que me perdoe. Em Porto Alegre eu não poderia dizer estas coisas – seria indelicado. Mas fugiria ao meu dever de jornalista, de antigo crítico de arte, de observador sincero e de informante honesto, se não proclamasse aos leitores do “Estado” essa dura verdade.

O Salão Pan-Americano, com raras e, por isso mesmo, destacadas exceções, pairou, no setor nacional, nos limites da subarte, de um amadorismo pitoresco, de um academismo sem expressão vital e sem vigor plástico, fora da vida e do tempo, índice melancólico de uma sensibilidade arcaica e ultrapassada pelo tumulto, pela inquietação e pela angústia do homem contemporâneo.

Não que eu exigisse um salão “moderno”. Mas uma exposição dessa natureza deveria revelar ao povo de Porto Alegre todas as modalidades de arte, das mais consagradas pelo uso às mais atuais, a fim de lhe proporcionar a oportunidade de optar – ou, pelo menos, de conhecer, de travar contato, de discutir, de aceitar ou negar.

Neste sentido, o Salão Pan-Americano de Arte foi mais que um malogro – foi uma inconveniência. É com o maior constrangimento que escrevo estas linhas. Mas só vejo uma forma de retribuir a gentileza do convite dos organizadores do I Congresso Brasileiro de Arte e a maneira cativante com que fui por eles tratado em Porto Alegre: é ser sincero. Criticar é a minha maneira de colaborar. Dizendo honestamente o que penso, julgo estar prestando aos meus amigos de Porto Alegre um pequeno serviço, que talvez possa ser de alguma utilidade em experiências futuras.

3.11 SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE (ESPECIAL PARA O "CORREIO DO POVO"), POR FERNANDO CORONA⁴¹⁷



Correio do Povo, final de abril de 1958

Esta é a primeira vez que o nosso povo tem oportunidade de ver reunidas num Salão de Arte, pintura, escultura, desenho, gravura, cenografia, arquitetura e urbanismo em obras as mais heterogêneas procedentes de vários países da América: Argentina, Uruguai, Chile, Peru, Bolívia, México e Estados Unidos. O nosso país tem obras da Bahia, Minas, Rio, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Deve-se tudo a um homem que trabalhou na sua organização seis meses vinte horas diárias. Esse homem é Tasso Corrêa. Com o cinquentenário do nosso Instituto, ele ofereceu ao nosso povo uma

⁴¹⁷ CORONA, Fernando. Salão Pan-Americano de Arte. *Correio do Povo*, Porto Alegre, final de abril de 1958.

oportunidade singular: um Congresso e um Salão. O jornalista Paulo Duarte lhe faz justiça num consciente artigo no "Estado de São Paulo". Eu não lhe faço nenhum favor, ele o fez pelo amor que devota ao nosso maior educandário de formação artística. Aliás, o povo, visitando o Salão, o poderá constatar melhor subindo ao oitavo andar e descendo piso por piso com salas repletas de obras de arte de todo gênero. Este é o 1º Salão Pan-Americano de Arte que se realiza no Continente. Valerá a pena tanto esforço? O povo sempre merece atenção, e ainda existem homens fora da política que dedicam uma vida a um ideal como é o ensino.

Não tenciono fazer crítica das obras expostas, embora sinta esse desejo. Nestes rabiscos, limito-me apenas a esclarecer pontos de vista da minha formação estética que não sei se andará errada. A crítica indígena escreveu pouco e limitou-se mais a noticiar que a aprofundar-se no assunto. Creio que um certame desta espécie mereceria um exame amplo, sereno, consciente e claro, tal é a heterogeneidade das obras em exposição, mesmo porque o povo precisa de orientadores esclarecidos, neste caso os críticos e melhor seriam os filósofos.

É costume e tradição dos Salões do nosso Instituto convidar artistas de todo o Brasil com todas as tendências estéticas. Acontece que os artistas do Rio e São Paulo não querem mistura. Eles lá fazem dois Salões. Um, dos acadêmicos, outro dos modernos. Nós aqui fazemos um só Salão e aceitamos todas as tendências pensando mais no povo, onde ele por si poderá gostar ou não, e aprenderá, ajudado pela crítica, a separar o joio do trigo. O nosso povo ainda gosta de um quadro a óleo com motivo romântico, e a prova está no sucesso de venda de qualquer exposição comercial da rua da Praia. A arte contemporânea não agrada ao nosso povo ainda, simplesmente porque não a conhece. Num quadro abstrato, por exemplo, o povo não vê mais que manchas de cor, espécie de página escrita em chinês.

Por isso aceitamos todas as tendências em nossos certames. São pinturas e esculturas de um mundo que já passou e também as mais audazes experiências contemporâneas. Só assim o povo se irá dando conta que o mundo não é mais aquele romântico de outrora. As obras enviadas pelos artistas, antes de serem expostas, passam pelo crivo de um júri de seleção. Mas, é o júri de premiação que tem grande responsabilidade ante o povo, e a responsabilidade cresce quando os entendidos e os estudiosos verificam que foram premiadas obras medíocres. E pelas obras premiadas, isentas de concepções, que o povo poderá compreender a razão de seu engano quando verificar que a melhor obra é aquela que não entendia. É fácil explicar: pergunte-se a qualquer um que tipo de auto prefere, e a resposta será: do último tipo. O povo entende de automóveis, está claro. Haverá quem ainda goste de um Ford de bigode? O academismo feneceu no século passado e seus criadores são merecedores de todo respeito e veneração no tempo e no espaço. Estes deverão ser admirados nos museus. Igual que o Ford de bigode. Arte não é cópia e muito menos sabendo que ninguém superará o que está consagrado e superado. Arte é, sobretudo, criação. É mensagem. É libertação. É a expressão íntima de si mesmo ante a vida contemporânea.

Neste certame pan-americano de arte, estamos assistindo a uma coexistência formidável. Argentina está representada pelos concretistas mais avançados, acompanhados por Costagnino, o último dos impressionistas. O Uruguai, pelos cubistas, surrealistas e construtivistas, muitos deles consagrados artistas. As salas destes dois países amigos contrastam com as obras enviadas do Rio e São Paulo, em sua maioria, medíocres pela fórmula acadêmica. Entretanto, Rio e São Paulo podiam ter enviado ao nosso Salão o que de melhor se faz no país, embora possamos apreciar na sala do primeiro andar obras de real valor estético merecedoras de toda nossa admiração. Da nossa e a de qualquer entendedor. Entretanto, essa coexistência é um primor pelos disparates extremos.

Para onde caminha a arte? Dos cubistas picassianos até os concretistas e os tachistas, – estes estão ausentes – o mundo desmorona. Os cubistas desagregam a forma, fragmentando-a. Os abstracionistas organizam o espaço com manchas. Os surrealistas sonham e pintam suas loucuras. Os concretistas fazem equações matemáticas e geométricas com pontos, linhas e planos no espaço. Os tachistas atiram na tela pingos de tinta, deitam a tela no chão e os animais domésticos passando por cima completam a obra. Para onde caminha a arte? Quem poderá responder? Tudo não parece uma contradição ante a ciência que avança? Uma pintura acadêmica a mim faz muito mal quando vejo que seu autor não tem 40 anos, o que confirma sua falta de talento criador com espírito de pintor de domingos. Gosto da arte contemporânea, figurativa ou não, pela força criadora que encerra, arte que parece de loucos. E quem sabe? Não parece que o nosso mundo marcha para um caos? Sou um mísero mortal arrastado pela corrente porque teimo em querer ser um homem do meu tempo. Se eu tivesse 20 anos, estaria pintando

ou esculpindo com essa mocidade que faz o que bem entende, caminho seguro para a libertação de si mesmo.

3.12 INCOERÊNCIAS NO PRIMEIRO CONGRESSO DE ARTE, POR CARLOS ROBERTO GONZAGA⁴¹⁸



Jornal do Dia, 4 de maio de 1958

A vida humana está repleta de incoerências. Frequentemente, nossas atitudes estão em flagrante contradição com os princípios que nos propusemos a seguir. Nossos atos são um desmentido formal de afirmações desprovidas de sólida base e verdadeiras convicções! No 1.º Congresso Brasileiro de Arte, recém-findo, tivemos ocasião de verificar várias atitudes totalmente ilógicas e incongruentes. Atitudes contraditórias que nos causaram imensa surpresa por serem de figuras exponenciais do importante conclave!

Erico Verissimo, na “Saudação aos Congressistas”, chamou a atenção para o perigo mortal que ameaça asfixiar o Homem em sua dignidade: “O Homem está correndo o risco de perder a sua humanidade!”.

⁴¹⁸ GONZAGA, Carlos Roberto. Incoerências no Primeiro Congresso de Arte. *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 4 de maio de 1958. AHIA-UFRGS.

Mais adiante, afirmou incisivamente: “Nós queremos liberdade. Liberdade para desenvolver a nossa personalidade, para darmos o que de melhor temos. Ora, eu creio que isto não é possível se estivermos sob a ameaça da intolerância, da guerra, da violência, do totalitarismo!”

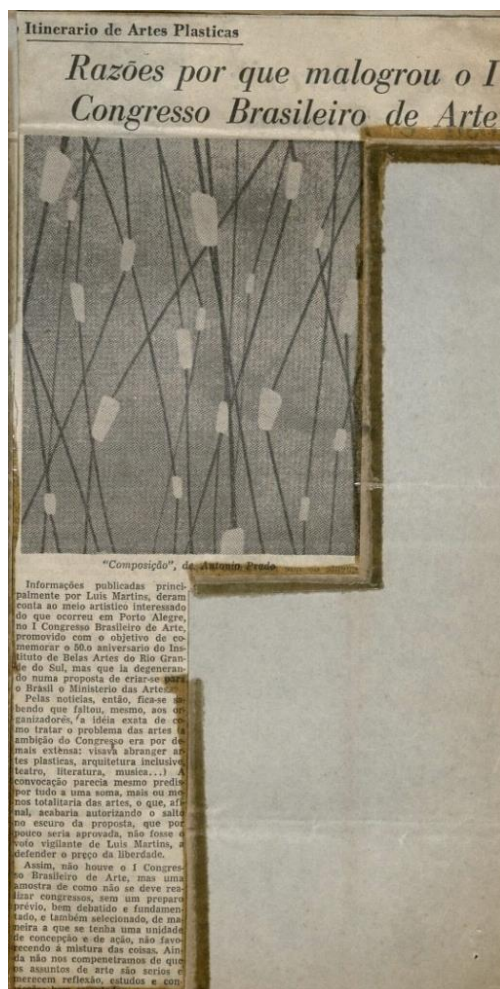
Os congressistas aplaudiram demoradamente a saudação do consagrado escritor. Alguns dias depois, a Comissão de Letras discutiu e apresentou uma “Declaração de Princípios”. Aprovada, foi encaminhada ao Plenário. Nessa declaração, menciona-se novamente o perigo que ameaça extirpar a liberdade do Homem. A concepção mecânica e utilitária da vida procura transformar a criatura humana em mero número nos frios arquivos do Estado totalitário. A menção de “Estado totalitário” desagradou sumamente a certos simpatizantes da ideologia totalitária. Logo surgiu outra “Declaração de Princípios”, semelhante em parte à anterior. Insistia em certos termos, muito usados na propaganda totalitária: paz, liberdade, coletividade, expansão do poder humano pela Ciência, etc... Como é natural, não se referia ao “Estado totalitário” – negação completa de paz e liberdade.

Submetida à votação em plenário, a 1.º Declaração de Princípios, a Declaração que repudia o totalitarismo, obteve esmagadora vitória! O mais curioso de tudo isso é que muitos dos que apoiaram a “Declaração de Princípios” vitoriosa, tenham votado também pela leitura dum protesto de solidariedade ao Sr. Anísio Teixeira! Tremenda incoerência! O Sr. Anísio Teixeira propunha pelo monopólio escolar. O açambarcamento estatal do ensino é tese totalitária e anti-democrática. A Socialização do ensino é o repúdio da liberdade, pois escraviza as inteligências ao Estado. A estatização do ensino priva os pais do direito inalienável de escolher determinadas escolas, informadas de especiais princípios pedagógicos, morais e religiosos de sua preferência. Aqueles que denegam ao Estado o direito do monopólio escolar lutam pela verdadeira liberdade, pelos direitos intangíveis da pessoa humana, intentam afastar o espectro do totalitarismo que velado ou abertamente quer escravizar nossa pátria!

É patente a contradição! Subscrevendo a “Declaração de Princípios” repudiam o Estado totalitário, condenam a concepção mecânica e utilitária da vida, proclamam o amor à paz e liberdade. Mas, tendo votado pela leitura do protesto de solidariedade ao Sr. Anísio Teixeira, aplaudem o monopólio estatal do ensino. Monopólio preconizado pelo totalitarismo. Totalitarismo esse que está dentro da lógica do materialismo e da negação da vida espiritual. É o cerceamento da liberdade. É a escravização da dignidade humana! Lamentável incoerência! Mais lamentável ainda se considerarmos que inteligências de escol caíram em tão flagrante inconseqüência. Felizmente grande parte dos congressistas não aprovou a leitura do protesto de solidariedade ao Sr. Anísio Teixeira. A votação foi apressada. Talvez intencionalmente precipitada... “Os favoráveis à leitura da mensagem levantem-se!” Muitos se levantaram. Mas também grande número de congressistas não se levantaram. E após rápido olhar pela platéia, a mesa pronunciou o veredicto “justo, infalível e indiscutível”: “Está aprovada a leitura”.

E Joracy Camargo, num santiamém, iniciou a leitura do libelo, referto das eternas calúnias contra a Igreja Católica! Protestamos contra a votação ilegítima e apressada! E proclamamos que a mensagem lida por Joracy Camargo não foi “dos artistas e escritores de todo o Brasil” reunidos em Porto Alegre, mas apenas duma parte dos congressistas!

3.13 RAZÕES POR QUE MALOGROU O I CONGRESSO DE ARTE, A PARTIR DE APONTAMENTOS DE LUIS MARTINS⁴¹⁹



O Estado de São Paulo, 4 de maio de 1958

Informações publicadas principalmente por Luis Martins deram conta ao meio artístico interessado que ocorreu em Porto Alegre, no I Congresso Brasileiro de Arte, promovido com o objetivo de comemorar o 50º aniversário do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, mas que ia degenerando numa proposta de criar-se para o Brasil o Ministério das Artes.

Pelas notícias, então, fica-se sabendo que faltou, mesmo, aos organizadores, a ideia exata de como tratar o problema das artes (a ambição do Congresso era por demais extensa: visava abranger artes plásticas, arquitetura inclusive, teatro, literatura, música...). A convocação parecia mesmo predispor tudo a uma soma, mais ou menos totalitária das artes, o que, afinal, acabaria autorizando o salto no escuro da proposta, que por pouco seria aprovada, não fosse o voto vigilante de Luis Martins, a defender o preço da liberdade.

Assim, não houve o I Congresso Brasileiro de Arte, mas uma amostra de como não se deve realizar congressos, sem um preparo prévio, bem debatido e fundamentado, e também selecionado, de maneira a que se tenha uma unidade de concepção e de ação, não favorecendo à mistura das coisas. Ainda não nos compenetramos de que os assuntos de arte são sérios e merecem reflexão, estudos e convicções bem assentadas.

⁴¹⁹ MARTINS, Luis [a partir de apontamentos de]. Razões por que malogrou o I Congresso Brasileiro de Arte. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 de maio de 1958. AHIA–UFRGS.



O Estado de São Paulo, 6 de maio de 1958.

⁴²⁰ DUARTE, Paulo. O Congresso de Arte de Porto Alegre. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 de maio de 1958. AHIA-UFRGS.

O CONGRESSO DE ARTE DE PORTO ALEGRE

A propósito de uma nota que publicamos domingo último sobre o Primeiro Congresso Brasileiro de Arte realizado em Porto Alegre, recebemos do escritor Paulo Duarte, diretor de "Anhembi", a seguinte carta:

"O meu longo convívio com o "Estado", que perdura há quarenta anos, me permite um conhecimento melhor do que ninguém da honestidade com que este jornal atua no mundo da informação jornalística. Por isso é que envio estas linhas para reparar uma grande injustiça praticada com a nota sobre o Congresso de Arte de Porto Alegre, do qual fui secretário-geral, publicada em título de três colunas, na edição de domingo último. Não é verdade que o Primeiro Congresso Brasileiro de Arte, reunido recentemente em Porto Alegre, tenha sido um malogro, faltando-lhe a organização os necessários "estudos, reflexão e convicções bem assentadas". As informações dadas numa rápida crônica por Luis Martins são em parte injustas e os dados suplementares fornecidos ao redator do "Estado" não foram imparciais nem de todo verdadeiros.

Os organizadores do Congresso tudo fizeram para o seu completo êxito. As falhas verificadas não lhes cabem, cabem sim, a alguns dos mais representativos expoentes ou que se têm como tais das Artes no Brasil. Convidados vultos de maior renome e competência no campo artístico, muitos deles deixaram de comparecer, alguns não dando sequer resposta a um convite feito com tanto interesse que oferecia mesmo garantias de passagens por via aérea até Porto Alegre, incluindo estada nos melhores hotéis da cidade. Um exemplo eloquente acha-se no fato de os dois Museus principais de S. Paulo, cuja existência se mantém pelo interesse artístico - O Museu de Arte e o Museu de Arte Moderna - não terem mandado representantes autorizados, apesar de reiteradamente convidados. Da mesma forma, os convites individuais. Os mais ilustres nomes de todas as correntes e tendências, não foram esquecidos, artistas, escritores, críticos, professores universitários, mas pouquíssimos corresponderam ao interesse demonstrado pelo Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre ao comemorar o seu cinquentenário. Isso não ocorreu evidentemente com os artistas menores, também convidados, que não perderam a oportunidade de visitar a linda Capital gaúcha e ali usufruir a inigualável hospitalidade com que foram todos acolhidos.

Apesar disso, entretanto, o Congresso não malogrou, porque a ele compareceu um número suficiente de elementos capazes de manter o espírito com que o comício espiritual se estruturou. O comentário do "Estado" baseia-se quase só na crônica de Luis Martins para afirmar que o Congresso foi um malogro. Pois Luis Martins não diz isso. Dá a entender que foi um malogro, assim mesmo na parte brasileira, o Salão Pan-Americano, "inaugurado como parte das comemorações" apenas, durante a realização do Congresso. Este desenvolveu os seus trabalhos contando três pontos culminantes nos debates em plenário. Não nos referimos às dezenas de teses, que foram espiolhadas nas numerosas comissões muito bem organizadas e deram cabal desempenho de suas funções. Referimo-nos aos debates em sessão plenária. Esses três pontos capitais foram a proposta em favor de um Ministério de Belas-Artes; a homenagem a Anísio Teixeira e a aprovação da Declaração de Princípios.

Acontece, no entanto, que os defensores de um Ministério de Belas-Artes não vinham embalados "pelo sonho burocrático de brasileiros fascinados pelas comodidades do empreguismo público", como diz Luis Martins. Eram eles liderados pelo professor Tasso Corrêa, figura eminente, com posição social e mental definida, homem desprendido, dedicado, afastado da malícia política, para o qual o novo Ministério seria um meio de dar às Artes no Brasil a assistência que os poderes públicos lhe têm negado, pois é sabido que a burocracia do Ministério da Educação tem por esse ramo da cultura um desprezo imenso, que só a incompreensão poderia explicar. Por isso é que havia maioria na assembléia a favor do Ministério das Belas Artes. Os debates travados em torno da questão esclareceram essa maioria e isso aconteceu devido ao nível elevado das discussões, pois iniciado pelo sr. Luis Martins, seguiram-se outros oradores no mesmo tom alto e quando se procedeu a votação, esta repeliu a proposta por uma maioria de 14 votos. Mais um fato que demonstra a maneira correta por que se orientou o Congresso.

Invocando um pretexto quer, um grupo de artistas, que se bateram pela aprovação, promoveu um abaixo-assinado para o qual conseguiram assinaturas que correspondiam a mais de metade dos Congressistas, demonstrando assim que a derrota se deu por que muitos deles se achavam ausentes à hora da votação e, com este argumento, requeriam a reabertura da questão na última sessão plenária. O professor Tasso Corrêa, presidente do Congresso, fez ler este documento e declarou à Assembléia dele não tomar conhecimento por se tratar de matéria vencida. Pode-se exigir maior correção?

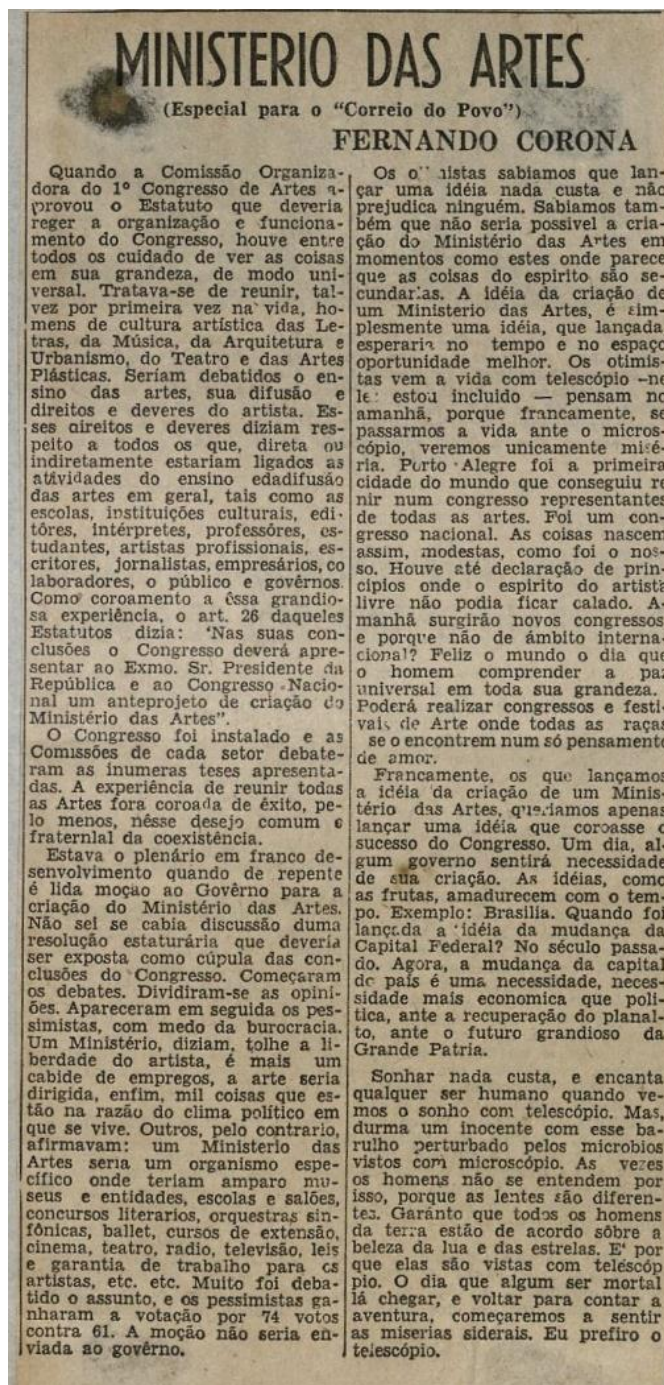
Mais ainda, ao final do Congresso, convidou-me o professor Tasso Corrêa a unir-me a ele no sentido de pleitear do Governo Federal a criação de um Departamento de Artes, no Ministério da Educação, que se ocupasse desses assuntos por assim dizer abandonados nos arraias administrativos. Aderi de bom grado à ideia, pondo-me à disposição daquele abnegado intelectual, cuja atividade é uma luta continua pela cultura intelectual do País. Pelo exposto, vê-se que o Congresso, nem um instante, pareceu degenerar-se "numa proposta de criar-se para o Brasil um Ministério de Belas-Artes". Tratava-se apenas de uma proposta que foi normalmente repelida pela maioria, da qual fiz parte também.

Não é exato também que convocação demonstrasse uma predisposição a formar "uma soma mais ou menos totalitária das artes, o que, afinal, acabaria autorizando o salto no escuro da proposta que por pouco seria aprovada, não fosse o voto vigilante de Luis Martins a defender o preço da liberdade", como diz o "Estado". Todos nós estávamos vigilantes e todos nós apoiamos a oposição à proposta e, se houvesse, essa intenção totalitária, não seria a voz de um congressista apenas, por muito autorizada fosse ela, que iria evitar. Outra demonstração da liberdade que reinou no Congresso foi a manifestação a Anísio Teixeira. A proposta de moção que ia ser apresentada pelo sr. Joracy Camargo não podia ser aprovada, porque feria o regimento do Congresso. Mas quando se contornou a questão, apresentando-se uma mensagem assinada por inúmeros congressistas, a assembléia, agora regimentalmente, apoiou, por grande maioria, a inserção da mensagem na ata dos trabalhos. Havia mesmo, como afirma Luis Martins, numerosos elementos clericais presentes, que com ela não poderiam concordar, principalmente sendo de Porto Alegre, pois, como se sabe, a intolerante manifestação contra Anísio Teixeira partiu dos nove bispos do Rio Grande do Sul. Mas é preciso concordar em que os padres presentes ao Congresso agiram com toda a correção, defenderam seu ponto de vista, votaram por ele e, ao final, respeitaram a decisão da maioria que os derrotou, sem que, uma só vez, esquecessem das normas do respeito e da serenidade devidas.

Quanto à declaração de princípios, um documento incisivo contra a intolerância e a opressão, a favor da mais ampla liberdade de expressão e da mais intransigente defesa da dignidade humana, que era um documento até certo ponto contra os bispos gaúchos, esta foi veementemente combatida não pelos elementos clericais, em cujo meio havia alguns sacerdotes altamente esclarecidos, mas pelos elementos comunistas presentes ao Congresso, e eram numerosos, os quais queriam eliminar da declaração de princípios a expressão de repulsa aos totalitarismos. Pois bem, aqui também os debates decorreram veementíssimos e, afinal, os comunistas foram derrotados, pois não era possível que um congresso de arte pudesse dar qualquer manifestação favorável a uma restrição que fosse a liberdade de expressão.

Por aí se vê que as falhas verificadas, e houve muitas, deveram-se a dois fatores apenas: a pouca atenção dada ao Congresso por numerosos elementos de destaque no movimento artístico do Brasil – artistas, críticos e escritores – e também pelo relaxamento de alguns congressistas que também em Porto Alegre foram fiéis a essa pouco educada tradição que se firma em todos os congressos do Brasil: aceitarem, muitos, convites que lhes são feitos com transporte e estadia paga, para no local da reunião preferirem passar as noites em "boites" e outros divertimentos noturnos, para, na manhã seguinte, tresnoitados, não comparecerem aos trabalhos congressistas. Quem falhou, portanto, não foram os organizadores do Congresso, foram convidados e Institutos de arte, que não deram a atenção devida a uma convocação daquela importância. Nem por isso falhou o Congresso: foi uma reunião proveitosa, com teses interessantíssimas aprovadas e três admiráveis manifestações de lucidez, independência e repulsa contra a intolerância e as forças reacionárias que preferem a estagnação à liberdade.

3.15 MINISTÉRIO DAS ARTES (ESPECIAL PARA O “CORREIO DO POVO”), POR FERNANDO CORONA⁴²¹



Correio do Povo, 7 de maio de 1958

Quando a comissão organizadora do 1º Congresso de Artes aprovou o Estatuto que deveria reger a organização e funcionamento do Congresso, houve, entre todos, o cuidado de ver as coisas em sua grandeza, de modo universal. Tratava-se de reunir, talvez por primeira vez na vida, homens de cultura artística das Letras, da Música, da Arquitetura e Urbanismo, do Teatro e das Artes Plásticas. Seriam debatidos o ensino das artes, sua difusão e direitos e deveres do artista. Esses direitos e deveres diziam

⁴²¹ CORONA, Fernando. Ministério das Artes. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 de maio de 1958. AHIA-UFRGS.

respeito a todos os que, direta ou indiretamente estariam ligados às atividades de ensino e da difusão das artes em geral, tais como as escolas, instituições culturais, editores, intérpretes, professores, estudantes, artistas profissionais, escritores, jornalistas, empresários, colaboradores, o público e governos.

Como coroamento a essa grandiosa experiência, o art. 26 daquele Estatuto dizia: “Nas suas conclusões o Congresso deverá apresentar ao Exmo. Sr. Presidente da República e ao Congresso Nacional um anteprojeto de criação do Ministério das Artes”. O Congresso foi instalado e as Comissões de cada setor debateram as inúmeras teses apresentadas. A experiência de reunir todas as Artes fora coroada de êxito, pelo menos nesse desejo comum e fraternal, da coexistência. Estava o plenário em franco desenvolvimento quando de repente é lida moção ao Governo para a criação do ministério das Artes.

Não sei se cabia discussão duma resolução estatutária que deveria ser exposta como cúpula das conclusões do Congresso. Começaram os debates. Dividiram-se as opiniões. Apareceram em seguida os pessimistas, com medo da burocracia. Um Ministério, diziam, tolhe a liberdade do artista, é mais um cabide de empregos, a arte seria dirigida, enfim, mil coisas que estão na razão do clima político em que se vive. Outros, pelo contrário, afirmavam: um Ministério das Artes seria um organismo específico onde teriam amparo museus e entidades, e escolas e salões, concursos literários, orquestras sinfônicas, ballet, cursos de extensão, cinema, teatro, rádio, televisão, leis e garantia de trabalho para os artistas, etc. etc. Muito foi debatido o assunto, e os pessimistas ganharam a votação por 74 votos contra 61. A moção não seria enviada ao governo.

Os otimistas sabíamos que lançar uma ideia nada custa e não prejudica ninguém. Sabíamos também que não seria possível a criação do Ministério das Artes em momentos como estes onde parece que as coisas do espírito são secundárias. A ideia da criação de um Ministério das Artes é simplesmente uma ideia, que lançada, esperaria no tempo e no espaço oportunidade melhor. Os otimistas vêm a vida com telescópio – neles: estou incluído – pensam no amanhã, porque francamente, se passarmos a vida ante o microscópio, veremos unicamente miséria. Porto Alegre foi a primeira cidade do mundo que conseguiu reunir num congresso representantes de todas as artes. Foi um congresso nacional. As coisas nascem assim, modestas, como foi o nosso. Houve até declaração de princípios onde o espírito do artista livre não podia ficar calado. Amanhã surgirão novos congressos, e porque não de âmbito internacional? Feliz o mundo o dia que o homem compreender a paz universal em toda sua grandeza. Poderá realizar congressos e festivais de Arte onde todas as raças se encontrem num só pensamento de amor. Francamente, os que lançamos a ideia da criação de um Ministério das Artes, queríamos apenas lançar uma ideia que coroasse o sucesso do Congresso. Um dia, algum governo sentirá necessidade de sua criação. As ideias, como as frutas, amadurecem com o tempo. Exemplo: Brasília. Quando foi lançada a ideia da mudança da Capital Federal? No século passado. Agora, a mudança da capital do país é uma necessidade, necessidade mais econômica que política, ante a recuperação do planalto, ante o futuro grandioso da Grande Pátria.

Sonhar nada custa, e encanta qualquer ser humano quando vemos o sonho com telescópio. Mas durma um inocente com esse barulho perturbador pelos micróbios vistos com microscópio. Às vezes os homens não se entendem por isso, porque as lentes são diferentes. Garanto que todos os homens da terra estão de acordo sobre a beleza da lua e das estrelas. E porque elas são vistas com telescópio. O dia que algum ser mortal lá chegar, e voltar para contar a aventura, começaremos a sentir as misérias siderais. Eu prefiro o telescópio.

3.16 MINISTÉRIO DAS ARTES (EM DEFESA DO MICROSCÓPIO), POR FRANCISCO STOCKINGER (PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO RIO-GRANDENSE DE ARTES PLÁSTICAS)⁴²²

MINISTÉRIO DAS ARTES
(Em defesa do microscópio)
F. STOCKINGER
(Presidente da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas)

Desde que soubemos da realização do I Congresso de Arte, organizado pelo Instituto de Belas Artes, sentimo-nos animados e procuramos apoiá-lo de todas as maneiras, embora, já no primeiro boletim emitido, discordássemos em diversos pontos, estes, possivelmente frutos inócuos das coisas que se realizam pela primeira vez. Mas, esta nossa discordância, nunca nos levou a considerá-lo inútil ou mal organizado. Pelo contrário, sua utilidade era gritante, os problemas são inúmeros e a situação do artista plástico precária. Seria nossa primeira oportunidade de debatermos nossas questões e fazermos chegar às autoridades e ao público as nossas necessidades e reivindicações mais prementes. Contudo, temíamos que os verdadeiros objetivos fossem relegados para segundo plano ou mesmo para plano algum.

Veio finalmente o Congresso e foi o que se viu: teve coisas boas e teve coisas más, enfim, como outro qualquer, destacando-se apenas que, por vontade da maioria, a tese geradora do conclave foi derrotada... e o congresso terminou, melancolicamente, sem sessão de encerramento, sem jantar e sem churrasco. Simplesmente, terminou.

Passados alguns dias, quando já ninguém mais recordava o assunto, eis que surge o ilustre professor Fernando Corona e em artigo emite uma série de opiniões em defesa do "Ministério" taxando os que lhe foram contrários de pessimistas e de visão estreita. Confessa que a referida tese foi apenas "uma idéia jogada no tempo e no espaço". E mais adiante: "Sabíamos que não seria possível a criação de um Ministério das Artes". Lá pelas tantas: "Francamente, os que lançamos a idéia da criação de um Ministério de Artes, queríamos apenas uma idéia que corresse de sucesso o Congresso" (1).

Tá mal! Tentar coroar de sucesso um conclave com uma idéia na qual nem os próprios organizadores acreditam, é o cúmulo do desperdício. Lançar idéias no espaço e no tempo pelo simples fato de vê-las atoa em alturas siderais é desprezar completamente as nossas dificuldades e necessidades, é não querer fazer coisa alguma, ou então

apenas fazer de conta de que se quer fazer alguma coisa.

Mais adiante, o articulista estabelece que otimistas são os que olham a vida pelo telescópio e pessimistas pelo microscópio". Não temos nada contra o telescópio mas, temos certeza que os nossos males não residem nos espaços etéreos e sim aqui mesmo e não são necessárias grossas lentes para observá-los. Precisamos é de coragem e ânimo para enfrentá-los objetivamente. Os micróbios não nos fazem medo, pois com auxílio do tal microscópio somos capazes de identificar perfeitamente todos os vírus que afligem e estudar os melhores meios de combatê-los. Concordamos que as coisas vistas de longe com auxílio de um possante telescópio são mais românticas apresentam um colorido róseo. Mas, não nos devemos esquecer que o congresso, foi realizado com o fim de debatermos coisas terrenas, e qualquer tentativa em outra direção "é desviar do assunto.

Deixando de lado aparelhos óticos e espaços siderais e examinando-se este negócio de Ministério das Artes, constatava-se que o que existiu e existe ainda é apenas uma certa incoerência. Senão, vejamos, foram convidados ao Congresso os seguintes grupos de pessoas e instituições: poetas, escritores, críticos, músicos, artistas plásticos, de teatro, de circo, editores, advogados, escolas, universidade, professores etc. Ora, este conjunto de pessoas em geral é chamado de cultura e o conjunto de escolas e Universidade da EDUCAÇÃO.

Então? Como fundar um ministério, se já temos um Ministério que se chama de Educação e Cultura? Não seria muito mais fácil sugerir-se apenas a mudança do nome, em vez de criar-se mais uma vaga de Ministro e um sem número de funcionários, e assim onerar ainda mais a Nação? Não é por simples acaso que possuímos aqui no Rio Grande um Secretário de Educação e Cultura, que por sua vez possui uma divisão especializada que se chama de DIVISÃO DE CULTURA. Então, porque afinal estes sonhos todos? A Divisão de Cultura sem ser propriamente um modelo de organizações, tem, no entanto, desenvolvido um sem número de atividades em todos os setores ou secções que aderiram ao Congresso e, mais ainda, deu mesmo uma polpuda verba para sua realização.

A questão não está em criar-se um novo Ministério e sim em apoio e incentivo, ou mesmo, se for preciso, em pressionar os órgãos já existentes no sentido que cubram eficientemente os setores culturais que lhe cabem.

Realmente, sonhar não custa nada... mas este congresso, quanto, não teria custado?

A Hora, 10 de maio de 1958

Desde que soubemos da realização do I Congresso de Arte, organizado pelo Instituto de Belas Artes, sentimo-nos animados e procuramos apoiá-lo de todas as maneiras, embora, já no primeiro boletim emitido, discordássemos em diversos pontos, estes, possivelmente frutos inócuos das coisas que se realizam pela primeira vez. Mas, esta nossa discordância, nunca nos levou a considerá-lo inútil ou mal organizado. Pelo contrário, sua utilidade era gritante, os problemas são inúmeros e a situação do artista plástico precária. Seria nossa primeira oportunidade de debatermos nossas questões e fazermos chegar às autoridades e ao público as nossas necessidades e reivindicações mais prementes. Contudo, temíamos que os verdadeiros objetivos fossem relegados para segundo plano ou mesmo para plano algum.

Veio finalmente o Congresso e foi o que se viu: teve coisas boas e teve coisas más, enfim, como outro qualquer, destacando-se apenas que, por vontade da maioria, a tese geradora do conclave foi derrotada...

⁴²² STOCKINGER, Francisco. Ministério das Artes (Em defesa do microscópio). A Hora, Porto Alegre, 10 de maio de 1958. AHIA-UFRGS.

e o congresso terminou, melancolicamente, sem sessão de encerramento, sem jantar e sem churrasco. Simplesmente terminou.

Passados alguns dias, quando já ninguém mais recordava o assunto, eis que surge o ilustre professor Fernando Corona e em artigo emite uma série de opiniões em defesa do “Ministério” taxando os que lhe foram contrários de pessimistas e de visão estreita. Confessa que a referida tese foi apenas “uma ideia jogada no tempo e no espaço”. E mais adiante: “Sabíamos que não seria possível a criação de um Ministério das Artes”. Lá pelas tantas: “Francamente, os que lançamos a ideia da criação de um Ministério de Artes, queríamos apenas uma ideia que coroasse de sucesso o Congresso”(!).

Tá mal! Tentar coroar de sucesso um conclave com uma ideia na qual nem os próprios organizadores acreditam, é o cúmulo do desperdício. Lançar ideias no espaço e no tempo pelo simples fato de vê-las à toa em alturas siderais é desprezar completamente as nossas dificuldades e necessidades, é não querer fazer coisa alguma, ou então apenas fazer de conta de que se quer fazer alguma coisa.

Mais adiante, o articulista estabelece que “otimistas são os que olham a vida pelo telescópio e pessimistas pelo microscópio”. Não temos nada contra o telescópio mas temos certeza que os nossos males não residem nos espaços etéreos e sim aqui mesmo e não são necessárias grossas lentes para observá-los. Precisamos é de coragem e ânimo para enfrentá-los objetivamente. Os micróbios não nos fazem medo, pois com auxílio do tal microscópio somos capazes de identificar perfeitamente todos os vírus que afligem e estudar os melhores meios de combatê-los. Concordamos que as coisas vistas de longe com auxílio de um possante telescópio são mais românticas, apresentam um colorido róseo. Mas, não nos devemos esquecer que o Congresso, foi realizado com o fim de debatermos coisas terrenas, e qualquer tentativa em outra direção é desviar do assunto.

Deixando de lado aparelhos óticos e espaços siderais e examinando-se este negócio de Ministério das Artes, constava-se que o que existiu e existe ainda é apenas uma certa incoerência. Senão, vejamos, foram convidados ao Congresso os seguintes grupos de pessoas e instituições: poetas, escritores, críticos, músicos, artistas plásticos, de teatro, de circo, editores, advogados, escolas, universidades, Professores, etc. Ora, este conjunto de pessoas em geral é chamado de cultura e o conjunto de escolas e Universidade de EDUCAÇÃO.

Então? Como fundar um Ministério, se já temos um Ministério que se chama de Educação e Cultura? Não seria muito mais fácil sugerir-se apenas a mudança do nome, em vez de criar-se mais uma vaga de Ministro e um sem número de funcionários, e assim onerar ainda mais a Nação? Não é por simples acaso que possuímos aqui no Rio Grande um Secretário de Educação e Cultura, que por sua vez possui uma divisão especializada que se chama de DIVISÃO DE CULTURA. Então, porque afinal estes sonhos todos? A Divisão de Cultura sem ser propriamente um modelo de organizações, tem, no entanto desenvolvido um sem número de atividades em todos os setores ou seções que aderiram ao Congresso e, mais ainda, deu mesmo uma polpuda verba para sua realização.

A questão não está em criar-se um novo Ministério e sim em apoio e incentivo, ou mesmo, se for preciso, em pressionar os órgãos já existentes no sentido que cubram eficientemente os setores culturais que lhe cabem.

Realmente, sonhar não custa nada... mas este congresso, quanto não teria custado?



Diário de Notícias, 11 de maio de 1958

O I Congresso Brasileiro de Arte, recentemente efetuado em Porto Alegre, tentou unificar os problemas de ensino, difusão e ética das diversas artes, reunindo seções de arquitetura e urbanismo, pintura e outras artes plásticas, música, teatro e letras.

Infelizmente, uma apressada e insuficiente Declaração de Princípios, para a qual não contribuíram representantes das seções de artes plásticas (inclusive arquitetura), teatro e música, não enunciou os princípios comuns e os de caráter específico das diversas artes. Nem a verificação básica de que se consideram como louváveis os propósitos de efetuar a síntese das artes e os esforços para criar uma consciência estética comum, intensificando as inter-relações de suas diversas manifestações.

A comunicação que mais de perto e concretamente objetivou a formação dessa consciência de unidade das artes foi apresentada por Eleazar de Carvalho, sobre um projeto de universidade, em início de realização, em terreno doado pelo município de Pindamonhangaba, entre Rio e São Paulo. Como relator da mesma na Comissão de Artes Plásticas, tive oportunidade de dar o seguinte parecer:

⁴²³ BARATA, Mário. Universidade Internacional de Música, Artes Plásticas e Cênicas. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 11 de maio de 1958. AHIA-UFRGS.

A comunicação da Juventude Musical Brasileira sobre o planejamento da Universidade Internacional de Música, Artes Plásticas e Ciências é extremamente valiosa, situando-se bem dentro do espírito deste Congresso, pela intenção de síntese ou unidade das artes que revela. Demonstrando interesse pelo ensino conjugado das artes, cria um Departamento de Artes Plásticas (item n. 7). Sugerimos que nele, além dos cursos previstos, sejam incluídos explicitamente os de Fotografia, de Tipografia e de Desenho Industrial, em geral, este último poderá desdobrar-se em várias manifestações classificadas nesta designação, sinônimo de Artes Industriais.

Em entendimento pessoal com o Maestro Eleazar de Carvalho, autor da Comunicação, ficou esclarecido que a solicitação constante da mesma se refere a currículo e não a programas. Inicialmente pode-se sugerir um currículo dividido em parte teórica e parte prática, dados concomitantemente, mas com graduação diversa nas diversas etapas da seriação do ensino.

Na parte teórica, haveria cursos de Introdução à Cultura do Século XX, de História e Sociologia da Arte, de Teoria das Formas (psicologia, desenho, funcionalidade, etc.), e Elementos da Comunicação Visual (signo, sinal, símbolo, forma de expressão em geral). Na prática, em ateliers livres, ter-se-iam as aulas de pintura, escultura e modelagem, arquitetura e urbanismo, cerâmica, gravura, cenografia, tipografia, desenho, artes industriais, etc.

A análise total de currículo exige exame mais detido, que o prazo de duração deste Congresso impossibilita realizar. Permito-me ainda, antes da conclusão deste Parecer, indicar como atividade correlata a esses Cursos que se criasse um departamento em que se aceitassem encomendas de trabalhos artísticos a serem distribuídos, entre os alunos, de acordo com as suas capacidades, o que serviria sobretudo para estimular e despertar a motivação e o interesse cada vez maior pela sua arte, conforme texto da tese apresentada a este Congresso por Gizah Nogueira Tavares, nesta comissão, com o título: Ensino das Artes Plásticas – Revisão de Currículos.

Sugiro, finalmente, a esta comissão, que aprovando a inclusão de Cursos de Arte na Universidade Internacional de Música, Artes Plásticas e Ciências, encaminhe ao Plenário indicação no sentido de que a Juventude Musical Brasileira realize os estudos necessários e completos a respeito do currículo dos mesmos, em cooperação com a Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e entidades congêneres, com aprovação e o voto de louvor do I Congresso Brasileiro de Artes.

Apesar da importância do cinema, não tratamos especificamente dessa arte devido ao plano da J. M. B. dar a impressão de que pensa incluí-lo em outro Departamento ou de modo especial. Levantando esse problema, meu colega J. R. Teixeira Leite apresentou a sugestão que todos aceitamos, de que a universidade em causa estude imediatamente a inclusão do cinema em seu currículo.

3.18 CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTES, POR JOAQUIM DA FONSECA⁴²⁴



Revista do Globo, 17 a 30 de maio de 1958

Liberdade, dignidade e individualidade do Homem, o princípio declarado pelo Congresso

Foi uma semana de importantes discussões e apresentação de teses, algumas de relevante importância para o movimento artístico nacional. Figuras importantes participaram deste Congresso, nas diversas seções especializadas, no campo das Letras, da Música, do Teatro, das Artes Plásticas e da Arquitetura, entre elas, Juracy Camargo, Eneida, o maestro Eleazar de Carvalho, Paulo Duarte (revista Anhembi), Henrique Pongetti, José Condé, Érico Verissimo e Waldemar Cavalcanti.

Um dos pontos importantes do Congresso foi a tese apresentada pela direção do Instituto de Belas Artes, com recomendação para a formação de um Ministério de Artes, tese esta não aprovada pela maioria dos participantes. A Declaração de Princípios, votada na seção de encerramento, foi aprovada nestes termos:

"Nesta conjuntura dramática da História, em que o Homem se vê ameaçado na sua liberdade e na sua integridade tanto intelectual como moral e mesmo física pelas forças da intolerância e da opressão desencadeadas por uma concepção mecânica e utilitária da vida, cujos valores supremos são o poder político e o êxito material, neste momento de angústia e incerteza em que a criatura humana corre o risco de transformar-se num mero número nos frios arquivos do Estado totalitário – os artistas, escritores, professores e estudantes reunidos em Porto Alegre, afirmam sua fé e sua esperança nos altos destinos de Humanidade e na força criadora e dignificadora da Arte e das Ciências, que só poderá sobreviver e florescer num clima de paz e liberdade.

Além das sessões de comissão e das assembléias, outras solenidades paralelas foram efetuadas, como a inauguração do Primeiro Salão Pan-Americano de Arte e a inauguração da Pinacoteca do IBA, em exposição no Museu de Arte. Os Congressistas visitaram também a cidade de Caxias do Sul, onde tiveram oportunidade de conhecer o vinho e a vida da nossa região de colônia.

⁴²⁴ FONSECA, Joaquim da. Congresso Brasileiro de Artes. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 17 a 30 de maio de 1958, edição 716.



Revista do Globo, 17 a 30 de maio de 1958

O PRIMEIRO SALÃO DA BOA-VIZINHANÇA

O Salão Pan-Americano reúne a arte de sete países

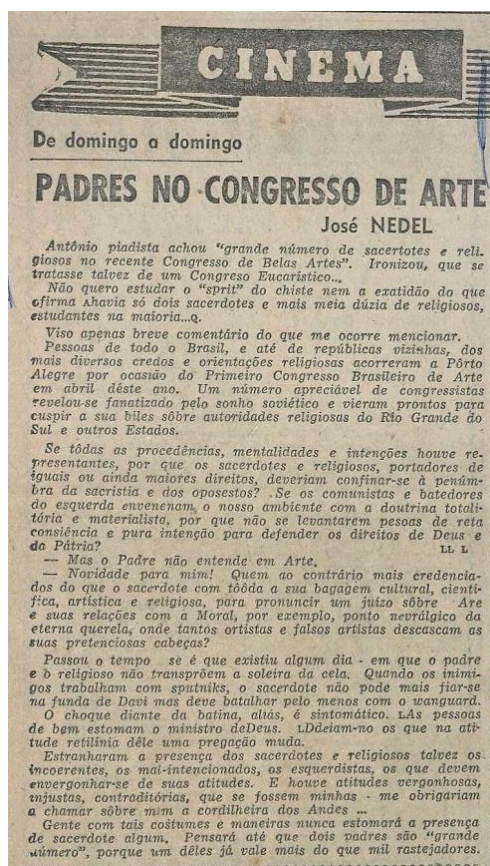
PARALELAMENTE às realizações do Primeiro Congresso Brasileiro de Arte, o Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul organizou em Porto Alegre o Primeiro Salão Pan-Americano de Arte. Distribuído pelos oito andares do edifício do Instituto, está formado por representações de sete países americanos: Argentina, Uruguai, Chile, Bolívia Brasil e Estados Unidos, este com uma exposição sobre o ensino da arte teatral norte-americana

A representação mais numerosa, obviamente, é a brasileira. Entre os Estados que enviaram obras, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, os gaúchos comparecem com maior unidade e qualidade de trabalhos, isto na pintura e escultura, pois a gravura e o desenho, em todo o Salão, parecem ter sido um tanto desprezados. Os cariocas e paulistas são decepção do Salão, não estando bem representados (assim como também a Bahia). Os maiores nomes de nossa Arte, que se sabe sediados entre eles, não compareceram no Salão.

Entretanto, a surpresa do Salão foram os uruguaios. Com uma muito boa seleção de obras expostas, mostram – e quase nos dão uma lição – o que se pode fazer em boa pintura. Já os argentinos não apresentam quase novidades.

As maiores correntes atuais em Arte, tanto brasileiras como dos outros países, ali figuram, desde o mais reacionário academismo até os mais avançados – e às vezes audaciosos – abstracionistas e concretistas. E, portanto, muito didático, nesse ponto, dando uma ótima informação do que está acontecendo no movimento artístico latino-americano.

⁴²⁵ FONSECA, Joaquim da. Congresso Brasileiro de Artes. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 17 a 30 de maio de 1958, edição 716.



Diário de Notícias, 18 de maio de 1958

Antônio piadista achou "grande número de sacerdotes e religiosos no recente Congresso de Belas Artes". Ironizou que se tratasse talvez de um Congresso Eucarístico. Não quero estudar o "sprit" do chiste nem a exatidão do que afirma. Havia só dois sacerdotes e mais meia dúzia de religiosos, estudantes na maioria. Viso apenas breve comentário do que me ocorre mencionar.

Pessoas de todo o Brasil, e até de repúblicas vizinhas, dos mais diversos credos e orientações religiosas acorreram a Porto Alegre por ocasião do Primeiro Congresso Brasileiro de Arte em abril deste ano. Um número apreciável de congressistas revelou-se fanatizado pelo sonho soviético e vieram prontos para cuspir a sua bile sobre autoridades religiosas do Rio Grande do Sul e outros Estados. Se de todas as procedências, mentalidades e intenções houve representantes, por que os sacerdotes e religiosos, portadores de iguais ou ainda maiores direitos, deveriam confinar-se à penumbra da sacristia e dos aposentos? Se os comunistas e batedores da esquerda envenenam o nosso ambiente com a doutrina totalitária e materialista, por que não se levantarem pessoas de reta consciência e pura intenção para defender os direitos de Deus e de Pátria?

— Mas Padre não entende de Arte.

— Novidade para mim! Quem ao contrário mais credenciado do que o sacerdote com toda a sua bagagem cultural, científica, artística e religiosa, para pronunciar um juízo sobre Arte e suas relações com a Moral, por exemplo, ponto nevrálgico da eterna querela, onde tantos artistas e falsos artistas descascam as suas pretensiosas cabeças?

Passou o tempo, se é que existiu algum dia — em que o padre e o religioso não transpõem a soleira da cela. Quando os inimigos trabalham com *sputniks*, o sacerdote não pode mais fiar-se na funda de Davi, mas

⁴²⁶ NEDEL, José. Padres no Congresso de Arte. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 18 de maio de 1958. AHIA-UFRGS.

deve batalhar pelo menos com o *vanguard*. O choque diante da batina, aliás, é sintomático. As pessoas de bem estornam o ministro de Deus. Odeiam-no os que na atitude retilínea dele uma pregação muda. Estranharam a presença dos sacerdotes e religiosos talvez os incoerentes, os mal-intencionados, os esquerdistas, os que devem envergonhar-se de suas atitudes. E houve atitudes vergonhosas, injustas, contraditórias, que se fossem minhas – me obrigariam a chamar sobre mim a cordilheira dos Andes. Gente com tais costumes e maneiras nunca estornará a presença de sacerdote algum. Pensará até que dois padres são "grande número", porque um deles já vale mais do que mil rastejadores.

3.21 RESPOSTA A IGOR, POR ERMANNO DUCCESCHI⁴²⁷



Jornal do Dia, 21 de maio de 1958

Sr. Igor von Korach.

Casualmente, veio-me às mãos sua carta em data maio 1958, e que leva por título "A nova Arte". As suas queixas são um tanto curiosas: inicia com ter descoberto uma "terrível verdade" a da "desmoralização das Artes", e, mais adiante sentiu-se "encabulado perante outras pessoas" "que contemplavam as pinturas

⁴²⁷ DUCCHESCHI, Ermanno. Resposta a Igor. *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 21 de maio de 1958.

imorais e grotescas em relação ao corpo humano". Imorais; por quê? E de qual moral o senhor entende falar? Da sua? A da sociedade? A católica? A do artista? Ou qual outra mais? E o senhor continua "contemplar Brigitte Bardot, proíbe-me (por não ter idade suficiente)". Diga Igor, o senhor não errou por acaso de porta? Não teria sido mais aconselhável entrar numa farmácia ou drogaria para comprar um bico? Porque, veja o senhor, desde que o bom Deus nos regalou com uma Eva, ela foi em todos os tempos, desenhada e pintada assim, nuzinha, como a nós foi regalada nos primórdios. O que pensava de encontrar lá dentro? Apenas vestais e garrafas vazias? Depois de ler a sua carta, voltei à Exposição para "chercher la femme" mas, também fiquei "decepcionadíssimo" porque não a achei; e porquanto há anos tenha deixado o bico, talvez não fosse suficientemente afrodisíaco para descobri-la. O senhor citou "As lavadeiras" de Eduardo Espinoza como "obra fora de qualquer crítica e comentário". Por quê? Como criticar e comentar sempre é possível, gostaria de saber porque são tão fora de crítica e comentário! Talvez porque mostram os seios túrgidos? Não são por acaso os seios que lhe deram a possibilidade de chegar quase a "ter idade suficiente"? E prossegue "esta arte está longe de ser uma Arte". Por quê? Que é preciso para que "uma arte" seja Arte? E conclui: "se este aspecto de Arte, não for devidamente controlado, que será então?" Controlada por quê? Por acaso não o é suficientemente? Ainda o senhor não reparou que a Arte é controlada desde o dia que se tentou a criação da mesma? De um lado, o artista que controla o imediato com seu trabalho, do outro, o tempo que controla o duradouro, descendo do pedestal os que aí se instalaram abusivamente. Que mais deseja?

Ermanno Ducceschi

A carta do senhor Igor:
Porto Alegre, maio de 1958.

"A NOVA ARTE"

Em visita ao "I Congresso Brasileiro de Arte e Salão Brasileiro de Arte e Salão Pan Americano", constatei uma terrível verdade, uma desmoralização da arte. Francamente, fiquei decepcionadíssimo e, não o nego, encabulado. Encabulado, perante outras pessoas (talvez na mesma situação em que me achava) que contemplavam as pinturas imorais e grotescas em relação ao corpo humano. Esta ingrata manifestação deixou-me totalmente conturbado, motivo pelo qual escrevo estas linhas.

Contemplar Brigitte Bardot proíbe-me ("por não ter idade suficiente"), mas "admirar" estas figuras grotescas e inumanas dizem ser "instrutivo". Para mim ainda continua a ser um enigma. Não faço tal crítica, por detestar o movimento modernista, ao contrário: admiro suas linhas e principalmente a combinação e a disposição de cores. Apenas a escrevo, com intuito de comprovar a rebelião em mim surgida e, talvez, também em muitos outros, acerca desta deformação de figuras e corpos humanos. E a isto chamam de "a nova arte".

Para comprovar, citarei apenas "AS LAVADEIRAS" de Eduardo Espinoza. "Obra" fora de qualquer crítica e comentário. Esta "arte" está longe de ser uma arte. Aproxima-se mais da profanação da mesma. Se este aspecto da arte não for devidamente controlado, que será então?... E como acabará? Não sei. E vocês... sabem?

Assinada Igor von Korsch



O Jornal do Rio de Janeiro, 22 de julho de 1958

Entre os artistas que destinam suas obras aos "Salões" oficiais assim como às exposições coletivas em geral, reina incompreensão sobre o que seja expressão específica de cada setor artístico. Aliás, isto vai criando aspecto comum na arte moderna. Mas enquanto subsistir uma classificação que estabelece setor para este ou para aquele trabalho artístico, não há porque deixar de levá-la na devida consideração. Nas exposições coletivas (tipo "Salões", "Bienais", "Trienais", etc.) em que variadas seções aparecem, o critério de escolha de uma obra em relação ao que particulariza tal ou tal setor de uma seção devia ser convenientemente respeitado.

Assim numa seção de pintura não cabe um trabalho cuja particularidade é a de um desenho. Nem num setor destinado à escultura pode ficar com sucesso aquilo realizado com desejos diferentes daqueles que levam a conceber uma obra especificamente nesse limite. Mais um exemplo ainda: autênticos projetos para cartaz, pano estampado, ou vitral não caberão numa seção que se destina a receber obras ditas de pintura, com exclusivos atributos a que a palavra pintura, no caso, está indicando.

⁴²⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. O Decorativo. *O Jornal do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1958. AHIA-UFRGS.

Dirão que aceitamos uma classificação já superada. Não somos nós que estamos aceitando. São todos os artistas, os críticos, os autores de regulamentos de nossas exposições, que de um jeito ou de outro aceitam esta divisão de setores. Se ela existe, deve ser respeitada. Por alguma razão existe.

Tomemos para exemplo o Salão Nacional de Belas Artes. Nele existem as seguintes seções: de Pintura, de Escultura, de Gravura (destina-se aos gravadores de medalha e de pedra preciosa), de Arte Decorativa, de Desenho e de Artes Gráficas (os gravadores sobre metal e madeira para estampagem) e a de Arquitetura. Cada seção com seus prêmios e, portanto, com limites particulares. O artista inscreve sua obra nesta ou naquela seção. As particularidades dessa obra devem corresponder a tais limites.

Quais são esses limites, ou melhor, essas marcas que particularizam a obra e a habilitam a ficar na seção a que foi destinada? A intenção do autor ao realizá-la, os materiais com que está realizada, a técnica empregada, o destino funcional. Naturalmente que o material e a técnica nem sempre, por si sós, poderão definir muito, porém entrosados com a intenção do artista e a resultante funcional, caracterizarão com exatidão a obra. Não importa se os critérios usados para essa caracterização sejam justos ou não. O certo é que eles servem ainda.

Sabemos que o artista moderno tem por vezes desejos seguros de realizar uma obra que fuja às prerrogativas decorativas, e sejam essencialmente pintura ou escultura, desenho, gravura, ou arquitetura; são então atribuídas a cada uma dessas especificações, intenções particularíssimas e inconfundíveis. Aqueles que sustentam as ideias mais avançadas em concepção artística, ainda não deixaram de pensar que há obras de arte de ordem decorativa e não decorativa. A objetivação estética mais evoluída deixa lugar para um julgamento desta ordem. Logo, não há porque aceitar enganos tanto da parte dos artistas como dos julgadores de suas obras, sempre que se tratar de selecionar para este ou para aquele setor.

Aqui trataremos do que seja decorativo, procurando especificar o melhor possível sobre o que é ornamental e o que não possui tal prerrogativa. Para isto teremos que aceitar as exigências admitidas mesmo modernamente, dos valores que devem constituir uma criação artística divorciada da função decorativa, em sua intenção essencial, seja como pintura, escultura, desenho, etc.

Ninguém poderá negar que dentre os artistas mais ferrenhamente agarrados aos princípios estéticos modernos, há não poucos que afirmam desinteressar-se absolutamente dos problemas decorativos. Mas sucede que para alcançar isto, não basta dizer, é preciso fazer. Para isto fazer é implicitamente necessário não ficar, mesmo inconscientemente, ligado a problemas que levam a soluções exclusivamente contrárias. Vemos nos “Salões” o decorativismo imperar entre obras que deviam negar tais condições não só na seção de pintura, mas igualmente, nas de escultura e de desenho. Repetimos que não somos nós que aceitamos assim tacitamente essas classificações.

Fato idêntico se presencia nas moderníssimas “Bienais” de aqui como de acolá. Querem destinar-se à pintura e à escultura, não desejam imiscuir-se com as artes decorativas (ou aplicadas), negam-se a instituir oportunidades para o decorador, e terminam por ser um amplo e quase exclusivo mostruário de obras, que só a função ornamental, para não dizer a inspiração decorativa, as anima, e fora do que nada mais dizem.

A “Trinnale di Milano” de 1957, que tivemos ocasião de assistir, embora destinando-se apenas as artes decorativas, mostrava mui razoavelmente tudo que demais característico pode ser visto na “Biel de São Paulo” com a classificação de pintura, escultura e desenho, juntamente com o que demais belo e próprio é hoje realizado pelas artes industriais. A diferença está em que quando um painel concretista, ou uma forma ornamental em fio de metal aparece na “Trienal” de Milão (para as artes ornamentais) chama-se arte decorativa (...).

3.23 A RÁDIO DA UNIVERSIDADE DO R.G.S. É PRESTIGIADA PELO PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE⁴²⁹



Jornal do Dia, 1 de agosto de 1958

Em Sessão plenária do Primeiro Congresso Brasileiro de Arte realizado em abril último foi aprovada, por unanimidade, uma Moção apresentada pelos senhores J. C. Cavalheiro Lima, com o apoio dos senhores José Honório Rodrigues e Osório Borba em que é solicitado atenção dos poderes públicos federais, no sentido de maior amparo a essa importante estação de difusão cultural, no sentido de ser a mesma dotada de aumento de potência e da concessão de outra onda. O Dr. Tasso Corrêa, presidente do Primeiro Congresso Brasileiro de Arte, realizado por ocasião das comemorações do cinquentenário de fundação do Instituto de Belas Artes, enviou ao senhor Ministro da Viação e Obras Públicas, o texto da Moção aprovada que é o seguinte:

ASSUNTO: (MOÇÃO)
 AUTOR: J. C. Cavalheiro Lima

Ao ensejo da realização do I Congresso Brasileiro de Arte, que congrega escritores, jornalistas e artistas, com atividades voltadas inteiramente à educação e à cultura, é bom e necessário, notícia sobre um poderoso veículo de divulgação da cultura e da educação e que constitui no Brasil, iniciativa por sua importância, especial atenção dos Congressistas.

De acordo com o Art. 6º, letras “a”, “b” e “c”, de seu Regulamento, este Congresso tem como finalidade debater amplamente todos os problemas relacionados com: a) o ensino das Artes; b) sua difusão e c) direitos e deveres.

Esta MOÇÃO tem por finalidade apenas considerar a letra “b” do referido artigo – a difusão das Artes. E quais, pergunta-se, os meios mais eficientes e penetrantes de difusão e divulgação, na sociedade moderna, seja do que for? cremos que, entre eles, situam-se rádio e cinema. E é sobre o rádio, como fator de

⁴²⁹ A Rádio da Universidade do R.G.S. é prestigiada pelo Primeiro Congresso Brasileiro de Arte. *Jornal do Dia*, Porto Alegre, 1 de agosto de 1958.

difusão e divulgação artístico-cultural, que trata esta MOÇÃO, que de início limita-se a comunicar ao plenário que:

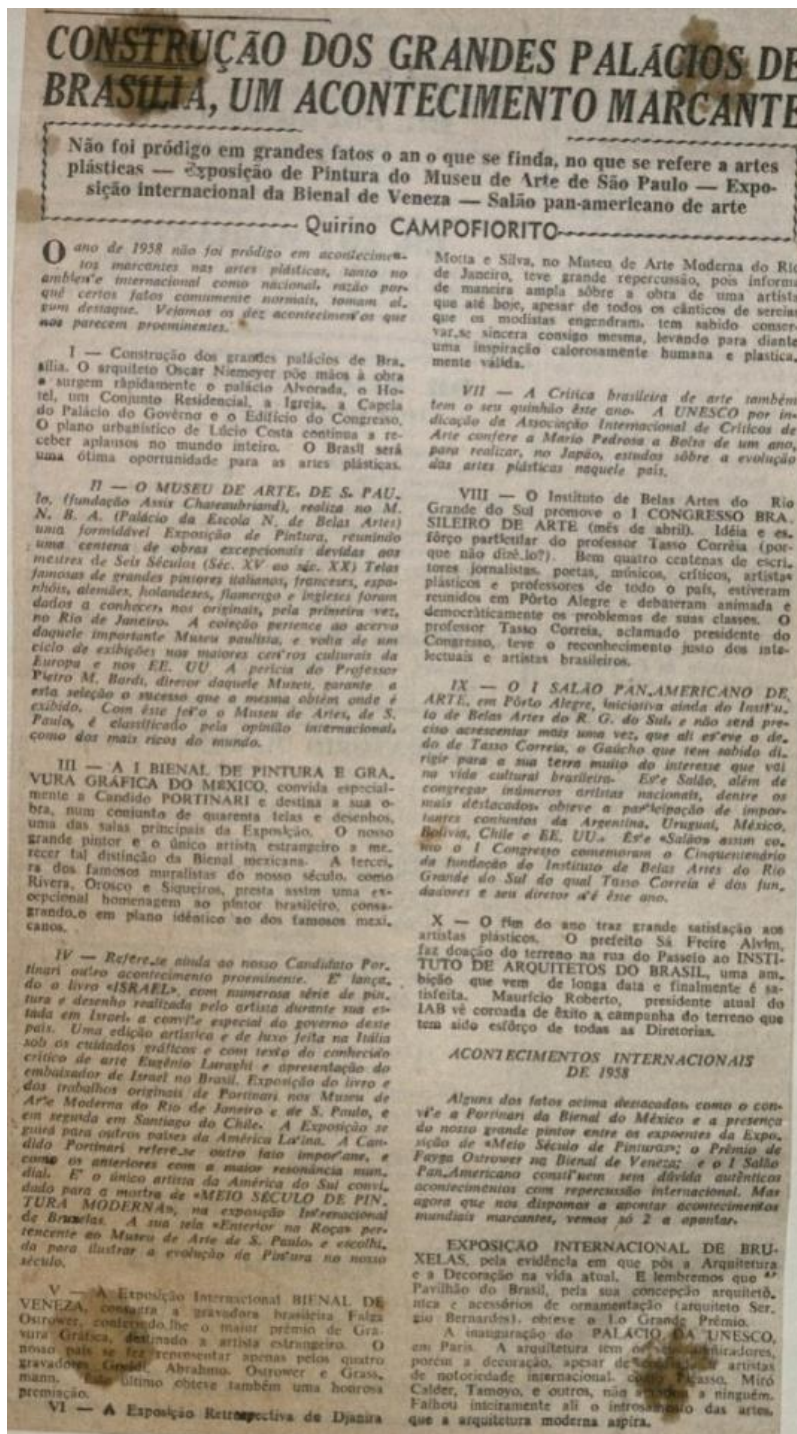
No Rio Grande do Sul funciona, mantida por sua Universidade, uma Estação de Radio – a Radiodifusão da Universidade do Rio Grande do Sul, de prefixo ZYU-67, operando em ondas médias, na frequência de 1.080 quilociclos, e que tem como finalidade, entre outras: 1) a difusão cultural e educativa, em seu mais amplo sentido, atuando, outrossim, como órgão de divulgação social e artística da vida universitária. Por tal se compreende:

- a) divulgação cultural: através de transmissão de programas musicais, teatrais, literários, de artes plásticas, narrativos, palestras e conferências;
- b) divulgação educativa: pela transmissão de programas ligados aos diversos ramos do conhecimento, com caráter ameno e instrutivo de cursos especiais ou adaptados, que tenham interesse para o público ouvinte;
- c) divulgação artística: pela transmissão de programas que incentivem a atividade artística nos meios universitários e escolares;
- d) divulgação social: pela transmissão de atos e realizações que promovem o desenvolvimento do espírito universitário;
- e) transmissão das atividades culturais, artísticas e outras realizadas por entidades públicas e privadas, que por sua natureza concorram para elevação cultural e artística.

ISTO POSTO, esta MOÇÃO sugere aos Congressistas que: por todos os meios, junto às instituições universitárias ou nos Estados que representam, incentivem, apoiem, trabalhem pela criação de uma emissora universitária, em moldes semelhantes à que existe junto à Universidade do Rio Grande do Sul, e que, Infelizmente, é a única até hoje criada no Brasil, quando deveria existir pelo menos 20 ou mais.

Finalmente, pela presente solicita-se à Mesa Diretora do Congresso, enviar uma “Recomendação” ao Ministério da Viação e Obras Públicas, prestigiando a Radiodifusão da Universidade do Rio Grande do Sul, a fim de que futuramente, se assim o entender, possa ela ampliar e levar mais longe a divulgação artístico-cultural, mediante aumento de potência e concessão de outra onda.

3.24 CONSTRUÇÃO DOS GRANDES PALÁCIOS DE BRASÍLIA, UM ACONTECIMENTO MARCANTE, POR QUIRINO CAMPOFIORITO⁴³⁰



Diário de Notícias, 27 de dezembro de 1958

Não foi pródigo em grandes fatos o ano que se finda, no que se refere a artes plásticas — exposição de Pintura do Museu de Arte de São Paulo — Exposição Internacional da Bienal de Veneza — Salão Pan-Americano de Arte

⁴³⁰ CAMPOFIORITO, Quirino. A construção dos palácios de Brasília — Um acontecimento marcante. Diário de Notícias, Porto Alegre, 27 de dezembro de 1958. AHIA-UFRGS.

O ano de 1958 não foi pródigo em acontecimentos marcantes nas artes plásticas, tanto no ambiente internacional como nacional, razão porque certos fatos comumente normais, tomam algum destaque. Vejamos os dez acontecimentos que nos parecem proeminentes.

I – Construção de grandes palácios de Brasília. O arquiteto Oscar Niemayer põe mãos à obra e surgem rapidamente o palácio Alvorada, o Hotel, um Conjunto Residencial, a Igreja, a Capela do Palácio do Governo e o Edifício do Congresso. O plano urbanista de Lúcio Costa continua a receber aplausos no mundo inteiro. O Brasil será uma ótima oportunidade para as artes plásticas.

II – O MUSEU DE ARTE DE S. PAULO, (fundação Assis Chateaubriand) realiza no M. N. B. A. (Palácio da Escola N. de Belas Artes) uma formidável Exposição de Pintura, reunindo uma centena de obras excepcionais devidas aos mestres de Seis Séculos (Séc. XV ao Séc. XX). Telas famosas de grandes pintores italianos, franceses, espanhóis, alemães, holandeses, flamengos e ingleses foram dados ao conhecer, nos originais, pela primeira vez, no Rio de Janeiro. A coleção pertence ao acervo daquele importante Museu paulista, e volta de um ciclo de exposições nos maiores centros culturais da Europa e nos EE. UU. A perícia do Professor Pietro M. Bardi, diretor daquele Museu, garante a esta seleção o sucesso que a mesma obtém onde é exibido. Com este feito, o Museu de Artes de S. Paulo é classificado pela opinião internacional como dos mais ricos do mundo.

III – A I BIENAL DE PINTURA E GRAVURA GRÁFICA DO MÉXICO, convida especialmente a Cândido PORTINARI e destina a sua obra, num conjunto de quarenta telas e desenhos, uma das salas principais da Exposição. O nosso grande pintor é o único artista estrangeiro a merecer tal distinção da Bienal mexicana. A terceira dos famosos muralistas do nosso século, como Rivera, Oroscó e Siqueiros, presta assim uma excepcional homenagem ao pintor brasileiro, consagrando-o em plano idêntico ao dos famosos mexicanos.

IV – Refere-se ainda ao nosso candidato Portinari outro acontecimento proeminente. É lançado o livro “ISRAEL”, com numerosa série de pintura e desenho realizada pelo artista durante sua estada em Israel, a convite especial do governo deste país. Uma edição artística e de luxo feita na Itália sob os cuidados gráficos e com texto do conhecido crítico de arte Eugenio Luraghi e apresentação do embaixador de Israel no Brasil. Exposição do livro e dos trabalhos originais de Portinari nos Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de S. Paulo, e em seguida em Santiago do Chile. A Exposição seguirá para outros países da América Latina. A Cândido Portinari refere-se outro fato importante, e como os anteriores com a maior ressonância mundial. É o único artista da América do Sul convidado para a mostra de “MEIO SÉCULO DE PINTURA MODERNA”, na exposição Internacional de Bruxelas. A sua tela “Interior na Roça” pertencente ao Museu de Arte de S. Paulo, e escolhida para ilustrar a evolução da Pintura no nosso século.

V – A Exposição Internacional BIENAL DE VENEZA, consagra a gravadora brasileira Fayga Ostrower, conferindo-lhe o maior prêmio de Gravura Gráfica, destinado a artista estrangeiro. O nosso país se fez representar apenas pelos quatro gravadores Goeldi, Abrahmo, Ostrower e Grassmann. Este último obteve também uma honrosa premiação.

VI – A Exposição Retrospectiva de Djanira Motta e Silva, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, teve grande repercussão, pois informa de maneira ampla sobre a obra de uma artista que até hoje, apesar de todos os cânticos de sereias que os modistas engendram, tem sabido conservar-se sincera consigo mesma, levando para diante uma inspiração calorosamente humana e plasticamente válida.

VII – A Crítica brasileira de arte também tem o seu quinhão este ano. A UNESCO por indicação da Associação Internacional de Críticos de Arte confere a Mario Pedrosa a Bolsa de um ano, para realizar, no Japão, estudos sobre a evolução das artes plásticas naquele país.

VIII – O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul promove o I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTE (mês de abril). Ideia e esforço particular do professor Tasso Corrêa (por que não dizê-lo?). Bem, quatro centenas de escritores, jornalistas, poetas, músicos, críticos, artistas plásticos e professores de todo o país estiveram reunidos em Porto Alegre e debateram animada e democraticamente os problemas de suas classes. O professor Tasso Corrêa, aclamado Presidente do Congresso, teve o reconhecimento justo dos intelectuais e artistas brasileiros.

IX – O I SALÃO PAN-AMERICANO DE ARTE, em Porto Alegre, iniciativa ainda do Instituto de Belas Artes do R. G. do Sul, e não será preciso acrescentar mais uma vez, que ali esteve o dedo de Tasso

Corrêa, o Gaúcho que tem sabido dirigir para a sua terra muito do interesse que vai na vida cultural brasileira. Este Salão, além de congrega inúmeros artistas nacionais, dentre os mais destacados, obteve a participação de importantes conjuntos da Argentina, Uruguai, México, Bolívia, Chile e EE. UU. Este “Salão” assim como o I Congresso, comemoram o Cinquentenário da fundação do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul do qual Tasso Corrêa é um dos fundadores e seu diretor até este ano.

X – O fim do ano traz grande satisfação aos artistas plásticos. O prefeito Sá Freire Alvim, faz doação do terreno na rua do Passeio ao INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL, uma ambição que vem de longa data e finalmente é satisfeita. Maurício Roberto, presidente atual do IAB vê coroada de êxito a campanha do terreno que tem sido esforço de todas as Diretorias.

ACONTECIMENTOS INTERNACIONAIS DE 1958

Alguns dos fatos acima destacados, como o convite a Portinari da Bienal do México e a presença do nosso grande pintor entre os expoentes da Exposição de “Meio Século de Pinturas”; o Prêmio de Fayga Ostrower na Bienal de Veneza; o I Salão Pan-Americano constituem sem dúvida autênticos acontecimentos com repercussão internacional. Mas agora que nos dispomos a apontar acontecimentos mundiais marcantes, vemos só 2 a apontar.

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE BRUXELAS, pela evidência em que pôs a Arquitetura e a Decoração na vida atual. E lembremos que o Pavilhão do Brasil, pela sua concepção arquitetônica e acessórios de ornamentação (arquiteto Sérgio Bernardes), obteve o 1º Grande Prêmio.

A inauguração do PALÁCIO DA UNESCO, em Paris. A arquitetura tem seus admiradores, porém a decoração, apesar de confiada a artistas de notoriedade internacional, como Picasso, Miró, Calder, Tamoyo, e outros, não agradou a ninguém. Falhou inteiramente ali o entrosamento das artes, que a arquitetura moderna aspira.