

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

Andréia Carolina Duarte Duprat

CLUBES DE GRAVURA NO BRASIL (1947-1960)
REALISMO SOCIALISTA À BRASILEIRA

Porto Alegre

2023

ANDRÉIA CAROLINA DUARTE DUPRAT

CLUBES DE GRAVURA NO BRASIL (1947-1960)

REALISMO SOCIALISTA À BRASILEIRA

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais, ênfase História, Teoria e Crítica, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela P. M. Kern

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Duprat, Andréia Carolina Duarte
Clubes de Gravura no Brasil (1947-1960): realismo socialista
à brasileira / Andréia Carolina Duarte Duprat. -- 2023.
358 f.
Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do
Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Clubes de Gravura. 2. Realismo Socialista. 3. Arte
Social. 4. Comunismo. I. Kern, Daniela Pinheiro Machado,
orient. II. Título.

ANDRÉIA CAROLINA DUARTE DUPRAT

CLUBES DE GRAVURA NO BRASIL (1947-1960)

REALISMO SOCIALISTA À BRASILEIRA

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Visuais, ênfase História Teoria e Crítica, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 16 de fevereiro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV–UFRGS) - Orientadora

Profa. Dra. Maria Luiza Tucci Carneiro (PPGHS-USP) - Titular

Prof. Dr. Lincoln Ferreira Secco (PPGHE-USP) - Titular

Profa. Dra. Paula Viviane Ramos (PPGAV–UFRGS) - Titular

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes (PPGAV–UFRGS) - Titular

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (PPGAV-UFRGS) - Suplente

Dra. Franey Nogueira (PPGHCTE-UFRJ) - Suplente

RESUMO

A presente tese analisa a formação, o funcionamento e as relações dos clubes de gravura no Brasil, entendendo essas entidades como parte de um projeto político e cultural vinculado ao Partido Comunista do Brasil (PCB), que tinha como objetivo popularizar uma arte que se comunicasse com a vida da classe trabalhadora, ao mesmo tempo em que se posicionou criticamente contra o abstracionismo e a intervenção estrangeira na cultura do país. O surgimento da proposta dos clubes de gravura ocorreu a partir do realismo socialista soviético, mas sua efetiva aplicação foi conformada por influências mais heterogêneas como a arte de Käthe Kollwitz, a gravura revolucionária chinesa e o *Taller de Gráfica Popular* do México. O primeiro Clube de Gravura foi criado em Porto Alegre, em 1950, tendo Carlos Scliar como o principal articulador do projeto no Rio Grande do Sul e em outros estados brasileiros. A partir da primeira experiência foram fundadas entidades semelhantes em Bagé, Curitiba, Recife, São Paulo, Rio de Janeiro, Santos e Florianópolis. Entre os artistas envolvidos nos clubes de gravura estavam, além de Carlos Scliar, Vasco Prado, Abelardo da Hora, Ladjane, Violeta Franco, Nilo Previdi, Renina Katz, Loio Pérsio, Clóvis Graciano, Mário Gruber, Chlau Deveza, Rachel Strosberg e Aldo Nunes. Além dos clubes propriamente ditos, foi dado destaque a algumas revistas culturais, vinculadas ou não ao PCB, que deram suporte à sua produção, como a *Horizonte*, de Porto Alegre, a *Revista da Guaíra* e a *Joaquim*, de Curitiba, a *Sul*, de Florianópolis, e a *Fundamentos* de São Paulo. O projeto dos clubes de gravura foi perdendo força na segunda metade dos anos 1950, com as entidades encerrando suas atividades ao longo dos últimos anos da década, o que pode ser atribuído a uma mudança mais geral da conjuntura, marcada pela morte de Stalin e a denúncia do stalinismo, por uma mudança de linha política do PCB e também pelo avanço do abstracionismo no campo das artes.

Palavras-chave: arte social, clubes de gravura, realismo socialista, comunismo

ABSTRACT

This thesis analyzes the formation, functioning and relationships of engraving clubs in Brazil, understanding these entities as part of a political and cultural project linked to the Communist Party of Brazil (PCB), which aimed to popularize an art that communicated with working-class life, while taking a critical stance against abstractionism and foreign intervention in the country's culture. The emergence of the proposal for engraving clubs occurred from Soviet socialist realism, but its effective application was shaped by more heterogeneous influences such as the art of Käthe Kollwitz, Chinese revolutionary engraving and the *Taller de Gráfica Popular* in Mexico. The first Engraving Club was created in Porto Alegre, in 1950, with Carlos Scliar as the main articulator of the project in Rio Grande do Sul and in other Brazilian states. From the first experience, similar entities were founded in Bagé, Curitiba, Recife, São Paulo, Rio de Janeiro, Santos and Florianópolis. Among the artists involved in the engraving clubs were, in addition to Carlos Scliar, Vasco Prado, Abelardo da Hora, Ladjane, Violeta Franco, Nilo Previdi, Renina Katz, Loio Pérsio, Clóvis Graciano, Mário Gruber, Chlau Deveza, Rachel Strosberg and Aldo Nunes. In addition to the clubs themselves, emphasis was given to some cultural magazines, linked or not to the PCB, which supported its production, such as *Horizonte*, from Porto Alegre, *Revista da Guáira* and *Joaquim*, from Curitiba, *Sul*, from Florianópolis, and *Fundamentos*, from São Paulo. The engraving club project lost strength in the second half of the 1950s, with the entities closing their activities over the last few years of the decade, which can be attributed to a more general change in the situation, marked by Stalin's death and the denunciation of Stalinism, for a change in the political line of the PCB and also for the advance of abstractionism in the field of arts.

Key-words: social art, clubes de gravura, socialist realism; communism.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos servidores e aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Daniela Kern, pelo suporte.

Agradeço aos funcionários das instituições públicas de pesquisa pelo atendimento amável e sério sem o qual essa e tantas outras pesquisas não seriam possíveis.

Agradeço aos membros da banca que aceitaram pronta e gentilmente o convite de me auxiliar nessa jornada.

Agradeço aos colegas de trabalho, servidores da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA), pelo apoio durante meu período de estudo, especialmente, pelo coleguismo e pela solidariedade da minha colega Andréia Zacharias Mangan.

Pelo apoio, pelo amor e por ser minha fortaleza agradeço à minha família, ao meu pai, Cezar Ramon Duprat (in memoriam); à minha mãe, Vera Iracema Duarte Duprat; e aos meus irmãos, Ana Cristina Duarte Duprat e Paulo César Duarte Duprat.

Ao meu companheiro de vida e parceiro de estudos Frederico Duarte Bartz, sou grata pelo amor, pelo conforto nas horas difíceis, pela felicidade de nossos dias juntos.

LISTA DE ABREVIATURAS

ABDE – Associação Brasileira de Escritores
AFL – Associação Francisco Lisboa
AKR ou AKRR – Associação dos Artistas da Revolução
ANL – Aliança Nacional Libertadora
CAM – Clube de Artistas Modernos
CGB – Clube de Gravura de Bagé
CGPA – Clube de Gravura de Porto Alegre
DEIP – Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda
FEB – Força Expedicionária Brasileira
FUA – Frente Única Antifascista
IBA – Instituto de Belas Artes
IC – Internacional Comunista
LEP – Liga Eleitoral Proletária
MARGS – Museu de Artes do Rio Grande do Sul
NAMOC – Museu Nacional de Arte da China
OCIAA – Escritório para Assuntos Interamericanos
PCB – Partido Comunista do Brasil
PCM – Partido Comunista do México
PCUS – Partido Comunista da União Soviética
RAPP – Associação Russa dos Escritores Proletários
SPAM – Sociedade Pró-Arte Moderna
SARM – Sociedade de Arte Moderna do Recife
TGP – *Taller de Gráfica Popular*
TSE – Tribunal Superior Eleitoral
URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Emiliano Di Cavalcanti (1897–1976) <i>A família é a pedra angular da sociedade; O Brasil situado no problema do mundo; A questão social continua caso de polícia</i> , do álbum <i>A Realidade Brasileira</i> , 1930.....	43
Figura 2 - Tarsila do Amaral (1890–1973) Capa para livro <i>Onde o proletariado dirige</i> , 1932	43
Figura 3 - Tarsila do Amaral (1890–1973) <i>Operários</i> , 1933. Óleo sobre tela 150 x 205 cm ..	44
Figura 4 - Paulo Werneck (1907–1987) Ilustração para a capa da revista <i>Movimento</i> , nº 2, ano I, jun. 1935.....	46
Figura 5 - Capa da edição da <i>Fundamentos</i> , ano IV, n.20, jul.1951	47
Figura 6 - Carlos Petrucci (1919-2012). <i>Retrato de Luiz Carlos Prestes</i> , 1946.....	50
Figura 7 - Divulgação da mostra <i>Contribuição ao Realismo</i> ilustrada por gravura de Renina Katz.....	60
Figura 8 - Käthe Kollwitz (1867-1945). <i>Em Memória de Karl Liebknecht (Gedenkblatt für Karl Liebknecht)</i> , 1920. Xilogravura, 34,9 X 49,9 cm. MoMA	64
Figura 9 - Página do jornal <i>A Manhã</i> da reportagem sobre Käthe Kollwitz	66
Figura 10 - Käthe Kollwitz (1867-1945). <i>Nie Wieder Krieg</i> (“Guerra nunca mais”), 1924. Litografia reproduzida na revista <i>Fundamentos</i>	69
Figura 11 - Käthe Kollwitz (1867-1945). <i>Companheiros / Solidarität</i> (Solidariedade), 1931-32. Litografia reproduzida na <i>Horizonte</i> , nº 7, ano II, julho de 1952.....	70
Figura 12 - Käthe Kollwitz (1867-1945). <i>Temos Fome / Deutschlands Kinder hungern!</i> , 1923. Litografia reproduzida na <i>Horizonte</i> , nº6, ano II, junho de 1952.....	71
Figura 13 - Käthe Kollwitz (1867-1945). <i>Os Sobreviventes</i> , 1923. Gravura reproduzida na <i>Horizonte</i> , nº 7, ano II, julho de 1952, p. 191.	71
Figura 14 - Gu Yuan (1919-1997). <i>Prosperidade</i> , 1944.....	77
Figura 15 - Gu Yuan (1919-1997). <i>A Ponte do Povo</i> , 1948. Xilogravura a cores, 20,5 x 36 cm	78
Figura 16 - Jiang Feng (1910-1992). <i>O Estudo Vai Bem</i> , 1944	79
Figura 17 - Li Hua (1907-1994). <i>Levantem-se! Pessoas Atingidas pela Pobreza</i> , 1947. Xilogravura, 19,5 x 27,2 cm	80
Figura 18 - Huang Yan (1920-1989). <i>Uma Pessoa Cai, Milhares de Pessoas Se Levantam</i> , 1948. Xilogravura.....	81
Figura 19 - Liu Xian (1915-1990). <i>Karl Marx</i> , 1932. Xilogravura, 12 x 15 cm.....	81

Figura 20 - Liu Xian (1915-1990). <i>Peônia</i> , 1959. Xilogravura, 28 x 20 cm.....	82
Figura 21 - Chen Shuliang. <i>Trabalhador em Estereotipia</i> , cerca de 1940. Xilogravura, 12,8 x 17,6cm	82
Figura 22 - Capa de <i>Fundamentos – Revista de Cultura Moderna</i> , ano II, n.12, fev. 1950 ...	84
Figura 23 - Capa da <i>Fundamentos</i> , ano V, n.30, nov. 1952	84
Figura 24 - Capa da <i>Horizonte</i> , Nova Fase, n. 8, ago. 1951.....	86
Figura 25 - Zhang Yangxi. <i>Nosso Próprio Exército</i> , 1949. Xilogravura, 22,5 x 33 cm	86
Figura 26 - Zhang Yangxi. <i>Garotas Colhendo Chá</i> , 1956. 17,7 x 24 cm	87
Figura 27 - Fotomontagem de Lola Alvarez Bravo. <i>Frente a Frente</i> , jan. 1938.....	92
Figura 28 - Lola Alvarez Bravo (1903-1993). <i>Anarquía urbana de la ciudad de México</i> , 1953	93
Figura 29 - Leopoldo Méndez (1902-1969). <i>El nazismo. 5a. Conferencia. Propaganda y espionaje nazis. Orador: J. Loredó Aparico. Lunes 10 de octubre. Palacio de Bellas Artes... Liga Pro Cultura Alemana en México. Litografía, 1938. 64 x 50 cm.....</i>	94
Figura 30 - Luis Arenal (1908/09-1985). “ <i>Pero los hombres dignos conspiran contra la opresión</i> ”. Raúl Anguiano. “ <i>Franco y los suyos temen hasta a su propio "triunfo" seria siempre, siempre, el triunfo del pueblo.</i> ”. Álbum <i>La España de Franco</i>	95
Figura 31 - Alfredo Zalce (1908-2003). <i>Choferes contra 'camisas dorados' en el zócalo de la ciudad de México</i> . 20 de noviembre de 1935, 1947. Xilogravura, 26,99 X 40,01 cm. LACMA	96
Figura 32 - Manuel Montes de Oca. <i>Fotografía do ataque dos Camisas Doradas no Zócalo, em 20 de novembro de 1935</i>	96
Figura 33 - José Guadalupe Posada (1852-1913). <i>Grande fandango</i> , final do século XIX. Gravura em metal	97
Figura 34 - José Guadalupe Posada (1852-1913). <i>El Mosquito Americano</i> , 1908. Gravura em metal, 30 x 20 cm. The Metropolitan Museum of Art.....	98
Figura 35 - Ignacio Aguirre (1900-1990). “ <i>Si por tierra en um trem militar</i> ” (La Adelita). Capa do álbum <i>Estampas de La Revolución Mexicana</i> (1947)	99
Figura 36 - Fernando Castro Pacheco (1918-2013). Gravura 22 do álbum <i>Estampas de La Revolución Mexicana</i> (1947)	99
Figura 37 - Isidoro Ocampo (1910-1983). Gravura 57 do álbum <i>Estampas de La Revolución Mexicana</i> (1947).....	100
Figura 38 - Capa de <i>El Libro Negro del Terror Nazi en Europa</i>	101

Figura 39 - Ilustração de Frans Masereel (1889-1972) para <i>El Libro Negro del Terror Nazi</i> , 1943	101
Figura 40 - Carta de um guerrilheiro iugoslavo reproduzida em <i>El Libro Negro del Terror Nazi en Europa</i> (1943), p. 183.....	102
Figura 41 - Leopoldo Méndez (1902–1969). <i>A Vingança dos Povos</i> , 1940. Xilogravura, 41,91 X 27,94 cm. Gravura reproduzida na página 182 de <i>El Libro Negro del Terror Nazi en Europa</i> (1943).	103
Figura 42 - Käthe Kollwitz (1867-1945). <i>Levante</i> (Aufruhr), 1899.....	103
Figura 43 - Página do prólogo do álbum <i>El Taller de Gráfica Popular – doce años de obra artística colectiva</i> (1949).....	104
Figura 44 - Javier Juárez Iñiguez. <i>Cuauhtemoc</i> , ca. 1950. Museu Blaisten.....	105
Figura 45 - Fanny Rabel (1922-2008). Gravuras do álbum <i>Niños de México</i> (1959) editado pelo TGP.....	106
Figura 46 - Arturo García Bustos (1926-2017), Mariana Yampolsky (1925-2002). Congreso Continental Americano por la Paz. México 5-10 de septiembre 1949. <i>Ganaremos la paz si luchamos por ella</i> , 1949. Linoleogravura impressa em cartaz, 82 x 60 cm.	107
Figura 47 - Francisco Mora (1922-2002). <i>Democracia</i> , s/d. Linoleogravura, 50 x 37 cm. MASC	108
Figura 48 - Elizabeth Catlett (1915-2012). <i>Cosechadora de algodón</i> , 1952. Linoleogravura, 44,8 x 42,3 cm. MASC	109
Figura 49 - Pedro Weingärtner. <i>Tempora Mutantur</i> , 1898. Óleo sobre tela, 110,3 X 144 cm. MARGS	113
Figura 50 - Carlos Ortiz, Lila Ripoll, Bernardo Elias, Alina Paim, sra. Mário Donato, Mário Donato, José Geraldo Viera e crianças moscovitas na Praça Soviética	120
Figura 51 - Participantes do CGPA, da esquerda para a direita, Carlos Mancuso, Glauco Rodrigues, Carlos Scliar, Gastão Hofstetter, Glênio Bianchetti, Denny Bonorino e Danúbio Gonçalves	124
Figura 52 - Página do Diário de Notícias sobre o CGPA. <i>Diário de Notícias. 2º Caderno</i> . Porto Alegre, Ano XXXI, n.164, 20, set, 1955, p. 1	125
Figura 53 - Linoleogravura de Danúbio Gonçalves (1925-2019) reproduzida no <i>Diário de Notícias. 2º Caderno</i> . Porto Alegre, Ano XXXI, n.164, 20, set, 1955, p. 1.	126
Figura 54 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). <i>Matambreiros</i> , da série <i>Xarqueadas</i> , 1953. Xilogravura de topo	128

Figura 55 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). <i>Zorzeiros</i> , da série <i>Xarqueadas</i> , 1953. Xilogravura, 18 x 25 cm.....	129
Figura 56 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). Da série <i>Mineiros do Butiá</i> , 1956. Xilogravura, 22 x 15,5 cm	130
Figura 57 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). Da série <i>Mineiros do Butiá</i> , 1956. Xilogravura, 20 x 27 cm	131
Figura 58 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). Da série <i>Mineiros do Butiá</i> , 1959. Xilogravura, 20 x 26,5 cm	131
Figura 59 - Glênio Bianchetti (1928-2014) <i>Conjunto Musical</i> , 1952. Xilogravura, 30 x 23 cm. Pinacoteca de São Paulo.	132
Figura 60 - Edgar Koetz (1914-1965) <i>Churrascaria Modelo</i> , 1953. Linoleogravura, 20,5 x 27,2 cm. Pinacoteca de São Paulo	133
Figura 61 - Ailema Bianchetti (1926). <i>Sapateiro</i> , 1952. Linoleogravura, 25,9 x 21cm Pinacoteca de São Paulo	134
Figura 62 - Plínio Bernhardt (1927-2004). <i>Mulheres trabalhando em fumo</i> , 1951. Linoleogravura, 29 x 22cm. Pinacoteca de São Paulo	134
Figura 63 - Plínio Bernhardt (1927-2004). Sem título (Trabalhador do Fumo), s/d. Linoleogravura, 21,2 x 28cm. Santa Cruz do Sul.....	135
Figura 64 - Plínio Bernhardt (1927-2004). <i>Mulheres Trabalhando em Fumo nº 2</i> , s/d. Linoleogravura, 21,2 x 28cm. 1951.....	136
Figura 65 - Gastão Hofstetter (1917-1986). <i>Construção</i> , 1952. Linoleogravura, 23,5 x 20,5 cm	137
Figura 66 - Carlos Mancuso (1930). <i>Aspectos de Porto Alegre</i> , 1953. Linoleogravura e pochoir, 31 x 37 cm. Pinacoteca de São Paulo	137
Figura 67 - Carlos Scliar (1920-2001). Capa da revista <i>Horizonte</i> , n. 4, ano I, 20 dez. 1950	140
Figura 68 - Alfredo Zalce. <i>La Bomba Atômica</i> , [entre 1945 e 1950]. Contracapa da <i>Horizonte</i> , n. 4, ano I, dez. 1950	141
Figura 69 - Carlos Scliar (1920-2001). <i>União por uma Vida Melhor e pela Paz /Marcha pela paz</i> ,1951. Capa e contracapa da <i>Horizonte</i> , Nova Fase n. 6, jun. 1951	143
Figura 70 - Carlos Scliar (1920-2001). <i>Marcha pela Paz</i> , 1951. Linoleogravura, 28 x 46 cm	144
Figura 71 - Leopoldo Méndez (1902-1969). <i>Mercado Negro (Acaparadores)</i> . <i>Horizonte</i> , Nova Fase n. 6, p. 174, jun. 1951.....	144

Figura 72 - Vasco Prado (1914-1998). <i>Soldado Morto</i> , 1951. Contracapa Horizonte, Nova Fase n. 7, jul. 1951	145
Figura 73 - Glênio Bianchetti (1928-2014). <i>Apelo por um Pacto de Paz</i> , 1951. Capa da Horizonte, Nova Fase n. 10, out. 1951	146
Figura 74 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). <i>Apelo por um Pacto de Paz</i> , 1951. Linoleogravura a duas cores, do álbum Gravuras Gaúchas, 1952 reproduzida na capa da revista <i>Horizonte</i> , Nova Fase, n. 11 e 12, nov.- dez. de 1951	147
Figura 75 - Leopoldo Méndez (1902-1969). <i>Venciste</i> , 1948. Linoleogravura, 30,7 x 40,7 cm. Art Institute of Chicago	148
Figura 76 - Leopoldo Méndez (1902-1969). <i>Retrato de Jorge Amado</i> . Desenho reproduzido na contracapa da revista Horizonte, ano II, n.1, jan. 1952	149
Figura 77 - Os delegados da Conferência Americana pela Paz, em Montevidéu, em um quarto de hotel. Da esquerda para a direita: Maria Rosa Oliver e Hector Agosti (Argentina), Eunice Catunda, Lila Ripoll, Alina Paim, Moacir Werneck de Castro e Carlos Scliar. Fotografia de Salomão Scliar.	149
Figura 78 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). <i>Conferência Continental pela Paz</i> , 1952. Capa e contracapa da <i>Horizonte</i> , n. 3-4, ano II, mar.-abr. 1952.....	151
Figura 79 - Glauco Rodrigues (1929-2004). <i>Conferencia Continental por La Paz</i> , 1952. <i>Horizonte</i> , n. 3-4, Ano II, março-abril de 1952, p. 71	151
Figura 80 - Carlos Scliar (1920-2001). <i>Assine o Apelo por um Pacto de Paz</i> , 1952	152
Figura 81 - Glauco Rodrigues (1929-2004). <i>Assine o Apelo por um Pacto de Paz</i> , 1952	153
Figura 82 - Vasco Prado (1914-1998). <i>Discussão de um Comando de Paz</i> , [1952?]. Capa da <i>Horizonte</i> , n. 9, ano II, out.-nov. de 1952.	153
Figura 83 - Glênio Bianchetti (1928-2014). <i>Fazendo Marmelada/Cena Campestre</i> , 1952. Linoleogravura do álbum Gravuras Gaúchas reproduzida na <i>Horizonte</i> , n. 9, ano II, p. 249, out.-nov.de 1952	154
Figura 84 - Chlau Deveza, Carlos Scliar, Vilanova Artigas, Djanira, Glauco Rodrigues e Danúbio Gonçalves na Praça Vermelha, em Moscou, em 7 de novembro de 1953.....	155
Figura 85 - Capa do álbum <i>Gravuras Gaúchas</i> . Rio de Janeiro: Editora Estampa, 1952.....	157
Figura 86 - Edgar Koetz (1914 -1969). <i>Lavadeiras das Malocas</i> , 1951. Do álbum <i>Gravuras Gaúchas</i> , 1952.....	157
Figura 87 - Cartaz da exposição <i>A Gravura Através Dos Tempos</i> , 1955.....	158
Figura 88 - Cartaz da exposição <i>Gravuras de Carlos Scliar 1942-1955</i>	158
Figura 89 - Convite da exposição de <i>Gravuras de Carlos Scliar – 1942-1955</i>	160

Figura 90 - Registro da exposição <i>Por uma Arte Nacional</i> , no Parque Farroupilha. Fotografia: Santos Vidarte	161
Figura 91 - Estampa chinesa em papel recortado exposta na <i>Gravuras Chinesas</i> organizada pelo CGPA	161
Figura 92 - Lista de votação das gravuras da exposição <i>Por Uma Arte Nacional</i> (1955)	162
Figura 93 - Glauco Rodrigues (1929-2004). <i>Cabeça de Menina/Menina</i> , 1952. Xilogravura em cores, 25x 21cm.....	167
Figura 94 - Glênio Bianchetti (1928 – 2014). <i>Pequena Olaria</i> , 1951. Linoleogravura, 17,4 x 26 cm	168
Figura 95 - Glauco Rodrigues (1929-2004). <i>Oleiros</i> , 1951. Linoleogravura, 13,5 x 18,9 cm	168
Figura 96 - Anúncio de inauguração do Clube de Cinema de Bagé.....	170
Figura 97 - Diretoria do Conselho Bageense dos Partidários da Paz	171
Figura 98 - <i>Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie</i> (1923) de Vicente do Rego Monteiro.....	179
Figura 99 - Cícero Dias. <i>Eu vi o mundo... ele começava no Recife</i> , 1926/9. Técnica mista, 198.00 cm x 1200.00 cm	180
Figura 100 - Nestor Silva. <i>Ambulatório em dia de visita</i> , 1937. Aquarela, 12 x 16,6 cm.....	183
Figura 101 - Francisco Lauria. <i>Mulher na Noite</i> . Óleo sobre tela.....	183
Figura 102 – Fotografia de Hélio Feijó	185
Figura 103 - Hélio Feijó. Sem título.....	187
Figura 104 - Capa do Estatuto da SAMR.....	191
Figura 105 - Uma sessão de “pose-rápida” no atelier da Rua da Matriz. Desenho em bico-de-pena de Abelardo da Hora, 1978	193
Figura 106 - Capa do Catálogo do IV Salão de Arte Moderna de 1949	194
Figura 107 - Catálogo do IV Salão de Arte Moderna com obra <i>O Manto</i> , de Ladjane Bandeira	194
Figura 108 - Fotografia da primeira mostra do Ateliê Coletivo.....	199
Figura 109 - Páginas do catálogo da Exposição do Atelier Coletivo	201
Figura 110 - Desenho de “pose-rápida” de Leonice.....	205
Figura 111 - Corbiniano Lins. Interior de Mocambo	207
Figura 112 - Corbiniano Lins. <i>Menina com Boneco</i>	207
Figura 113 - Corbiniano Lins. <i>Morte de Operário</i>	208
Figura 114 - Corbiniano Lins. <i>Lavadeiras</i>	208

Figura 115 - Wilton de Souza. <i>Cena de Feira</i>	209
Figura 116 - Wilton de Souza. <i>Cena de Morro</i>	209
Figura 117 - Wellington Virgolino. <i>Cortador de Cana</i>	210
Figura 118 - Wellington Virgolino. <i>Barqueiros</i>	210
Figura 119 - Wellington Virgolino. <i>Construção</i>	211
Figura 120 - Wellington Virgolino. <i>Horticultores</i>	211
Figura 121 - Abelardo da Hora em sua primeira exposição individual, em 1948.....	214
Figura 122 - Abelardo da Hora. <i>A Fome e O Brado</i> , 1947. Bronze, 135 x 60 x 30 cm	215
Figura 123 - Ilustração de Hélio Feijó para a <i>Folha do Povo</i>	216
Figura 124 - Poema de Margarida Lucena e ilustrações de Wellington Virgolino no jornal <i>Folha do Povo</i>	217
Figura 125 - Representação de Luiz Carlos Prestes feita por Wellington Virgolino	218
Figura 126 - Propaganda da I Conferência Estadual de Pernambuco dos Trabalhadores Agrícolas ilustrada por Wellington Virgolino	219
Figura 127 - Abelardo da Hora. <i>Vendedor de Caldo de Cana</i> . Escultura no Parque 13 de Maio	220
Figura 128 - Matéria do jornal <i>A Luta</i> sobre a primeira exposição individual de Abelardo da Hora	222
Figura 129 - Esquema de Abelardo da Hora para o Plano da Frente Intelectual	224
Figura 130 - Abelardo da Hora. Da série <i>Meninos do Recife</i> , 1962.....	226
Figura 131 - O “triângulo” da capa do álbum <i>Meninos do Recife</i> (1962), de Abelardo da Hora	226
Figura 132 - Alfredo Andersen (1860-1935). <i>Porto do Cabedelo</i> , 1895. Óleo sobre tela, 90x150 cm	231
Figura 133 - Capitel paranista de João Turin (1878-1949)	232
Figura 134 - Capa de João Turin para <i>Ilustração Paranaense</i>	232
Figura 135 - Autorretrato de Poty Lazzarotto (1924-1998)	239
Figura 136 - Lívio Abramo (1903-1992). <i>Operário</i> , 1935. Xilogravura, 19 x 19 cm.....	240
Figura 137 - Autorretrato Guido Viaro (1897-1971) que ilustro o artigo <i>Viaro, hélas...e abaixo Andersen</i>	240
Figura 138 - Capa de Poty Lazzarotto (1924-1998).....	241
Figura 139 - Ilustração de Esmeraldo Blasi Júnior para o conto <i>O Anarco-sindicalista</i> , de Adriano Robine	243

Figura 140 - Ilustração de Guido Viaro (1897-1971) para o conto <i>Notícia de Jornal</i> de Dalton Trevisan	244
Figura 141 - Ilustração de Euro Brandão para <i>Caso do Vestido</i> , de Carlos Drummond de Andrade	245
Figura 142 - Ilustração de Poty Lazzarotto (1924-1998) para excerto de <i>Bound East For Cardiff</i> de Eugene O'Neill	246
Figura 143 - Capa de Yllen Kerr (1924-1981)	249
Figura 144 - Capa com o retrato de André Gide de Poty Lazzarotto (1924-1998)	250
Figura 145 - Capas da Joaquim Di Cavalcanti (n.15), Poty (n.16), Yllen Kerr (n.17), Fayga Ostrower (n.18), Poty (n.19), Portinari (n.20), Heitor dos Prazeres (n.21)	253
Figura 146 - Ilustração de Renina Katz para em <i>Defesa do Realismo</i> , de Héctor Agosti. <i>Joaquim</i> , ano III, n.21, dez. de 1948, p.17	255
Figura 147 - Fotografias de Salomão Scliar para a reportagem <i>Filhos do Morro</i> , de Alinôr de Azevedo	258
Figura 148 - Capa da <i>Revista da Guaíra</i> com fotografia de Salomão Scliar	258
Figura 149 - Capa do livro <i>Les Chemins de La Faim</i> , de Jorge-Amado ilustrado por Carlos Scliar. 185x12cm. Paris: Les Editeurs Françaises Reunis, 1951	259
Figura 150 - Artigo <i>Méndez, O Índio</i> , de Carlos Scliar, ilustrado pelas gravuras de Leopoldo Méndez	261
Figura 151 - Página do artigo <i>Méndez, O Índio</i> , de Jorge Amado	261
Figura 152 - <i>Mulher Costurando</i> , de Glênio Bianchetti, gravura reproduzida na <i>Guaíra</i> e que recebeu menção honrosa no VIII Salão Paranaense de 1951	262
Figura 153 - Páginas da <i>Guaíra</i> com ilustrações do Danúbio Gonçalves do CGPA e de Poty	263
Figura 154 - Capa do livro <i>Os Gatos</i> , de Armando Ribeiro Pinto, ilustrado por Carlos Scliar. 230x165cm. Edições O Livro, Curitiba, 1947	264
Figura 155 - Gravuras de Carlos Scliar e Vasco Prado junto ao texto de Armando Ribeiro Pinto	265
Figura 156 - Ilustração de Alcy Xavier para o conto <i>Chapéu de Gato no Fandango</i> , de Elias Farah	266
Figura 157 - Alcy Xavier (1933-2016). “ <i>Garaginha</i> ” <i>Estúdio de Violeta Franco de Carvalho – Curitiba, anos 50</i> , 2013.	266
Figura 158 - Violeta Franco (1931-2006). <i>Figuras/A morte da menina</i> , 1947. Água forte, 24,5 x 25,7 cm	269

Figura 159 - Violeta Franco (1931-2006). Sem título, sem data. Água forte, 19,5 x 17 cm..	269
Figura 160 - Loio Pérsio e Violeta Franco em frente ao painel <i>Trabalhadores do Café</i> executado na Garaginha em 1951	270
Figura 161 - Capa da <i>Tribuna do Povo</i> com fotos dos membros do Conselho Estadual Pró-Paz Vieira Neto, Dalton Trevisan, Otávio da Silveira, Jorge Karam e Felipe Chede	273
Figura 162 - Panfleto Personalidades Paranaenses aderem ao Congresso de Paz do México, em que constam os nomes de José Cury, Armando Ribeiro Pinto, Nilo Previdi, Esmeraldo Blasi Júnior e Dalton Trevisan.....	274
Figura 163 - Certidão da Comarca de Curitiba certificando o registro dos estatutos de Centro de Gravura do Paraná em 25 de abril de 1951 e a Lei n. 1067, de 27 de novembro de 1952, que declara sua utilidade pública.....	279
Figura 164 - Registro fotográfico em preto e branco da pintura <i>Dez Anos</i> , de Alcy Xavier (1933-2016), premiada com medalha de prata no XIII Salão de 1956	280
Figura 165 - Registro fotográfico em preto e branco da pintura <i>Sertanejo</i> , de Leonor Botteri Genehr (1916-1998), premiada com medalha de prata no XIII Salão de 1956.....	280
Figura 166 - Nilo Previdi (1913-1982). <i>Trabalhadores em Erva-mate</i> , 1956. Registro fotográfico em preto e branco da tela	281
Figura 167 - Nilo Previdi (1913-1982). <i>Trabalhadores do Café</i> , 1953. Linoleogravura, 24 x 17,3 cm Pinacoteca de São Paulo	282
Figura 168 - Nilo Previdi (1913-1982). <i>Lavadeiras</i> , 1953. Linoleogravura, 20 x 27 cm Pinacoteca de São Paulo	282
Figura 169 - Catálogo da exposição individual de Loio-Pérsio no Departamento de Cultura em 1952	283
Figura 170 - Página cultural do Centro de Gravura do Paraná. Diário Popular, 05 abr. 1967	287
Figura 171 - <i>Página Cultural do Centro de Gravura do Paraná</i> com gravura de Alvaro Barbarini. <i>Diário Popular</i> , 7 e 8 maio de 1967	288
Figura 172 - <i>Página Cultural do Centro de Gravura do Paraná</i> . Diário Popular, 19 nov. 1967	288
Figura 173 - <i>Página Cultural do Centro de Gravura do Paraná</i> em que consta a gravura e a lenda da gralha branca	289
Figura 174 - Gravura da imagem de Cristo de Nilo Previdi de 1970. Acervo e fotografia de Fernando Bini	290

Figura 175 - Poty Lazzarotto. Sem título (Lavadeiras). Gravura em água-forte escolhida para distribuição aos sócios do Clube dos Glifófilos em maio de 1949.....	294
Figura 176 - Fernando Pereira. <i>Sem título (Manifestação)</i> , 1949. Gravura água-forte para distribuição aos sócios do Clube dos Glifófilos. Dimensão: 22,3 cm x 27,6 cm	294
Figura 177 - Carlos Oswald, <i>Uma Rua no Bingen – Petrópolis</i> , 1949. Gravura água-forte para distribuição aos sócios do Clube dos Glifófilos. Dimensão: 26,8 cm x 34 cm	295
Figura 178 - Hans Steiner. <i>Rio Soberbo</i> , 1949	296
Figura 179 - Linoleogravura de Regina Yolanda (1928-2019) publicada na revista Sul. Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.30.....	300
Figura 180 - Chlau Deveza (1922-1993). <i>Favela Praia do Pinto</i> , 1955. Linoleogravura, 33 x 43cm. Publicada na revista <i>Sul</i> , Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.32	300
Figura 181 - Xilogravura de Rachel Strosberg (1927). Publicada na revista <i>Sul</i> , Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.34	301
Figura 182 - Xilogravura de Hugo Mund Júnior (1933). Publicada na revista <i>Sul</i> , Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.55	301
Figura 183 - Linoleogravura - Iracema Joffily. <i>Sul</i> . Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.60	302
Figura 184 - Linoleogravura de Arydio X. da Cunha. Publicada na revista <i>Sul</i> , Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.73	302
Figura 185 - Hugo Mund Júnior (1933). <i>Pescador do Caju. Diário de Notícias</i> . Suplemento Literário. Rio de Janeiro. Ano XXVI, n.10142, 27 e 28, nov. 1955	303
Figura 186 - Fotografia da Exposição de Gravuras Mexicanas. <i>Diário de Notícias</i> . Segunda Seção. Rio de Janeiro. Ano XXVI, n.10298, 2, jun. 1956	304
Figura 187 - Rachel Strosberg (1927). <i>Cais do Porto</i>	306
Figura 188 - Regina Yolanda (1928-2019). <i>Lavadeiras</i>	307
Figura 189 - Rachel Strosberg (1927). <i>Trabalhadores no Cais</i> , 1955. Linoleogravura sobre papel. 43x32 cm.....	307
Figura 190 - Frente e verso do cartão de Natal da Comissão Nacional contra o Acordo Militar ilustrado por xilogravura de Regina Yolanda.....	308
Figura 191 - Frente e verso do cartão de Natal 1952-1953 ilustrado por xilogravura de Regina Yolanda para o Clube de Gravura do Rio de Janeiro, 15,5 cm x 23,5 cm	309
Figura 192 - <i>Liga Camponesa</i> - Ilustração de Otávio Araújo (1926-2015)	311
Figura 193 - Fotografia de Clóvis Graciano entre camaradas na redação do jornal comunista <i>Hoje</i> em 1946	312

Figura 194 - Capa da Fundamentos ilustrada por Clóvis Graciano (1907-1988). <i>Fundamentos</i> , vol. II, n.6, nov. de 1948.....	312
Figura 195 - Luiz Ventura (1930). Pirapora. Desenho para capa da <i>Fundamentos</i> , ano VII, n.38, set. out. 1955, p.1.....	314
Figura 196 - Mario Gruber Correia (1927-2011). Dom Quixote. Desenho para capa da <i>Fundamentos</i> , ano VII, n.39, nov. 1955, p.1	314
Figura 197 - Fotografia da matéria de Fernando Pedreira <i>Artistas Jovens e Arte Jovem. Uma Entrevista</i> para a revista <i>Fundamentos</i>	315
Figura 198 - Clóvis Graciano (1907-1988). <i>Cangaceiro. Fundamentos</i> . São Paulo. Ano IV, n.25, fev. 1952, p.31	317
Figura 199 - Renina Katz (1925). <i>Vigília</i> , 1951. Litografia, 24x32 cm	317
Figura 200 - Käthe Kollwitz (1867-1945). <i>Miséria</i> , 1893-1897. Litografia, 15,5 x 15,3 cm	318
Figura 201 - Gravura de Renina Katz publicada na <i>Fundamentos</i> . São Paulo. Ano IV, n.27, mai.1953, p. 31	319
Figura 202 - Renina Katz (1925). <i>Os Retirantes</i> , da série <i>Camponeses sem Terra</i>	320
Figura 203 - Mário Gruber (1927-2011). <i>Bacia do Mercado</i> , 1953. Linoleogravura em duas cores 17 x 21 cm.....	322
Figura 204 - Mário Gruber (1927-2011). <i>Areia Branca</i> , 1955. Gravura em água forte, 15 x 20 cm	322
Figura 205 - Mário Gruber (1927-2011). <i>Homenagem aos mortos da Cidade de Rio Grande. Fundamentos</i> . São Paulo, Ano V, n.30, nov. 1952	323
Figura 206 - Mário Gruber (1927-2011). <i>A Praça é do Povo</i> , publicada na <i>Fundamentos</i> , São Paulo, Ano V, n.33, set. 1953	324
Figura 207- Augusto dos Santos Abranches (1912-1963). <i>Mulheres</i> . Linoleogravura. <i>Sul</i> . Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.9.....	327
Figura 208 - Aldo Nunes. Gravura que ilustra o artigo de Salim Miguel <i>Artistas Catarinenses I – Nota sobre o artista</i>	328
Figura 209 - Aldo Nunes (1925-2004). <i>Adolescente</i> . Linoleogravura. <i>Sul</i> , Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.1	329
Figura 210 - Aldo Nunes (1925-2004). <i>Porto</i> . Desenho publicado na revista <i>Sul</i> , Florianópolis, Ano IX, n.27, mai. 1956, p.1	330
Figura 211 - Hugo Mund Júnior (1933). <i>Menino Dormindo</i> . Xilogravura publicada na revista <i>Sul</i> , Florianópolis, ano IX n.27, maio de 1956, p. 34.....	330

Figura 212 - Aldo Nunes (1925-2004). *Vendedor de Camarão*. Linoleogravura a duas cores.
Sul, Florianópolis, ano X, n.29, jun. 1957, p.1 331

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Artistas e obras do IV Salão de Arte Moderna de 1949.....	195
Quadro 2 - Artistas e Obras da Exposição do Atelier Coletivo de 1954.....	202

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	23
2 O COMUNISMO E AS ARTES NO BRASIL – DEBATES E REFERÊNCIAS.....	41
2.1 APONTAMENTOS SOBRE ARTISTAS E COMUNISMO NO BRASIL	41
2.2 ABSTRACIONISMO VERSUS REALISMO – UMA QUESTÃO ARTÍSTICA OU POLÍTICA?.....	53
2.2.1 O debate na Horizonte e na Fundamentos	56
2.2.2 O “triunfo” dos abstracionistas.....	59
2.3 O REALISMO SOCIALISTA E A CONVERGÊNCIA COM OUTRAS INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS	61
2.3.1 Käthe Kollwitz – referência mundial da arte engajada	61
2.3.1.1 Breve relato da trajetória de Käthe Kollwitz	62
2.3.1.2 Käthe Kollwitz no Brasil	65
2.3.2 O povo em primeiro lugar – a gravura revolucionária chinesa	72
2.3.3 Taller de Gráfica Popular – do México para o Mundo	90
3 O CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE (CGPA) E O CLUBE DE GRAVURA DE BAGÉ (CGB).....	111
3.1. O CAMPO ARTÍSTICO DE PORTO ALEGRE NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX, O SURGIMENTO DA REVISTA HORIZONTE E O PROJETO DOS CLUBES DE GRAVURA.....	111
3.2 O CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE.....	122
3.2.1 A atuação do Clube de Gravura de Porto Alegre no Movimento dos Partidários da Paz.....	138
3.2.2 O CGPA em exposição	156
3.3 O CLUBE DE GRAVURA DE BAGÉ.....	163
3.3.1 O “Grupo de Bagé” e a ação coletiva dos jovens artistas fronteiriços.....	163
3.3.2 O Clube de Gravura de Bagé e um modelo de organização política	165
4 A SAMR, O ATELIER COLETIVO E O CLUBE DE GRAVURA DO RECIFE	173
4.1 ANTECEDENTES – O DEBATE REGIONALISMO VERSUS MODERNISMO.....	173
4.2 ANTECEDENTES – O GRUPO DOS INDEPENDENTES	177
4.3 A FORMAÇÃO DA SAMR E DO ATELIER COLETIVO.....	189
4.4 ABELARDO DA HORA: REFERÊNCIA ARTÍSTICA E POLÍTICA	212
5 OS GRAVURISTAS DE CURITIBA E O PROJETO CULTURAL DO PCB: DA LUTA CONTRA O PARANISMO ATÉ A DIFUSÃO DO REALISMO SOCIALISTA NO PARANÁ	228
5.1 PANORAMA GERAL DA ARTE NO PARANÁ, REGIONALISMO E MODERNISMO	228

5.2 A REVISTA JOAQUIM E A BUSCA DE NOVOS RUMOS PARA A ARTE PARANAENSE	236
5.3 BREVES APONTAMENTOS SOBRE A REVISTA DA GUAÍRA – MUNDANIDADE, CULTURA E ENSEJOS POLÍTICOS	257
5.4 A GARAGINHA, O GRUPO DE JOVENS ARTISTAS E A INFLUÊNCIA DO PCB	266
5.5 O CLUBE DE GRAVURA E O CENTRO DE GRAVURA DO PARANÁ: POSSIBILIDADES DE CONCRETIZAÇÃO DO PROJETO COMUNISTA PARA AS ARTES NO ESTADO.....	276
5.6 O CENTRO DE GRAVURA, AS RAZÕES DE SUA CONTINUIDADE E POSTERIOR DISSOLUÇÃO..	284
6 OS CLUBES DE GRAVURA DO RIO DE JANEIRO, SÃO PAULO, SANTOS E FLORIANÓPOLIS: A EXPERIÊNCIA DA GRAVURA ENGAJADA EM OUTRAS REGIÕES DO PAÍS.....	292
6.1 OUTROS CLUBES E OUTROS PROJETOS DE DIFUSÃO DA GRAVURA.....	292
6.2 O CLUBE DE GRAVURA DO RIO DE JANEIRO: O PIONEIRISMO ASSOCIATIVO E A BUSCA PELO COTIDIANO POPULAR	293
6.3 OS CLUBES DE GRAVURA DE SÃO PAULO E SANTOS: OS GRAVADORES E O PROJETO CULTURAL DOS COMUNISTAS NO CENTRO ECONÔMICO DO PAÍS.....	310
6.4 A REVISTA <i>SUL</i> , O CLUBE DE GRAVURA DE FLORIANÓPOLIS E O REGISTRO DE UMA EXPERIÊNCIA EFÊMERA	325
6.5 PERCEPÇÕES SOBRE OS CLUBES DE GRAVURA DO RIO DE JANEIRO, DE SÃO PAULO, DE SANTOS E DE FLORIANÓPOLIS	331
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	335
REFERÊNCIAS	341
FONTES PRIMÁRIAS	350

1 INTRODUÇÃO

Os clubes de gravura configuram um capítulo importante da história da arte brasileira. Por eles, passaram vários artistas de renome – Carlos Scliar, Vasco Prado, Renina Katz, Gilvan Samico, Mário Gruber, Abelardo da Hora, Clóvis Graciano, entre tantos outros. As entidades se inserem no âmbito das artes gráficas socialmente engajadas que vinha se consolidando de forma consistente desde o século XIX a partir de artistas como José Guadalupe Posada e Käthe Kollwitz. Neste texto, utilizamos o termo “arte social”, cunhado por Aracy Amaral no livro *Arte para Quê?*, lançado em 1984, para designar a arte de preocupação social, que, por seu conteúdo e por sua forma, demonstra preocupação com as mazelas e com a transformação da sociedade da qual é fruto.

Esta pesquisa se propôs a estudar a história dos clubes de gravura do Brasil a fim de compreender a extensão de seus vínculos com o projeto político para as artes do campo da esquerda, especialmente do Partido Comunista do Brasil (PCB), nos anos imediatamente posteriores a Segunda Guerra Mundial. Suas referências basilares também foram objetos de estudo: o *Taller de Gráfica Popular* (TGP), a moderna gravura chinesa, e, ainda, a artista alemã Käthe Kollwitz, um exemplo de artista social na época. Devido à colaboração de participantes dos clubes de gravura em publicações, fez-se necessário também verificar revistas culturais do período.

Na América Latina, o engajamento do campo artístico e cultural com questões sociais e políticas acontece na medida em que ideias socialistas, comunistas e anarquistas passam a circular e se tornam a base das propostas dos movimentos da classe trabalhadora. A Revolução Russa intensificou essa tendência e impulsionou a aproximação de intelectuais e artistas para o campo de esquerda. Durante os anos 1910, trabalhadores organizados deflagraram greves e manifestações em várias cidades – no Brasil, temos uma sequência de movimentos paredistas em 1917. Ocorre a fundação de partidos comunistas no México (1919, derivado do Partido Nacional Socialista de 1917), no Brasil (1922), no Uruguai (1920), na Argentina (1918).

Aqui, adoto o entendimento de Antonio Gramsci quando emprega o termo *intelectuais*. Intelectuais são aqueles que, conforme a divisão do trabalho, exercem funções na sua atividade profissional que exigem maior esforço intelectual-cerebral, a exemplo de escritores, poetas, jornalistas, artistas, etc. Gramsci ainda desenvolve o conceito de *intelectuais orgânicos* que são os intelectuais formados dentro de determinado grupo social e que responde e elabora para esse grupo:

Todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais.

Quando se distingue entre intelectuais e não-intelectuais, faz-se referência, na realidade, tão-somente à imediata função social da categoria profissional dos intelectuais, isto é, leva-se em conta a direção sobre a qual incide o peso maior da atividade profissional específica, se na elaboração intelectual ou se no esforço muscular-nervoso. Isto significa que, se se pode falar de intelectuais, é impossível falar de não-intelectuais, porque não existem não-intelectuais. Mas a própria relação entre o esforço de elaboração intelectual-cerebral e o esforço muscular-nervoso não é sempre igual; por isso, existem graus diversos de atividade específica intelectual. Não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*. Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um "filósofo", um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar. (GRAMSCI, 1982, p.7-8).

Nos estudos consultados e, por vezes, ao longo deste texto, usam-se os termos *arte engajada* ou *artistas engajados*. Luís Andrade (2013) explica a que isso se refere: “‘Engajamento’, galicismo que correu mundo, passou, então, a designar tanto a chamada ‘opção de classe’ dos homens de cultura que aderiram aos partidos comunistas como o compromisso dos chamados *compagnons de route*, empenhados, igualmente, nas causas ditas proletárias” (p. 89).

O México é um caso especial tanto do ponto de vista político quanto artístico. O país passou pelo intenso processo da Revolução Mexicana, irrompida em 1910, que envolveu todas as camadas da população e da qual derivou a arte revolucionária do muralismo que foi prontamente exportada para o mundo. O México é, de fato, uma potência cultural, com uma grandiosa e preservada herança pré-hispânica e um arsenal de construções e objetos da arte colonial. Somado a isso, tem-se a produção contemporânea de diversas etnias nativas e de sua vivaz classe artística de maneira geral. Os artistas mexicanos tinham um intenso intercâmbio com a Europa, o que também ajudou a aumentar o interesse pelo país.

A arte social pressupõe que a arte exerça uma função social – e esse é o ponto central das discussões sobre a arte revolucionária. Mas, afinal, por que se precisa de arte? Ela serve para quê? É, realmente, eficaz como ferramenta de confronto e para um projeto de transformação da sociedade? Essas perguntas desencadeiam as linhas do capítulo de abertura do livro de Aracy Amaral (2003), *O Dilema da Desfunção da Arte*, e, não são, de forma alguma, de fácil resposta. Ao longo do tempo, a arte foi despojada de atribuições práticas no cotidiano. A sociedade capitalista exige pressa, aprisiona o tempo de vida, dirige os gostos e as mentalidades – como e por que se deter para contemplar uma imagem, um objeto ou uma ação que, aparentemente, não tem finalidade? A fruição e o contato com os produtos artísticos, no

cotidiano, tornaram-se privilégio de uma pequena parcela da população de “entendidos no assunto”. E, evidente, tem-se a conivência de parte de artistas e sua clientela por estarem satisfeitos em jogar conforme as regras do mercado em que o produto artístico é somente um bem de consumo útil, inclusive, à especulação financeira.

A proposta para contornar essa situação e tentar reencontrar a função social da arte seria sua “socialização”. Aracy Amaral traz para sua discussão Nestor García Canclini e seu livro *Arte Popular y Sociedad en America Latina* (1977), publicado no Brasil em 1980 com o título *A Socialização da Arte*. Canclini busca entender, no primeiro momento, *o que é arte* e os critérios que a definem. O autor aponta a contradição do capitalismo que proporcionou a massificação do acesso ao consumo, visto que a atividade criadora está na vida cotidiana pelos novos meios de comunicação, pela moda, pela produção audiovisual:

A contradição entre as forças produtivas e as relações de produção artística, desenvolvida pelo sistema capitalista, provocou a erosão da ideologia com que a burguesia justificou, em seu auge, o modo de conceber a arte, e revela a arbitrariedade com que ela impôs essa concepção às culturas dependentes. Se caducaram as definições metafísicas e universalistas sobre a essência da arte, devemos resignar-nos a que seu conhecimento esteja fragmentado em tantas estéticas quantos são os modos históricos e sociais? (CANCLINI, 1980, p. 10).

O conceito de arte é arbitrário e variável de acordo com a época e o lugar. Na vigência do capitalismo, o fator definidor seria “o predomínio da forma sobre a função” (p. 12): “[...] a distinção entre as obras de arte e os demais objetos e a especificação da atitude estética adequada para captar ‘o artístico’ são o resultado de convenções relativamente arbitrárias, cuja única ‘legitimidade’ é dada pelas necessidades do sistema de produção e pela reprodução das atitudes consagradas como estéticas pela educação” (CANCLINI, 1980, p. 12).

O estudioso argentino entende que para se proceder a uma análise satisfatória da arte é preciso compreender a estrutura da obra, entender as circunstâncias sociais relacionadas a sua produção e a sua comunicação, descobrir qual a práxis que a obra faz, se de transformação ou de manutenção da ordem social. A socialização da arte tem a ver com a práxis transformadora e exige, para que se cumpra plenamente, que o povo detenha os meios artísticos de produção – não há como decidir o destino do produto sem o controle da produção, da distribuição e do consumo. A tomada dos meios de produção só seria possível com uma revolução, mas não se deve simplesmente esperar que aconteça: “a prática socializada da arte é um instrumento-chave para criar novas condições culturais em que cresçam, desde as bases, a consciência e a ação revolucionárias” (CANCLINI, 1980, p. 199).

Jacques Rancière (2019), no ensaio *Existe uma arte comunista?*, chega a uma conclusão similar à de Canclini, mesmo que percorrendo outros caminhos: “O regime estético da arte traz em si, desde o início, este outro fim: o de um mundo liberto da divisão do trabalho e livre daquilo que é o princípio primeiro desta, a dissociação entre o fim de uma atividade e os meios de o atingir” (p. 6). A revolução comunista não é apenas política e engloba a transformação da experiência sensível:

É esta revolução da experiência sensível – indo além da revolução meramente política – que atravessa o idealismo alemão para desembocar na visão do jovem Marx, que contrapõe uma revolução humana à revolução meramente política. E é ela que está no centro dos Manuscritos de 1844, o único texto em que Marx terá desenvolvido um pouco a ideia do comunismo: o comunismo não é apenas a abolição da propriedade privada dos bens em proveito da sua colectivização. É, mais profundamente, a abolição da alienação que faz de uma manifestação do ser genérico do homem – o trabalho – um simples meio de conservação da sua existência individual. É a humanização dos sentidos humanos. Ora, esta humanização passa pelo fim da distância entre a pobreza da experiência sensível individual e uma riqueza da experiência sensível colectiva encerrada num lugar separado. (RANCIÈRE, 2019, p.7).

A arte comunista atuaria na crítica e pelo fim da alienação. O fim da sociedade de classes e a coletivização vinda do comunismo permitiria um exercício de liberdade. A extinção da divisão do trabalho permitiria a integração da arte com a vida cotidiana:

Ao invés da ideia de que o comunismo oporia a cinzenta obrigação do trabalho e da produção à liberdade estética, pode-se dizer que a própria ideia do comunismo é a realização desta liberdade, a herdeira da fórmula estética da liberdade como forma de vida indivisa. E é isso mesmo que torna problemática a ideia de uma arte comunista: o comunismo é o cumprimento de um princípio que se encontra no centro da própria revolução estética, a ideia de uma abolição desta divisão do trabalho que atribui uma realidade separada à arte e uma realidade separada ao trabalho. Os artistas que abraçam a revolução comunista não o fazem como se ela fosse uma realidade política e ideológica a cujo serviço se entregam. Abraçam-na na medida em que cumprem uma ideia da arte na qual esta só é verdadeiramente realizada ao suprimir-se a ela mesma na criação de um mundo em que a arte já não é individualizada enquanto realidade separada; um mundo em que a arte não é já encerrada no seu lugar específico, mas é antes imanente a uma forma de existência global que deixa de reconhecer a separação entre o mundo do útil e o do belo, entre o que é bom para o povo e o que é bom para os estetas, entre o que é político e o que é estético. (RANCIÈRE, 2019, p. 7-8).

Aracy Amaral entende que o reencontro da função da arte nas sociedades contemporâneas passa por saber como ampliar o público e a capacidade de ação, e essa questão tem três aspectos: “como fazer que o produto de seu trabalho tenha uma comunicação com um público mais amplo; que sua obra possa refletir uma participação direta em seu contexto social; e, eventualmente, a participação dessa obra para uma eventual ou desejável mudança da sociedade” (AMARAL, 2003, p. 25). Para melhorar a comunicação, primeiramente, é preciso

querer efetivamente comunicar-se, romper o isolamento e proporcionar a participação do público:

Na realidade, para escapar ao elitismo vicioso representado pelos meios artísticos vinculados às classes dominantes, o único caminho parece ser, na realidade, o da "socialização da arte", entendida como uma possibilidade de estender a muitos a oportunidade de se iniciarem no fazer artístico e, assim, estarem aptos a fruir do prazer estético diante da produção de arte. Em consequência se poderia inclusive pensar, como o diz García Canclini, que a "mudança de função das artes visuais não pode ser somente assunto de artistas ou grupos de artistas. Deve incluir: 1) transformações radicais nas instituições dedicadas a formar artistas; 2) a inserção ativa e crítica dos artistas, críticos e intelectuais nas instituições ocupadas com a produção e circulação da arte (museus, casas de cultura, meios de comunicação de massa, etc.); 3) a construção de canais alternativos de produção e distribuição ligados a organizações populares (partidos políticos, sindicatos, associações de bairros), reivindicando delas uma atenção específica, não imediatamente pragmática, em relação ao valor do trabalho cultural" (AMARAL, 2003, p. 25).

A concepção de “socialização da arte” que Aracy Amaral encontra em Canclini se alinha às ideias de democratização do acesso à arte dos comunistas dos anos 1950 e de “popularização da arte” de Mao Tsé-Tung. Há a compreensão de que a arte é ineficaz para revolucionar uma sociedade, para isso, é preciso muito mais – que as massas se levantem, que amplos movimentos sociais se organizem, que se executem profundas transformações de ordem política, econômica, cultural e social. Porém, a prática da arte pode ser uma ferramenta de conscientização e de chamado à mobilização. A arte pode alterar o sensível, denunciar as mazelas e as injustiças e oferecer a imagem do que pode vir a ser. Pelo menos, é isso o que move os artistas militantes de esquerda.

No Brasil, nota-se o incremento da militância nos anos 1930, incluindo a filiação no Partido Comunista do Brasil (PCB). Temos manifestações públicas do posicionamento político de artistas. Tarsila do Amaral viaja para a União Soviética e, no seu retorno ao Rio de Janeiro, realiza uma conferência intitulada a *Arte Proletária na URSS* e expõe as telas *Segunda Classe* e *Operários*. Di Cavalcanti publica artigo no *Diário Carioca* sobre a responsabilidade social do artista em 1933. Dois anos depois, no Clube de Cultura Moderna, é inaugurada a Mostra de Arte Social, organizada por Anibal Machado, com expressiva presença de obras gráficas (AMARAL, 2003). Aquele período foi marcado pela ascensão de ideologias autoritárias de extrema-direita na Europa e no Brasil. Reagindo a isso, surgiram a Frente Única Antifascista (FUA) e a Aliança Nacional Libertadora (ANL) para combater o nazifascismo. As duas organizações contavam com a colaboração de artistas em suas campanhas e em seus impressos. Na *Movimento* (da ANL), temos ilustrações de Paulo Werneck; e, no jornal *O Homem Livre* (da FUA), de Lívio Abramo.

O cenário se altera quando Getúlio Vargas institui o Estado Novo e a repressão aos comunistas se intensifica. Houve o declínio de atividades do PCB e suas ações públicas. Quando a ditadura varguista se encerra, em 1945, o contexto nacional e internacional está bastante diferente. O fim da Segunda Guerra Mundial assinalou a derrota de regimes fascistas da Alemanha, da Itália e do Japão. O Brasil passou por um processo de redemocratização que permitiu que o PCB voltasse à legalidade e tivesse um ingresso considerável de filiados nos seus quadros.

O PCB constituiu uma rede de aparatos culturais que incluía veículos de imprensa. A ala intelectual do partido se integrou nos projetos escrevendo para jornais e revistas, fazendo a diagramação de periódicos, produzindo ilustrações. Porém, o PCB passou por um novo revés – em 1947, sofre um processo que resulta na cassação de registro. Como consequência da ilegalidade, a repressão aos comunistas retorna com força, há fechamento de jornais, os parlamentares da sigla perdem seus mandatos (BRASIL, 1949).

Apesar de tudo, parte dos jornais do partido resistem e novos impressos são criados. O PCB seguia a linha do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) que tinha uma política para a área da cultura que incluía, para as artes, o seguimento da doutrina oficial do realismo socialista zhdanovista ou zhdanovismo, que foi promulgada por Andrei Zhdanov, secretário do Comitê Central do PCUS, em 1934, na ocasião do I Congresso de Escritores Soviéticos. Os preceitos dessa corrente incluíam a linguagem figurativa, clima de positividade nas cenas, exaltação aos heróis do partido, representação idealizada dos trabalhadores. A adoção do realismo socialista zhdanovista pelo PCB se evidencia nas revistas culturais ligadas ao partido, como *Literatura* (Rio de Janeiro, 1946) e *Problemas* (Rio de Janeiro, 1947) (ARBEX, 2012).

No Brasil, estudos sobre o período de vigência do realismo socialista no país e sobre os aparatos culturais do PCB foram lançados nos anos 1990. Antonio Albino Canellas Rubim trata do partido comunista como um aparelho político-cultural, da relação entre o PCB e os intelectuais e das publicações culturais no seu livro *Marxismo, Cultura e Intelectuais no Brasil* de 1995. Dênis de Moraes publica *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)* em 1994. As duas obras convergem nos temas e complementam o conteúdo de *Arte Para Quê?* lançado dez anos antes.

O zhdanovismo foi a doutrina vencedora de um amplo debate acerca da cultura na União Soviética. A arte e a estética revolucionárias estava na pauta do campo de esquerda internacional. Nem todos concordaram com a conclusão a que chegaram os soviéticos. Bertolt Brecht tinha várias ressalvas a respeito do realismo de Zhdanov e as divulgou em vários escritos. No texto *Sobre o Realismo*, Brecht alerta sobre a ideia de realismo que toma como

modelos obras do passado, que não se aprofunda sobre obras contemporâneas e que se reduz ao conteudismo:

Não tenho a impressão de que tenhamos conduzido particularmente bem a nossa questão, o realismo na literatura. As fraquezas das principais obras expressionistas não foram apontadas por realistas; o conceito de realismo apareceu muito restrito, ficava-se quase com a impressão de que se tratava de uma moda literária sujeita a regras extraídas de algumas obras arbitrariamente escolhidas. Pisa-se em cima de umas quantas obras expressionistas em uma pipa de latão, saboreia-se o suco resultante com uma expressão de desprazer, continua-se a pisar etc. Trabalha-se, então, permanentemente apenas com os sucos. Agir assim é agir de maneira que não é lá muito realista. Aquilo que aí se chama realismo produz uma impressão muito arbitrária, em razão da falta de jeito dos seus intérpretes, os críticos de natureza mais que duvidosa, extraídos da vida, com todos os seus matizes, amplos etc.; e nós ficamos sempre a nos perguntar se não se quer apenas dizer, tal como Tolstói ou exato como Balzac, ou também e muito simplesmente, célebre. O realismo é contraposto ao formalismo como se fosse pura e simplesmente um conteudismo. Já sabemos como é. Apresenta-se, como se disse, um par de romances famosos do século passado, faz-se o seu elogio, aliás merecido, e se extrai deles o realismo. Exigir tal realismo dos escritores vivos é o mesmo que exigir a um homem 75 centímetros de largura de ombros, um metro de barba e olhos brilhantes, e não lhe dizer onde pode comprar tudo isso. Acho que não podemos proceder assim com um assunto tão importante. Porque, afinal, estamos em condições de propor um conceito de realismo muito mais generoso, produtivo e inteligente. (BRECHT, 2016, p. 310).

Brecht quer uma concepção de realismo adequada, que considere o tempo presente. O dramaturgo e escritor alemão também se preocupava com a socialização ou popularização da arte. Em *O caráter popular da arte e o realismo*, disserta sobre o caráter popular da cultura. Ele reforça a necessidade de se aproximar do povo e de falar a sua linguagem, mas alerta sobre as fórmulas de arte popular e de realismo:

Assim, as fórmulas do caráter popular da arte e do realismo associam-se naturalmente. E do interesse do povo, das grandes massas trabalhadoras, receber imagens fiéis da vida, e estas servem de fato só ao povo, às grandes massas trabalhadoras; é, assim, imprescindível que sejam compreensíveis e proveitosas, logo, populares. No entanto, estes conceitos têm de ser radicalmente depurados, antes de serem empregados e integrados em frases. Seria um erro considerar estes conceitos totalmente esclarecidos, desprovidos de história, não comprometidos e inequívocos (BRECHT, 2016, p. 311).

Brecht adverte sobre o menosprezo à inteligência do povo daqueles que pensam que ele não seria capaz de compreender e aceitar obras mais ousadas. Ele também alerta que a imposição de regras para as obras realistas pode ser contraproducente e até contraditória. A elaboração do realismo é necessária para dar condições ao povo de tomar posse da herança cultural em um “ato de expropriação”:

As obras literárias não podem ser tomadas como se fossem fábricas, nem as formas de expressão literárias como se fossem receitas de fabricação. Também a escrita realista, da qual a literatura tem dado inúmeros exemplos, muito diferentes entre si, está marcada até o mais pequeno detalhe pelo modo como, quando e para que classes foi utilizada. Tendo em vista o povo que luta e transforma a realidade, não podemos prender-nos a regras "comprovadas" da narrativa, veneráveis modelos da literatura, a leis estéticas eternas. Não podemos deduzir o realismo a partir de determinadas obras existentes; em vez disso, temos de usar todos os meios, velhos e novos, comprovados e por comprovar, vindos da arte e de outros domínios, para oferecer às pessoas uma realidade que elas possam dominar. Não devemos considerar realistas apenas uma determinada forma histórica de romance, enquadrada em uma determinada época, por exemplo, a dos Balzac e dos Tolstói, estabelecendo, assim, apenas critérios formais e literários para o realismo. Não vamos falar só de escrita realista quando, por exemplo, se pode cheirar, saborear, tatear "tudo", quando há "atmosfera", e quando as fábulas são conduzidas de tal maneira que provocam revelações anímicas das personagens. O nosso conceito de realismo tem de ser amplo e político, soberano perante as convenções (BRECHT, 2016, p. 313).

O realismo exige mais do fórmulas baseadas somente em critérios formais, caso contrário, cairia no erro fatal de se tornar um "realismo formalista". Ao determinar restrições quanto à forma e ao modo de tratar o conteúdo, o realismo socialista zhdanovista vulgarizou o realismo e empobreceu as possibilidades do realismo socialista. Durante esta tese, poderemos ver o quanto artistas seguiram as diretrizes e o quanto foram "inadequados" seguidores da doutrina stalinista para as artes. O estabelecimento de normas para as artes serve mais para a composição de "manuais" do que para popularizar a arte.

Sobre a relação entre o carácter popular e o realismo, Brecht explica que não se deve copiar as obras que foram compreendidas no passado como estratégia de se alcançar automaticamente a popularização. É preciso ousar e inovar, acompanhar a dinamicidade da realidade. Porquanto, isso reforça que as receitas prontas, fixas, inalteráveis, não condizem com a intenção de se fazer uma arte popular e realista:

Os critérios de definição do carácter popular da arte e do realismo têm, portanto, que ser escolhidos de um modo tão maleável como cuidadoso, e não podem ser extraídos apenas das obras realistas e populares existentes, como frequentemente acontece. A proceder-se assim, obter-se-iam apenas critérios formalistas, e o carácter e o realismo na arte sê-lo-iam apenas quanto à forma.

Não podemos verificar se uma obra é realista ou não, se apenas procurarmos saber se ela se assemelha ou não a obras existentes, ditas realistas, ou que, na sua época, devem ser consideradas como tal. Em cada caso particular tem de se confrontar a descrição da vida com a própria vida descrita (e não com outra representação). E também quanto ao carácter popular da arte existe um procedimento bastante formalista, contra o qual nos devemos precaver. Uma obra literária não é apenas compreensível quando está escrita exatamente como outras obras que foram compreendidas. Essas outras obras, que foram compreendidas, não foram sempre escritas como as obras que as precederam. Fez-se qualquer coisa para as tornar compreensíveis. Também nós temos de fazer qualquer coisa pela inteligibilidade das novas obras. Não existe apenas o ser popular, mas também o tornar-se popular.

Se queremos ter uma literatura verdadeiramente popular, viva, combativa, totalmente imbuída da realidade e abrangendo totalmente essa realidade, temos de ser capazes de acompanhar a rápida evolução da realidade (BRECHT, 2016, p. 317).

Brecht foi contemporâneo à formação do realismo socialista. Nos dias atuais, verifica-se que a arte comunista permanece como uma questão, e as reflexões sobre o realismo socialista retornam como no ensaio de Rancière. Mesmo separados por décadas, os pensadores se encontram e convergem em suas reflexões. Rancière também compreende que a arte realista socialista deve ser dinâmica e avessa a fórmulas estáticas:

É à arte das figuras que se aplica, prioritariamente, a fórmula da arte ilustrativa adequada: o realismo socialista. Mas a fórmula não é tão simples quanto parece. Ela supõe uma adequação imediata entre forma realista e conteúdo socialista. É justamente esta adequação que é problemática. Pois se o socialismo é um conteúdo, esse conteúdo é o de uma ideia e de um movimento de realização dessa ideia, quer dizer, uma vez mais, o da presença do futuro no presente. (RANCIÈRE, 2019, p. 30).

Entretanto, o realismo socialista zhdanovista caiu na armadilha de que falava Brecht. O uso de modelos de obras passadas, o apego a questões formais, a interdição de inovações fez com que parte da produção soviética zhdanovista se afastasse da realidade e não fosse verdadeiramente a arte nova exigida pela revolução. Rancière comenta justamente isso, o quanto a rigidez da forma, baseada na tradição da arte burguesa, esterilizou de potencial revolucionário da pintura subordinada à doutrina estética stalinista:

A forma é realista, o conteúdo é socialista. O único problema é que este conteúdo socialista poderia ser substituído por outro qualquer: por exemplo, Francisco I visitando Leonardo da Vinci ou alguma dessas cenas históricas exemplares que povoavam os salões oficiais na França do séc. XIX e as páginas de ilustrações do velho dicionário Larousse em dois volumes. O realismo socialista não é socialista só porque as personagens nele representadas o são. Aqui, a pintura comunista é apenas a pintura oficial. Quando o poder soviético tiver colapsado, essas pinturas da celebração do poder serão indefinidamente copiadas enquanto pinturas da derrisão do mesmo poder. E a identificação entre arte e comunismo não terá decididamente acontecido (RANCIÈRE, 2019, p. 36).

Os clubes de gravura do Brasil estabeleceram critérios para sua produção que deveriam ser compatíveis ao programa estético zhdanovista. Porém, eles nasceram tendo referências não-soviéticas que não eram integralmente obedientes às diretivas soviéticas – o *Taller de Gráfica Popular* (TGP), do México, e a gravura revolucionária chinesa. A arte gráfica social brasileira, que muito se inspirou no expressionismo alemão, também eram modelos para os gravuristas da década de 1950.

O primeiro clube de gravura foi estruturado na capital do Rio Grande do Sul, o Clube de Gravura de Porto Alegre (CGPA), no ano de 1950, graças à iniciativa de Vasco Prado e Carlos Scliar. Os artistas sul-rio-grandenses estiveram na Europa no final da década de 1940 em busca de formação em ateliês, mas também devido à sua militância política. Participaram do Congresso Mundial de Intelectuais em Defesa da Paz de 1948, em Wroclaw, na Polônia, no qual tiveram contato com artistas e intelectuais de várias partes do mundo, de maneira especial, com Leopoldo Méndez, um dos fundadores do TGP. Ao retornar à Porto Alegre, Scliar e Vasco ingressaram no Conselho de Redação da revista *Horizonte*, dirigida por Lila Ripoll. Aspectos da história do CGPA e da *Horizonte* foram estudados por mim no trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em História da Arte *Revista Horizonte: imagem impressa e questões sociais* (2013) e na dissertação do Mestrado em Artes Visuais da UFRGS, com ênfase em História, Teoria e Crítica, *Clube de Gravura de Porto Alegre e revista Horizonte (1949-1956): arte e projeto político* (2017). Entretanto, os assuntos e as abordagens possíveis relacionados à organização e à publicação não se esgotaram naquelas pesquisas nem mesmo nesta. Depois da fundação do CGPA, houve uma rápida difusão de projetos similares em outras cidades, como Bagé, São Paulo, Santos, Rio de Janeiro, Curitiba e Recife (AMARAL, 2003).

O recorte de tempo específico escolhido para esse estudo (1947-1960), se relaciona com a conjuntura em que o projeto dos clubes de gravura foi gestado e colocado em prática. O marco inicial também se vincula com o período em que o PCB foi colocado na ilegalidade (1947), o que fez com que o partido abrisse frentes de luta que pudessem superar essa limitação, como foi o caso de suas ações culturais e de campanhas públicas como a dos partidários da paz. O ano final (1960) se relaciona com o fim das atividades dos clubes de gravura e das revistas culturais com as quais colaboravam.

Esse estudo tem como marco espacial o Brasil, buscando entender como o projeto dos clubes de gravura se estruturou nacionalmente. Com essa finalidade, investiguei Clube de Gravura de Porto Alegre, de Bagé, de Recife e de Curitiba. Os clubes do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Florianópolis também entraram no escopo, porém, de maneira mais tímida por não se encontrar muitos materiais sobre eles.

No estado de Pernambuco, tem-se a figura marcante de Abelardo da Hora que, em meados do século XX, fundou ao lado de Ladjane Bandeira e Hélio Feijó a Sociedade de Arte Moderna do Recife (1948) e, posteriormente, o Atelier Coletivo (1952) com Wellington Virgolino, Wiltom de Souza, Gilvan Samico e José Cláudio da Silva. A ligação com o CGPA se deu quando Carlos Scliar, em viagem, vendo a produção daqueles artistas, marcada pela temática regional e pelo engajamento político, incentivou a criação do Clube de Gravura no

Recife aos moldes do CGPA. Os pernambucanos participaram de exposições itinerantes juntamente com os artistas sul-rio-grandenses. Em 1957, o Clube do Recife editou um álbum de gravuras no qual se ressalta a regionalidade das composições.

Abelardo da Hora era o mais engajado na difusão da arte social, comprometida em representar a realidade do povo, e na valorização das manifestações culturais populares, muito inspirado pelas obras de Portinari e pelo muralismo mexicano. Ele era também o artista mais experiente e mestre dos demais. O Atelier Coletivo se aproxima da concepção dos clubes de gravura pelo seu funcionamento e pelos interesses similares, além do que, seu principal dirigente, Abelardo da Hora, era filiado ao PCB, assim como seu colega Hélio Feijó (DIMITROV, 2013). José Cláudio (1978) nos apresentou uma série de depoimentos e informações sobre a entidade em *Memórias do Atelier Coletivo*.

O Clube de Gravura de São Paulo iniciou suas atividades sob a presidência de Clóvis Graciano no início do ano de 1952. Suas primeiras atividades foram cursos de gravura ministrados por Manoel Martins e Renina Katz e uma exposição de obras de Käthe Kollwitz. O Clube era uma referência para os jovens artistas paulistas, como se vê em entrevista publicada na revista Fundamentos de Mário Gruber, Estela Tuchsneider, Flávio Tanaka e Luís Ventura concedida a Fernando Pedreira (PEDREIRA, 1953). Na cidade de Santos, Mário Gruber fundou um Clube de Gravura, que teve uma vida curta, e, posteriormente, o Clube de Arte.

Em Curitiba, o Clube de Gravura do Paraná, fundado em 1951, teve como sua primeira diretora Violeta Franco. A associação durou cerca de um ano e deu origem ao Centro de Gravura do Paraná, coordenado por Nilo Previdi, que funcionou até a década de 1970. Na história antecedente do Clube, destacam-se as experiências de Carlos Scliar, de Violeta Franco de Poty Lazzarotto e a revista cultural *Joaquim*.

A revista *Joaquim* circulou entre 1946 e 1948, e foi um marco na renovação do campo cultural do Paraná ao recusar o ‘provincianismo’ e ao defender princípios mais modernos vindos dos centros da cultura do país, como Rio de Janeiro e São Paulo (ROMANOVSKI, 2014). O projeto da publicação é de Dalton Trevisan, responsável por seu delineamento editorial. Foram colaboradores da revista Temístocles Linhares e Erasmo Pilloto, intelectuais renomados na época. Nas páginas da *Joaquim*, vislumbram-se ilustrações de vários artistas, dentre os quais se destacam Poty Lazzarotto e Guido Viaro.

Além de ser uma referência pela sua produção artística, Poty se tornou um mestre para vários gravadores ao ministrar cursos em diversas localidades, incluindo Curitiba. Inclusive, a prensa utilizada nas suas aulas foi legada ao Clube de Gravura do Paraná e, posteriormente, ao Centro de Gravura (NASCIMENTO, 2013).

Carlos Scliar, como dedicado militante e articulador cultural que era, trouxe o exemplo do Clube de Gravura de Porto Alegre e teve papel fundamental na organização da entidade similar em Curitiba. Já havia, na cidade, a “Garaginha”, que era, de fato uma garagem, utilizada como ateliê por Violeta Franco, onde se reuniam artistas e interessados por arte, tais como Alcy Xavier, Nilo Previdi, Loio Persio, Mário Romani, Eduardo Rocha Virmond – esse grupo foi o contato inicial de Scliar. Em 1951, conforme Carla Nascimento (2013), graças aos incentivos de Poty e de Scliar surgiu o Clube de Gravura do Paraná, cuja primeira dirigente foi Violeta Franco que ficou no cargo por alguns meses apenas. A entidade durou pouco tempo dada a diversidade de tendências dos seus integrantes e por eles terem se dispersado em seguida. O Clube de Gravura do Paraná foi registrado como Centro de Gravura e considerado um local de utilidade pública e financiado pela municipalidade, onde se ofereciam aulas de variadas técnicas de gravura e de pintura (NASCIMENTO, 2013). Nilo Previdi assumiu a direção do Centro até sua extinção. Era um comunista que prezava pela popularização da arte e acreditava no seu papel social, podendo ser associado ao realismo socialista.

As obras produzidas pelos artistas ligados aos clubes de gravura possuíam um forte apelo de crítica social, colocando o povo e mais especificamente os trabalhadores, como grandes protagonistas a serem retratados. O projeto não esteve isento de contradições, mas foi uma iniciativa muito importante de popularização da arte, configurando um circuito artístico alternativo àqueles das bienais e da arte moderna. Os clubes de gravura tiveram uma vida curta, mesmo assim, sua importância não é medida pelo seu tempo de existência, mas pelos seus desdobramentos e as marcas que deixaram na história.

O interesse pela arte social – arte política ou arte engajada, como queiram – voltou à tona na última década. Também os impressos políticos mereceram novas publicações. Marisa Midori Deaecto e Jean-Yves Mollier organizaram o livro *Edição e Revolução – Leituras Comunistas no Brasil* (2013) sobre os veículos de imprensa comunistas da França e do Brasil. Maria Luiza Tucci Carneiro lançou *Impressos Subversivos – arte, cultura e política no Brasil 1924-1964*, sobre impressos de protesto engajados nos movimentos de esquerda no país, os quais foram categorizados em dois grupos: artistas vanguardistas de protesto e artesãos panfletários:

1. Artistas vanguardistas de protesto: com formação acadêmica no campo das artes em geral, reconhecidos pela sua produção e impacto das suas obras na sociedade. Identificados por suas assinaturas que lhes garantem a autoria, tinham estilo e ateliê próprios, circulando pelos mesmos espaços de convivência, pontos de encontro disfarçados de ateliê, livraria ou galeria de arte. Mantinham contatos com personalidades e instituições de cultura no Brasil e no exterior, além de

desenvolverem projetos estéticos que, em um determinado momento, foram redimensionados para a militância política. Transitando pelos grandes centros urbanos, o grupo usava suas obras como estratégia de alerta e denúncia, opondo-se à inércia. Fica evidente que, para estes vanguardistas, a arte deveria assumir caráter transformador no interior da sociedade, exigindo a realocação das suas produções artísticas. Para além da filiação estética, estes protagonistas viam a arte como ofício calcado no "saber fazer arte" e não apenas para propagar uma ideologia. Incluímos aqui o grupo de artistas refugiados do nazismo, classificados pelo Reich como "produtores de arte degenerada" e um grupo seletivo dos "artistas proletários" de origem humilde e filhos de imigrantes, conforme nomeados por Mario de Andrade, com projeção no movimento modernista. [Adoro 1995, 2013, Amaral, 2013]

2) Artesãos panfletários: identificados com as suas associações de classe e/ ou sindicatos, sem formação acadêmica e sem conhecimento das técnicas modernas de comunicação; produziam e distribuíam impressos para atrair prosélitos, articular o ideário do seu grupo e contestar a ordem vigente. Ao contrário dos artistas-proletários da vanguarda russa que representavam a "nova era proletária" combinando extremismo na arte com propaganda política, os artistas-operários brasileiros não usufruíam das mesmas condições. Permaneceram à margem dos principais movimentos culturais e artísticos da história da arte moderna, sem dispor de um ateliê e sem frequentar os circuitos dos vanguardistas de protesto. Seus espaços de convivência eram, geralmente, os espaços de trabalho e as sedes das associações por onde transitavam, atuando, muitas vezes, na clandestinidade (CARNEIRO, 2020, p. 23).

Reconhecemos que os artistas dos clubes de gravura se encaixam mais no grupo dos artistas vanguardistas de protesto, visto que vários deles tinham condições de frequentar cursos livres e faculdades de artes, possuíam ou tinham acesso a ateliê e estavam a par das últimas tendências artísticas. Porém, alguns deles tinham origem e vivência proletárias a exemplo de Abelardo da Hora, Nilo Previdi e Esmeraldo Blasi Júnior.

Especificamente sobre arte e cultura comunista, vários trabalhos vieram a público. A editora Expressão Popular lançou, em 2018, a coleção *Arte e Sociedade* com dez títulos, incluindo *Revolução, Arte e Cultura*, uma seleção de textos de Anatoli Lunatchárski, e *Os Marxistas e A Arte*, de Leandro Konder. Obras coletivas, que reúnem capítulos de diversos autores, também foram publicadas. Para citar apenas dois exemplos, posso indicar *Marxismo e Produção Simbólica*, de 2013, *Os Intelectuais Brasileiros e A Realidade Social*, de 2019, *Arte e Política no Brasil*, de 2014. No tocante à Academia, têm-se pesquisas de trabalho de conclusão de curso, de mestrado e de doutorado, apenas para exemplificar: *Nilo Previdi: contradições entre a arte moderna e a arte engajada em Curitiba entre os anos 1940-60* (NASCIMENTO, 2013), *Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria: agenda cultural, revistas e engajamento comunista* (ARBEX, 2012).

A arte comunista da primeira metade do século XX também foi resgatada em grandes exposições de instituições importantes. O Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, na capital espanhola, abrigou a mostra *Dadá Russo 1914-1924*, da curadora Margarita Tupitsyn, em 2018, e *De Posada a Isotype, de Kollwitz a Catlett*, em 2022, dos curadores Benjamin H.

D. Buchloh e Michelle Harewood. Essa última exposição é interessante porque propõe a genealogia de um capítulo da história da arte ocidental surgida de intercâmbios entre artistas gráficos engajados da Alemanha e do México, mais especificamente entre Käthe Kollwitz, José Guadalupe Posada e o TGP. Os curadores constatam e buscam mostrar que houve a constituição de o que se poderia chamar de movimento artístico da gravura política de esquerda que foi significativa:

De la misma manera que la imaginaria de Posada influyó en Eisenstein y Breton para reconocer los recursos revolucionarios específicos de las culturas míticas de una población, la solidaridad específica de clase —y de nación— de Kollwitz con el proletariado alemán del siglo XIX se puede transferir al contexto mexicano. Así las cosas, artistas como Leopoldo Méndez a finales de la década de 1930 y Elizabeth Catlett a finales de la década de 1940 recurren a Kollwitz para impulsar sus campañas gráficas pedagógicas y de agitación, y lograr que el público se liberara del pensamiento mítico en el que llevaba tanto tiempo enredado. Finalmente, con el auge del fascismo, estas potencialidades innatas de la cultura impresa para operar como pedagogía emancipadora en términos regional y nacionalmente específicos se invierten bajo las presiones de la historia internacional. Las mismas prácticas que habían servido para instruir a las comunidades indígenas en la formación de las identidades poscoloniales y secularizadas de los Estados nación se despliegan entonces para oponerse públicamente a la internacionalización de las políticas fascistas. Los escritores y artistas antifascistas alemanes, austriacos y españoles que vivían en el exilio en México contaban ahora con el apoyo de artistas mexicanos que publicaban a escala internacional en su lucha incansable contra el fascismo, y a escala local para continuar con sus proyectos de ilustración política y emancipación económica del pueblo. (DE POSADA, 2022).

Benjamin Buchloh e Michelle Harewood apresentam a exposição um exercício dialético e histórico. Talvez o que se possa criticar na argumentação deles é a ausência de demais localidades. Mesmo que os alemães e os mexicanos sejam protagonistas e pioneiros na gráfica social, houve contribuições relevantes para a formação desse movimento da China, dos Estados Unidos, do Brasil, do Uruguai, de países da África, enfim, foi realmente internacional.

Quando olhamos a cultura de esquerda dos anos 1930 a 1950, verifica-se que não somente os mexicanos estão em evidência, mas os escritores sul-americanos também se destacam e viram referências mundiais. E isso é uma novidade – “A periferia converteu-se, através dos autores latino-americanos, em centro, em parte substantiva e em referências de novas letras, cujas obras se viram editadas em muitas dezenas de idiomas e com tiragens invulgares, um pouco por todo o mundo, socialista ou capitalista” (ANDRADE, 2013, p. 99). Pablo Neruda e Jorge Amado estão nesse grupo que faz com que os olhos do mundo se voltem à América Latina. Além de escritores, eram articuladores do campo cultural, tinham contatos em vários países, e militavam pelas causas comunistas.

Esta pesquisa então se inclui nessa gama de estudos sobre a arte social e a produção comunista recente. No caso desta tese, a questão central é a análise do processo de organização dos clubes de gravura de maneira sistêmica a partir de dois vetores principais: primeiro, a constituição de um circuito de produção artística, estreitamente vinculado ao projeto político dos comunistas, de conscientização e mudança social; segundo, o modo como este projeto se conformou esteticamente, partindo de pressupostos universalistas, mas que se adaptaram às condições locais, de um país extenso, diverso e marcado pela adequação às demandas culturais e sociais locais. O pensamento de intelectuais e de artistas ganhou espaços nas revistas culturais, sendo elas órgãos oficiais do partido ou publicações independentes. Os escritos podem revelar uma total concordância da linha oficial do zhdanovismo ou afastar-se dela. São pontos que merecem ser estudados para elucidar as problemáticas da arte social de meados do século XX.

Partindo desses vetores principais, o estudo que se desenvolve tem por objetivo compreender o processo de formação de uma rede de artistas organizados nos clubes de gravura, que tiveram sua produção vinculada ao realismo socialista e ao projeto político do PCB. Também se busca entender o processo de difusão do realismo socialista no Brasil, do imediato pós-Segunda Guerra Mundial até a morte de Stalin; analisar a formação dos clubes de gravura e a fundação de revistas culturais como veículos de difusão e circulação de imagens produzidas por artistas vinculados ou próximos ao PCB; entender a formação de clubes de gravura como uma estrutura de circulação e legitimação artística alternativa ao circuito da arte moderna; analisar as contradições e tensões existentes entre o universalismo do realismo socialista e o regionalismo da produção social brasileira e entender as diferentes dinâmicas que regeram a arte social, seus tempos desiguais, nas diferentes regiões onde os clubes de gravura se implantaram.

Ao longo de minhas pesquisas realizadas no mestrado e na graduação em História da Arte, ficou cada vez mais evidente que o CGPA e a revista *Horizonte* se vinculavam a um projeto artístico mais amplo vinculado ao PCB, que abrangia clubes de gravura, impressos e eventos culturais espalhados por várias regiões do Brasil. Mesmo assim, existiam pouquíssimos trabalhos que buscavam compreender as articulações e a história dessas experiências construídas em diferentes cidades brasileiras. É provável que as críticas ao realismo socialista zhdanovista e a autocrítica feita pelos próprios artistas, tenham tido seu papel na falta de interesse posterior dos historiadores da arte nessa produção. Porém, é relevante empreender este esforço de pesquisa e de compreensão do projeto político, artístico e cultural que permitiu o surgimento de uma série de grupos de gravuristas e que exerceu um papel considerável na formação e na projeção de vários artistas brasileiros.

A investigação parte de uma perspectiva sobre a arte baseada nas condições históricas e sociais de sua produção. A noção de *condições sociais de possibilidade* de Pierre Bourdieu (2011) ajuda a compreender a formação e o funcionamento do campo artístico conforme o contexto histórico, social e econômico no qual se constitui, tendo a relação com o passado como algo essencial para o retorno reflexivo do campo. Outro conceito do autor que ajuda a entender o processo de formação dos Clubes é o de *trajetória*, definida como a “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (BOURDIEU, 1998, p. 189). Bourdieu ainda estipula as noções de *habitus* e de campo artístico que ajudam a compreender o processo dinâmico que legitima a produção artística em um determinado tempo e espaço:

A experiência da arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito de concordância entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente: dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estética tacitamente exigidas, pode-se dizer que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode fazê-lo na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte (BOURDIEU, 2011, p. 285-286).

As concepções de Bourdieu são importantes para o entendimento da inserção e da movimentação dos artistas no sistema das artes e da produção de suas obras. O conhecimento da trajetória dos indivíduos é fundamental para saber as implicações de sua militância política e de sua carreira artística.

O conceito de *arte social*, utilizada amplamente ao longo de minha pesquisa, permite entender a produção dos clubes de gravura a partir de uma perspectiva que não se restringe aos sistemas do mundo das artes, mas como uma produção voltada para o diálogo com a população, especialmente com a classe trabalhadora, o que modifica o ponto de vista a partir do qual se deve analisar os trabalhos produzidos por esses artistas.

Além do diálogo com os estudos sobre arte e sobre a política, esse estudo também dialoga com a produção sobre o realismo socialista e a estética marxista. É importante ressaltar que a categoria “realismo socialista” não foi aqui compreendida nem utilizada de forma ligeira, como se fosse apenas uma vulgarização da produção artística para uma finalidade política. O realismo socialista e a estética marxista foram temas desenvolvidos por diversos autores, a exemplo de Stefan Morawski (1977) e Vitorio Strada (1987).

Quanto aos clubes de gravura e às revistas culturais mais especificamente, há várias pesquisas acadêmicas sobre o tema; no entanto, como afirmei anteriormente, trabalhos que se dediquem a estudar os clubes de gravura e sua estruturação nacional não são recorrentes, sendo mais comum análises que busquem essas experiências a partir de recortes apenas regionais ou então a partir de sua divulgação nos periódicos culturais.

De qualquer forma, faltam a esses estudos uma integração sistêmica que compreenda a formação do Clube de Gravura de Porto Alegre e de Bagé para além do recorte e da temática regionalista. Em minha dissertação de mestrado empreendi uma tentativa de mostrar os laços que se desprendiam do estado federativo e se vinculavam a outras experiências. Na pesquisa, almejo desvendar como cada experiência se interligava, formando uma densa teia que comunicava e configurava um projeto comum.

Para chegar a alcançar a complexidade dessa rede de centros regionais e de sua produção, procurei dividir esse estudo em cinco capítulos. No primeiro capítulo, chamado *O Comunismo e As Artes no Brasil – Debates e Referências*, apresento rapidamente as expressões da arte social e a ligação de artistas com o PCB na primeira metade do século XX. Em seguida, explano sobre as principais referências para os clubes de gravura – Käthe Kollwitz, a gravura revolucionária chinesa e o *Taller de Gráfica Popular* – que haviam sido abordados na dissertação, aqui acrescidas de mais informações e apresentadas de outra forma.

No segundo capítulo, *O Clube de Gravura de Porto Alegre (CGPA) e O Clube de Gravura de Bagé (CGB)*, trato da fundação do primeiro clube de gravura em Porto Alegre em 1950 e da importância da revista *Horizonte*, fundada em 1949, que teve um papel fundamental na divulgação dos trabalhos dos artistas envolvidos com o projeto. Nessa seção do trabalho, ganha importância a trajetória de Carlos Scliar, que além de ter sido um dos principais responsáveis pela formação do clube, também teve um importante papel catalisador para a difusão dessa experiência em outros centros regionais. Também aqui vou tratar do Clube de Gravura de Bagé, que estava estreitamente relacionado com a experiência de Porto Alegre. Já foram levantadas referências e fontes primárias sobre o CGPA e o CGB, que foram utilizadas durante o mestrado. Durante as investigações do curso de Doutorado, pude acessar o *Correio do Sul*, jornal de Bagé, para ampliar as questões referentes à atuação da entidade desse município.

No terceiro capítulo, *A Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), O Atelier Coletivo e o Clube de Gravura do Recife*, pretendo estudar a história desses projetos, especialmente, a partir da trajetória de Abelardo da Hora. Para o caso recifense, faço breves apontamentos sobre o campo artístico da cidade, enfatizando o Grupo dos Independentes, do

qual o fundador da SAMR, Hélio Feijó, fazia parte (RODRIGUES, 2008). A criação da SAMR e seu registro como sociedade civil facilitou a criação do Atelier Coletivo e do Clube de Gravura.

No quarto capítulo, *A Garaginha, O Centro de Gravuras e A Modernização da Arte no Paraná*, apresento uma breve retrospectiva da arte paranaense a fim de mostrar como se organizou a Garaginha e, posteriormente, o Centro de Gravura do Paraná. No estado sulino, jovens artistas, e alguns experientes, mobilizaram-se para construir alternativas à arte que estava muito ligada aos mestres do passado, a exemplo de Alfredo Andersen, e ao paranismo, a versão local do regionalismo. O Clube/Centro de Gravura do Paraná acolhia participantes de várias tendências, porém, os artistas ligados ao PCB estavam na linha de frente da entidade – Nilo Previdi, Alcy Xavier, Loio Pérsio.

No último capítulo, *Os Clubes de Gravura do Rio de Janeiro, São Paulo, Santos e Florianópolis: a experiência da gravura engajada em outras regiões do país* trato das entidades que não deixaram tantos registros e que não foram objetos de estudos posteriores. Aqui, empreendeu-se um esforço de pesquisa em acervos de museus e arquivos a fim de buscar dados sobre a trajetória dessas entidades e dos artistas envolvidos.

Na pesquisa de doutorado, procurei por fontes primárias e referências que me guiassem na elaboração da história dos clubes de gravura. Foram consultados os acervos das seguintes instituições: Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), UNICAMP, Campinas (SP); Centro de Documentação da Pinacoteca de São Paulo, São Paulo (SP); Centro de Documentação e Memória-CEDEM da UNESP, São Paulo (SP); Arquivo Público do Estado de São Paulo-APESP, São Paulo (SP); Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano, Recife (PE); Fundação Joaquim Nabuco, Recife (PE); Coleção do Núcleo de Pesquisa em História do Instituto Federal de Ciências Humanas: NPH – IFCH/UFRGS, Porto Alegre (RS); Museu Dom Diogo de Souza, Bagé (RS); Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, Porto Alegre (RS); Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), Porto Alegre (RS); Arquivo João Batista Marçal, Viamão (RS); Arquivo de Memória Operária do Rio de Janeiro - AMORJ, Rio de Janeiro (RJ); Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro (RJ); Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (RJ); Arquivo Nacional, Rio de Janeiro (RJ); Instituto Carlos Scliar, Cabo Frio (RJ); Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba (PR); Casa da Memória, Curitiba (PR); Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro do Solar do Barão, Curitiba (PR); Arquivo Público do Paraná, Curitiba (PR).

2 O COMUNISMO E AS ARTES NO BRASIL – DEBATES E REFERÊNCIAS

2.1 APONTAMENTOS SOBRE ARTISTAS E COMUNISMO NO BRASIL

Intelectuais e artistas aderiram a ideais socialistas desde que começaram a circular no século XIX. Pode-se dizer que os progressistas que queriam uma sociedade mais justa, menos desigual, e percebiam a impossibilidade de emancipação e pleno desenvolvimento humanos no sistema capitalista se aproximaram do socialismo. E assim foi também no Brasil. No ano de 1922, por iniciativa de anarquistas e sindicalistas revolucionários, o PCB é fundado na cidade de Niterói, Rio de Janeiro.

A revolução tem como demanda básica a apropriação dos meios de produção econômica e também dos meios de produção intelectual. Não basta somente escrever livros, jornais e revistas, não é suficiente apenas promover diversas manifestações culturais, é preciso fazer com que isso tudo circule, difunda-se, seja acessível ao maior número de pessoas possível. A III Internacional (conhecida apenas como Internacional Comunista ou Comintern) clamou a efetivação de *agitprop*, a estratégia de agitação e propaganda (DEAECTO, 2013). A partir daí, a importância da formação, da valorização da leitura se propagou internacionalmente, como bem assinala Marisa Midori Deaecto (2013), “quando se fala da importância da leitura para um militante: quaisquer que sejam suas origens e suas escolhas, o comunista tem sempre um livro à mão” (p. 15). Segundo Lincoln Secco (2013), ‘a III Internacional foi movimento pedagógico, missionário, doutrinário, centralizador, unificador e “editorial”’ (p. 30).

Está na origem do PCB o apreço à cultura editorial. Os militantes eram ávidos frequentadores de bibliotecas e livrarias. Já nos 1920, o PCB lançava suas primeiras publicações. A revista *Movimento Comunista* foi lançada em 1921, antes mesmo da fundação oficial do partido. No primeiro momento, os principais dirigentes do PCB eram operários, em seguida, graças a Luiz Carlos Prestes, militares se juntam ao quadro. Os intelectuais foram se agregando timidamente de início. A tradução e a redação de periódicos eram tarefas propícias a eles. A Escola do PCB era o espaço no qual militantes com maior formação poderiam lecionar disciplinas variadas a seus camaradas (SECCO, 2013). No II Congresso do PCB, em maio de 1925, foi lançado o jornal *A Classe Operária* que substituiria a revista *Movimento Comunista*. Dois anos depois, surge *A Nação*. Em 1927, depois de um breve período de atividades públicas, o PCB cai na ilegalidade e seus veículos de imprensa passam a circular na clandestinidade (MORAES, 1994).

O fato é que artistas, escritores, jornalistas, enfim, trabalhadores da arte e da cultura puderam utilizar seu *métier* em prol de sua organização política. O desenvolvimento da rede de aparatos culturais do PCB permitiu a circulação de ideias, imagens e pessoas no território nacional e fora dele. A pujança da rede dependia das circunstâncias do período – diretivas internas e externas, grau de repressão do Estado, envolvimento dos filiados, entre outras.

Os anos 1930 trouxeram novidades em relação à década passada. O Brasil e o mundo tiveram de lidar com as consequências da crise de 1929. A Revolução de 1930 colocou Getúlio Vargas na presidência. O PCB tinha algumas questões sobre a estratégia de “ir às massas” e de “bolchevização” ou “proletarização” definidas pela Comintern:

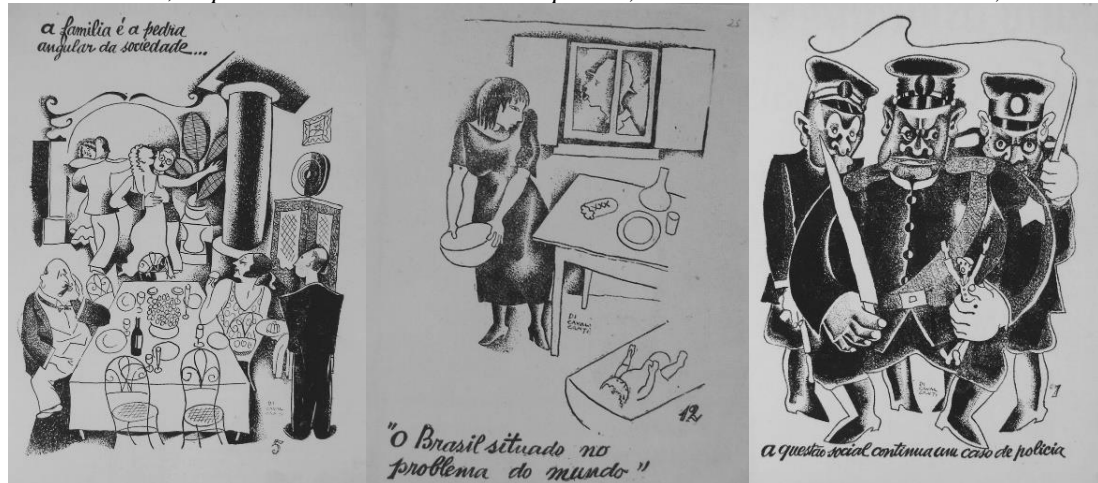
Na nova década [1930], o Partido Comunista do Brasil buscou conduzir não apenas os operários, mas também os camponeses, soldados e marinheiros revolucionários, daí ter ampliado o número de publicações impressas voltadas à agitação política entre esses militares. Mas hesitante e radicalizado, esteve isolado e rejeitado por outras forças de esquerda, enquanto assistia passivo à “revolução” de 1930 e à ascensão do novo regime, sem por isso escapar ao imediato rolo compressor anticomunista ou poder resistir com uma ampla “frente única” que na prática havia sido deixada. Por mais que o BSA/IC [Birô Sul-Americano da Internacional Comunista] interviesse, a ala radical do partido não superou a instabilidade organizativa após cair o núcleo com Astrojildo Pereira, Octavio Brandão e Cristiano Cordeiro. A nova direção fracassou em aprofundar a análise da realidade brasileira e fortalecer a produção teórica comunista, atrelou-se às formulações genéricas elaboradas pela Comintern e direcionou o PCB rumo à mera defesa da razão de Estado soviética em detrimento do movimento internacional, sobretudo depois de 1929, quando se impôs a “proletarização”. Com a vitória de Stalin na URSS, o fim da república oligárquica no Brasil, a ascensão fascista e a escalada bélica mundial, os comunistas caíram no turbilhão que levou à mudança no grupo dirigente e à supressão da democracia interna. Todos esses aspectos interagem num tempo em que aderir ao marxismo, lutar pela revolução social e defender os oprimidos voltava a render perseguição e cerceamento pessoal. (OLIVEIRA, 2017, p.64).

A proletarização também recebeu a denominação de obreirismo que “significou a promoção de militantes de extração operária, em detrimento dos tidos como de origem pequeno-burguesa” (KAREPOVS, 2002, p. 49). O fruto dessa política no campo da literatura são os romances proletários, a exemplo de *Parque Industrial* (1932), de Patrícia Galvão, e *Caminho de Pedras* (1936), de Rachel de Queiroz. Essas escritoras tiveram reações distintas à rigidez doutrinária partidária: Pagu, de fato, queria “se proletarizar”, já Rachel de Queiroz considerou excessiva a intervenção do partido e se afastou.

Nas artes plásticas, artistas de renome emprestaram seus lápis, pincéis e goivas à causa comunista. O pioneiro mais proeminente foi Livio Abramo que colaborou com diversos impressos brasileiros e italianos - *L'Arrotino*, *Lo Spaghetto*, *Luta de Classes* e *O Homem Livre*. A técnica mais utilizada por ele para suas obras políticas foi a xilogravura de feitios expressionistas. Emiliano Di Cavalcanti, filiado ao PCB desde 1928, defendia o realismo em

suas imagens e textos. O desdobramento do olhar sobre a realidade deveria se traduzir na contestação. Na década de 1930, ele lança o álbum *A Realidade Brasileira* composto de doze desenhos em nanquim que expressam esse posicionamento (Figura 1).

Figura 1 - Emiliano Di Cavalcanti (1897–1976) *A família é a pedra angular da sociedade; O Brasil situado no problema do mundo; A questão social continua caso de polícia*, do álbum *A Realidade Brasileira*, 1930



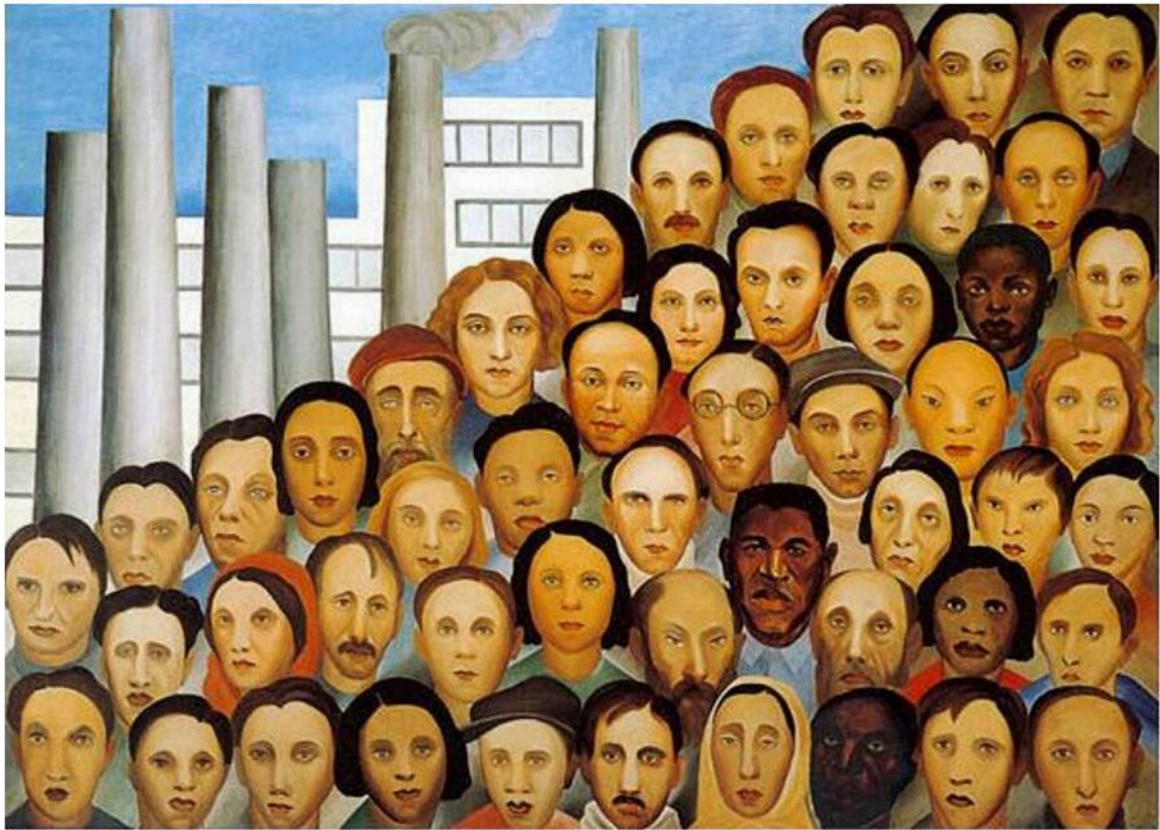
Coleção Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo

Em 1932, o Clube de Artistas Modernos (CAM), idealizado por Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Antonio Gomide e Carlos Prado abriu as portas em São Paulo. Também nessa capital, Lasar Segall liderava a Sociedade Pró-Arte Moderna. Ambas as entidades abrigavam eventos voltados à arte social.

Figura 2 - Tarsila do Amaral (1890–1973) Capa para livro *Onde o proletariado dirige*, 1932



Figura 3 - Tarsila do Amaral (1890–1973) *Operários*, 1933. Óleo sobre tela 150 x 205 cm



Fundo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo
 Fonte: http://www.iea.usp.br/imagens/operarios-tarsila-do-amaral/image_view_fullscreen

Após uma viagem à União Soviética, Tarsila do Amaral tornou-se uma porta-voz da cultura soviética. Concomitantemente à exposição da icônica pintura *Operários* (Figura 3), ela ofereceu a palestra *Arte Proletária na URSS* nas dependências do CAM, em 1933. A artista também ilustrou a capa de *Onde o Proletariado Dirige* (1932), livro de Osório César, visivelmente inspirada pelo construtivismo russo no uso das cores e na disposição em diagonal dos dizeres (Figura 2).

Em 1933, Portinari produziu sua primeira obra de orientação mais engajada, *Retirantes* (RUBIM, 1995). Foi também no mesmo ano que ocorreu a exposição de Käthe Kollwitz e a conferência sobre muralismo do mexicano David Alfaro Siqueiros no CAM. Ocorreram duas mostras marcantes que revelaram a posição política de vários artistas para o público: *Mostra de Arte Social*, em 1935, no Clube de Cultura Moderna do Rio de Janeiro, organizada por Aníbal Machado, com 170 obras, entre as quais se destacaram as gravuras de Goeldi, Santa Rosa, Ismael Nery, Di Cavalcanti e Portinari; e *Artistas Plásticos do Partido Comunista do Brasil*, com obras de Portinari, Pancetti, Burle Marx, Santa Rosa, Quirino Campofiorito, entre outros. A arte social foi tema da fala de Aníbal Machado, reproduzida na revista *Movimento* de outubro de 1935, realizada durante a mostra do Rio de Janeiro (AMARAL, 2003).

A década de 1930 foi marcada pela ascensão da versão brasileira do fascismo, o integralismo, e pelos movimentos de reação contra o fascismo interno e externo. Os principais movimentos foram a Frente Única Antifascista (FUA) e a Aliança Nacional Libertadora (ANL). A FUA foi fundada em São Paulo, no ano de 1933, sobre a direção de Francesco Frola. Seus membros vinham das seguintes organizações: o Partido Socialista Brasileiro, a União dos Trabalhadores Gráficos, a Legião Cívica 5 de Julho, o Partido Socialista Italiano, o Grêmio Universitário Socialista, o Bandeira dos Dezoito, a Liga Comunista, os grupos Socialista Giacomo Matteotti e Italia Libera. Para disseminar seu ideário, a FUA criou os periódicos *A Rua*, *O Homem Livre* e *O Socialismo*. Pela notável presença de trotskistas, o PCB não aderiu oficialmente à FUA, mas participou de comícios em novembro e dezembro de 1933 e janeiro de 1934 (CASTRO, 2005). O PCB acabou por ceder à tática da “frente única” devido ao forte apoio ao movimento antifascista:

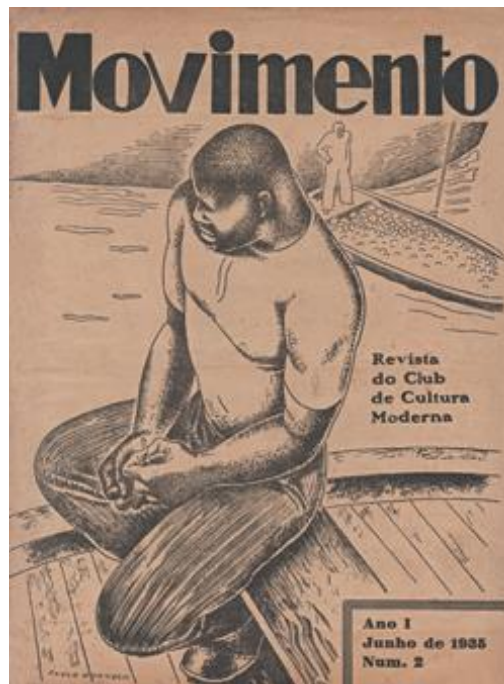
No final de 1934, o processo de criação de uma ampla frente antifascista no Brasil já estava muito avançado, e o PCB também participava então, principalmente no Rio de Janeiro, das vastas paralisações e protestos contra a LSN, ou “Lei Monstro”, cuja aprovação deu-se no Congresso Nacional em abril de 1935.⁶³ Antes, o partido estimulava a CJPI [Comissão Jurídica e Popular de Inquérito] como um meio para levantar as fontes financeiras da AIB [Ação Integralista Brasileira] e a responsabilidade por vários atos de violência contra antifascistas, alguns resultando em mortes, e utilizava seus próprios órgãos já alicerçados para basear novos comitês da “frente única”. Sem a imissão direta da Comintern, a linha comunista de combate ao fascismo, ao latifúndio e ao imperialismo estava ganhando terreno entre as forças politizadas brasileiras, e com o crescimento do antifascismo por meio da grande participação operária, o PCB renunciou à exigência de uma hegemonia preestabelecida para aderir de vez à “frente única” (OLIVEIRA, 2017, p. 129).

A ANL foi lançada em 30 de março de 1935, no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, como um movimento anti-imperialista, antilatifundista e nacional-libertador (OLIVEIRA, 2017, p. 107). Luiz Carlos Prestes foi a principal liderança da ANL, e conclamava a todos a se juntar a luta contra o fascismo:

Após chamar as várias classes, categorias e regiões do Brasil a combater o fascismo, os grupos opressores, o governo Vargas e a dominação estrangeira, Prestes defende no manifesto a formação de um “governo popular nacional revolucionário”: “Vós que nada tendes para perder, e a riqueza imensa de todo o Brasil a ganhar!”, um impressionante eco de Marx levantando os “trabalhadores de todos os países”. O clamor final à conquista de “Todo o poder à Aliança Nacional Libertadora” foi o pretexto suficiente enfim achado pelo Catete para decretar a suspensão da ANL, embora não sua dissolução definitiva, no dia 11 de julho de 1935, golpeando um ciclo de lutas ascendente desde outubro de 1934 e dispersando a maior parte das “massas” que apoiavam a entidade. (OLIVEIRA, 2017, p. 111)

Apesar do seu curto tempo de existência, a ANL conquistou diversos adeptos, incluindo artistas, e conseguiu deixar sua marca em publicações como *Inteligência*, *Revista Acadêmica*, *Belas Artes* e *Movimento*. A revista *Movimento*, cujo diretor era Miguel Costa Filho, pertencia ao Club de Cultura Moderna e tinha entre seus colaboradores um dos principais ilustradores da imprensa comunista, Paulo Werneck (Figura4).

Figura 4 - Paulo Werneck (1907–1987) Ilustração para a capa da revista *Movimento*, nº 2, ano I, jun. 1935



Fonte: Projeto Paulo Werneck

<http://www.projetopaulowerneck.com.br/pwLista.asp?sMenuAtivo=3&sItemAtivo=4>

A repressão e a censura contra os comunistas se intensificaram depois da instalação do Estado Novo, em 1937. Em 1945, no processo de redemocratização, o PCB se tornou novamente um partido legal, com atuação pública. Durante o período de legalidade (1945-1947), o partido chegou a 300 mil filiados, contando em seu quadro com destacados representantes da intelectualidade brasileira – Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Dorival Caymmi, Monteiro Lobato, Quirino Campofiorito e vários outros. Todo esse entusiasmo dos intelectuais pelo partido se enfraqueceu a partir de 1947, ano marcado pelo início da Guerra Fria e pelo processo de cassação do registro do partido, levado a cabo pelo presidente Eurico Gaspar Dutra. A perseguição aos comunistas e o enrijecimento das orientações partidárias sob influência soviética levaram à radicalização e ao controle excessivo dos membros do PCB, o que, conseqüentemente, afastou muitos deles (RUBIM, 1995).

Durante o curto tempo de legalidade, seguindo as orientações do Cominform¹, o PCB procurou estabelecer seus instrumentos culturais como sua rede de veículos de imprensa, as escolas de partido, a Associação Brasileira de Escritores (ABDE) e o Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz. Em 1945, foi fundada a União dos Trabalhadores Intelectuais (UTI), cuja missão era participar da redemocratização e da qual participaram pessoas de diversos segmentos, artistas, escritores, profissionais liberais, etc.

Em outubro de 1945, artistas fizeram sua manifestação pública de militância com a exposição *Artistas Plásticos do Partido Comunista do Brasil*, da qual participaram Sigaud, Bruno Giorgi, Pancetti, Portinari, Burle-Marx, Santa Rosa, entre outros. Além desta exposição, as publicações partidárias eram um dos principais espaços de atuação de artistas e intelectuais como militantes. Di Cavalcanti, Paulo Werneck, Carlos Scliar e Renina Katz ilustraram e contribuíram com a programação visual de vários impressos.

Figura 5 - Capa da edição da *Fundamentos*, ano IV, n.20, jul.1951



Além das artes visuais, os comunistas se aventuraram inclusive no audiovisual, organizando a Tabajara Filmes e cineclubes, como o Clube de Cinema da Bahia, encabeçado por Walter da Silveira, pelo qual passaram Paulo Gil Soares e Glauber Rocha (RUBIM, 1995). As revistas culturais dedicavam suas páginas ao cinema brasileiro e à crítica cinematográfica,

¹ Sigla de Bureau de Informação dos Partidos Comunistas e Operários, organização soviética criada em setembro de 1947, organizado por Andrei Zhdanov (<https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/c/cominform.htm>).

chegando a produzir filmes. Oscar Niemeyer e Rui Santos criaram a Liberdade Filmes, que lançou o documentário *O comício de Prestes do Pacaembu e 24 anos de luta*, este sobre a história do partido. Os acontecimentos partidários também eram o tema de *Juventude e Atividades políticas em São Paulo*, de Nelson Pereira dos Santos, *Esperança das multidões e Congressos*, de Salomão Scliar. As produções de maior projeção foram *Estrela da Manhã* (1950), dirigido por Oswaldo Marques de Oliveira, conhecido por Jonald, com argumento de Jorge Amado e música de Radamés Gnattali e Dorival Caymmi; *O Saci* (1953), dirigido por Rodolfo Nanni, da produtora Brasiliensis Filmes, e *Rosa dos Ventos*, coprodução Brasil e República Democrática da Alemanha (RUBIM, 1995). Na *Fundamentos* de julho de 1951 (Figura 5), o cineasta Alex Viany (1951) escreve um dos tantos artigos sobre cinema nas revistas culturais do partido. Ele denuncia o modo como ocorre a distribuição e exibição de filmes controlada pela União Cinematográfica Brasileira. Viany compara a luta pelo cinema nacional com a luta pela defesa do petróleo, visto que ambas combatem o poderio imperialista.

É notável o crescimento dos impressos comunistas e o fortalecimento de sua rede de aparatos de imprensa, incluindo uma agência de notícias, a *Interpress*, que contava com os seguintes periódicos: *Tribuna Popular*, no Rio de Janeiro; *Hoje*, em São Paulo; *Tribuna Gaúcha*, em Porto Alegre; *Folha Popular*, em Natal; *O Momento*, na Bahia; *Folha do Povo*, em Pernambuco; *O Democrata*, no Ceará (MORAES, 1994; RUBIM, 1995).

A organização financeira do PCB – necessária para bancar a estrutura partidária, os eventos, os órgãos de imprensa, etc. – era feita pelas comissões de finanças sujeitas à Comissão Nacional de Finanças que elaborava o regulamento específico da pasta. As fontes dos recursos seriam: mensalidades, contribuições dos círculos de amigos, comissões e porcentagens de vendas de materiais do partido (escudos, livros, jornais, revistas, etc.) e das empresas subordinadas ao PCB, lucros provenientes das suas empresas comerciais, rendas provenientes de campanhas extraordinárias e eventos (por exemplo, festivais, conferências, espetáculos).

Em agosto de 1946, foi lançada a Campanha Pró-Imprensa Popular, por resolução do III Congresso Nacional do PCB, organizada nos comitês nacional, estadual e municipal. Cada célula se empenharia em alcançar determinadas cotas por meio da busca de doações e da promoção de eventos. O objetivo da campanha era ajudar os jornais e, inicialmente, montar uma oficina própria para o periódico do órgão central do partido, *A Classe Operária* (A 10, 1946). A solidez financeira e a qualidade técnica dos jornais eram fundamentais para executar a linha política do partido conforme as palavras de seu secretário-geral Luiz Carlos Prestes (PRESTES, 1946). As campanhas pela imprensa do partido era uma constante, e vemos sua

promoção também na década de 1950. Eram realizadas festas, sessões de cinema, comícios e até concursos como o da “Rainha da Imprensa Popular” de Porto Alegre (ESCOLHA, 1953).

O crescimento da popularidade dos comunistas, que levou à eleição de parlamentares, atemorizou as autoridades do Estado. Em maio de 1947, o PCB teve seu registro suspenso e os políticos eleitos pela sigla perderam seus mandatos. Houve uma forte e violenta repressão, com o fechamento de redações de jornais e, obviamente, com uma perseguição implacável aos militantes. Uma estratégia para “enganar” os agentes repressores foi a troca de títulos dos periódicos: a *Tribuna Popular* virou *Imprensa Popular*; a *Folha do Povo* mudou para *A Luta*; *Hoje* se transformou em *Notícias de Hoje*; entre outros casos (RUBIM, 1995).

Foi nesse período de clandestinidade que o PCB se aproximou da linha do realismo socialista de Andrei Zhdanov. Temos o caso exemplar da revista *Problemas*, dirigida por Carlos Marighela e, posteriormente, por Diógenes Arruda, que publicou diversos artigos sobre o tema. Sendo uma tendência estética para as artes, as revistas culturais lançadas naqueles anos são espaços prioritários de sua disseminação. A revista *Literatura*, do Rio de Janeiro, fundada e dirigida por Astrogildo Pereira em 1946, congregava colaboradores de diversas tendências políticas e publicava textos de variados gêneros – poemas, crônicas, notícias – visando tornar públicas as questões da cultura. Dois anos após sua fundação, o conteúdo da publicação se alinhou à linha zhdanovista. Semelhante é o caso da revista *Fundamentos*, de São Paulo, lançada em 1947 e dirigida por Monteiro Lobato e Ruy Barbosa Cardoso. Em suas páginas, encontram-se artigos em que transparece a defesa dos princípios do partido e matérias sobre cultura em geral (ARBEX, 2012). A *Horizonte*, de Porto Alegre, seguiu trajetória semelhante: no seu primeiro ano, 1949, sob a direção de Cyro Martins, tinha uma posição política “mais heterogênea”; com a entrada de Lila Ripoll, Vasco Prado e Carlos Seliar na equipe, a adesão às diretrizes partidárias referentes ao zhdanovismo se evidencia.

Nas décadas de 1940 e 1950, o realismo socialista foi a formulação teórica que preponderou entre os comunistas que seguiam as diretrizes do Partido Comunista da União Soviética. A arte progressista dos primeiros anos da Revolução se transformou em uma arte de propaganda, de exaltação às maravilhas do regime soviético. Houve o resgate das formas da arte do século XIX sob a alegação de que eram mais acessíveis ao povo, mesmo que isso significasse adotar a linguagem de uma sociedade que ainda não passara pelo processo revolucionário. Stefan Morawski (1977) propõe chamar essa corrente autoritária de *zhdanovismo*. Não se tratava mais de colocar a criação artística a serviço de uma nova sociedade, mas sim de torná-la submissa aos interesses partidários. Essa corrente foi

oficializada por Andrei Zhdanov, o primeiro secretário do Comitê Central do Partido, durante o I Congresso dos Escritores em 1934. Os princípios defendidos incluíam:

... a denúncia da cultura burguês decadente; a recusa do formalismo estético; a necessária filiação intelectual à política revolucionária; a defesa do marxismo-leninismo como doutrina de libertação dos povos; a superioridade da URSS em todos os domínios; a submissão de escritores e artistas não-comunistas à ordem dominante; o Partido como a principal força na frente ideológica. (MORAES, 1994, p. 153).

Dênis de Moraes (1994) sintetiza secamente os diretrizes do zhdanovismo. Para as artes visuais, pode-se elencar como características dessa corrente a figuração, a recusa pelo abstracionismo e pelo naturalismo, a positividade das imagens, a idealização dos trabalhadores, dos líderes que deveriam ser representados como figuras altivas. Embora reivindique o realismo, há uma carga de romantismo evasivo na doutrina estética oficial stalinista. Outra marca desse tipo de realismo socialista são a feitura em profusão das imagens dos líderes políticos – na União Soviética, de Stalin, no Brasil (apesar das ressalvas se seguia ou não o zhdanovismo), de Luiz Carlos Prestes (Figura 6).

Figura 6 - Carlos Petrucci (1919-2012). *Retrato de Luiz Carlos Prestes*, 1946



Além de Morawski, outros autores diferenciam o realismo socialista e o realismo socialista zhdanovismo, a exemplo de Vitorio Strada (1987) e Dênis de Moraes (1994). O realismo socialista seria uma corrente mais ampla que foi se constituindo pelo engajamento de

artistas e intelectuais às causas da classe trabalhadora. Na Rússia, isso se identifica a partir da crise do czarismo e durante a Revolução Russa de 1917, expandindo-se na primeira década de existência da União Soviética.

A Revolução Russa de 1917 marcou a estruturação do realismo socialista. A tomada do poder pelos bolcheviques alterou profundamente a sociedade e os modos de relação entre as pessoas, o que exigiu novas formulações filosóficas. O termo realismo remete à tradição, e socialista remete ao engajamento dos artistas nos primeiros anos após a Revolução, destacando-se Gorki, Maiakovski, Eisenstein, entre outros. A construção dessa tendência foi um processo que gerou as seguintes ideias: o entendimento da realidade soviética deve ser prioridade, a literatura é uma arma de classe baseada no materialismo dialético, a literatura proletária deve tocar os sentimentos e pensamentos dos leitores através de ficções (MORAWSKI, 1977, p. 283).

Mesmo com urgências maiores nos campos econômico e político, a cultura não deixou de estar na pauta nos primeiros anos após a revolução. Entre 1917 e 1929, Anatoli Lunatchárski assumiu como Comissário do Povo para Educação e desejou pôr em prática as ideias de Lênin sobre cultura, e ele próprio escreveu textos sobre arte, como *Tarefas culturais a assumir pela classe operária* (1918) e *Arte e Indústria* (1924), cujo ponto principal é a cultura proletária, fruto da ação de artistas participantes da revolução e da consolidação do socialismo. Lunatchárski era um apreciador das vanguardas artísticas soviéticas e europeias, era um admirador de Maiakovski. Esse não era bem o caso de Máximo Gorki que preferia uma arte mais acessível às massas em termos de linguagem.

Durante a década de 1920, nota-se o enrijecimento do debate, que vai levar à vitória da concepção zhdanovista. É importante salientar que Zhdanov não propôs essa diretriz de forma individual e espontânea em 1934, mas sim que o realismo socialista oficializado foi na verdade a corrente vencedora de um debate maior que se deu nos anos anteriores. No início da década de 1920, surgiu a Associação dos Artistas da Revolução (AKR ou AKRR), que dominou o cenário e direcionou a arte soviética para o realismo socialista. A Associação não chegou a formular uma teoria estética, somente divulgou uma declaração durante sua primeira exposição, em 1922, denominada *Pinturas de Artistas de Tendência Realista em Auxílio dos Famintos*. No texto, os artistas se comprometiam a representar o realismo heroico, próprio da Revolução, e descartar o abstrato (WOOD, 1998). Após a morte de Lênin, em 1924, com Stalin no poder, cresceu o entendimento da necessidade de endurecer as diretrizes da política cultural. *Sobre a política do partido no campo literário* (1925) trata da submissão das artes às diretrizes do

partido. A “representação verídica da sociedade” (ARBEX, 2012, p. 96) deveria ser a meta da literatura na visão da Associação Russa dos Escritores Proletários (RAPP), criada na época.

No ano de 1932, instituições independentes do partido não foram mais toleradas e foram fechadas. No editorial da *Literaturnaia gazeta*, em 29 de maio de 1932, intitulado *Ao trabalho!*, cunhou-se o termo realismo socialista: “As massas exigem do artista a sinceridade e a veracidade do realismo socialista, revolucionário na figuração da revolução proletária” (STRADA, 1987, p. 190). Dois anos depois, ocorreu o I Congresso dos Escritores, no qual o realismo socialista se consagrou como a estética oficial da União Soviética (STRADA, 1987).

O escritor Máximo Gorki e o secretário Andrei Zhdanov condensaram as generalizações sobre arte que resultaram nas diretrizes básicas para o realismo socialista zhdanovista: o realismo extrai a essência e a transforma em imagem; ao se incorporar à imagem o que se deseja ver realizado, tem-se o tipo de romantismo que pode ser útil à causa revolucionária; o trabalho deve ser o tema principal do escritor (MORAWSKI, 1977). A realidade deveria ser representada em seu processo de evolução, para isso, admitir-se-ia o uso de todas as formas e métodos artísticos. Durante o I Congresso de Escritores, o clima era de segregação entre os supostos verdadeiros e falsos revolucionários.

Durante os anos de 1936 a 1938, os documentos do Comitê Central do partido acerca das artes revelam o abandono das ideias de Lênin e Lunatchársky. A arte progressista se transformou em uma arte de propaganda, de exaltação às maravilhas do regime soviético e reprimia qualquer tipo de crítica.

Além do zhdanovismo, o mundo cultural comunista dos anos 1940 e 1950 é enormemente impactado pela difusão do Movimento dos Partidários da Paz. O Cominform proclamou a luta pela paz prioridade para os partidos comunistas em 1949. Em resposta, foi criado um movimento internacional que se organizava de maneira semelhante com o próprio partido, com estruturas em nível internacional, nacional, municipal, distrital e em células. As principais campanhas do pacifismo pró-soviético foram o Apelo de Estocolmo e o Apelo por Um Pacto de Paz (DUPRAT, 2017). O Congresso Mundial de Intelectuais em Defesa da Paz, em Wroclaw, em 1948, inaugurou de modo grandioso o Movimento para o mundo. Muitos outros eventos se seguiram:

Entre o final dos anos 1940 e início da década de 1950, foram realizadas inúmeras atividades na luta pela paz mundial. Comunistas brasileiros participaram do Congresso Mundial da Paz realizado em Varsóvia (1951) - foi o caso de Jorge Amado. Também estiveram presentes no Congresso Continental dos Partidários da Paz no México (1951), na Conferência Continental pela Paz em Montevideú (1952), no Congresso Internacional pela Paz em Viena (1952), da Reunião do Conselho Mundial

da Paz em Estocolmo (1954) e no Congresso Mundial da Paz em Helsinque (1955). (SOTANA, 2022, p. 155).

O ingresso de artistas e intelectuais no Movimento dos Partidários teve como consequência a propagação de seu ideário, de seus eventos em imagens e textos em profusão nos impressos ligados ao partido ou não. Os militantes tinham a tarefa de trabalhar pelo pacifismo pró-soviético. Esse foi o caso de Vasco Prado e Carlos Scliar, que estavam na delegação brasileira do Congresso de Wroclaw, e tiveram como missão veicular os princípios dos partidários da paz no seu retorno a Porto Alegre.

Em decorrência da promoção de eventos locais, nacionais e internacionais, o Movimento dos Partidários da Paz proporcionou o encontro de militantes de diversas partes do mundo. Possibilitou debates culturais e políticos que geraram diversos projetos. Organizações de artistas surgiram nessas circunstâncias. Para esta pesquisa, importa, sobretudo, o contato do artista Leopoldo Méndez com Vasco Prado, Carlos Scliar e Mário Gruber em Wroclaw, na Polônia, que motivou ainda mais os brasileiros a se empenharem a criar entidades a exemplo do *Taller de Gráfica Popular* – os clubes de gravura que serão abordados nos próximos capítulos desta tese.

Não há dúvidas sobre a relevância do Movimento dos Partidários da Paz nos rumos da arte de influência comunista no pós-Segunda Guerra Mundial, tampouco sobre a necessidade de entender a formação e a disseminação do realismo socialista e suas peculiaridades locais. Esses temas foram tratados em outros trabalhos de minha autoria. Entretanto, neste capítulo, enfatizarei um debate que perpassa essas questões - a disputa entre o abstracionismo e o realismo – e as referências diretas sobre a arte social brasileira notadamente produzida pelos comunistas – Käthe Kollwitz, a gravura revolucionária chinesa e o *Taller de Gráfica Popular*.

2.2 ABSTRACIONISMO VERSUS REALISMO – UMA QUESTÃO ARTÍSTICA OU POLÍTICA?

Se houve algo que acirrou os debates no mundo artístico naqueles anos após a Segunda Guerra foi a disputa entre realistas e abstracionista. Longe de ser uma mera questão de gosto, o que estava em jogo era um posicionamento político que afetava diretamente os rumos das artes. Foi o momento em que instituições importantes foram criadas no país – em 1947, o Museu de Arte de São Paulo, do empresário do setor de comunicações Assis Chateaubriand e em 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, de Matarazzo Sobrinho. Os abstracionistas recebiam incentivos de grandes empresários, como Matarazzo, que, com o apoio de Nelson Rockefeller, fundou sua instituição aos moldes do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (AMARAL,

2003). Além da fundação das entidades, duas exposições fortaleceram esse lado da contenda, a de Alexandre Calder, no Rio de Janeiro, e a de Max Bill, em São Paulo, nomes referenciais para os artistas ligados ao concretismo e ao neoconcretismo. Em 1951, a I Bienal de São Paulo foi o centro do debate.

A rixa entre realistas e abstracionistas pode ser vista como um desdobramento de um duelo muito maior – a Guerra Fria. Conforme pontuou Marcelo Ridenti (2022), “tanto do lado norte-americano quanto do lado soviético, vários intelectuais – em suas vidas e suas obras – participaram ativamente da disputa das grandes potências, apesar de não estarem a par de todos os fatos e de não dominarem todas as regras do jogo” (p. 5).

A polêmica entre o realismo e o abstracionismo prontamente tomou o contorno de um debate acerca do nacionalismo e do internacionalismo. De modo simplificado, pode-se dizer que o realismo era associado ao humanismo, ao compromisso político e a obras nas quais a forma serviria à comunicação do conteúdo, por isso, inclusive, a preferência pela figuração. Os defensores do realismo eram, sobretudo, artistas e intelectuais de esquerda, filiados ou simpatizantes do PCB que se engajaram em projetos de democratização da arte e de conscientização política, ligados à ideia de desenvolvimento da arte nacional voltada à classe trabalhadora e às tradições culturais locais:

Ainda que proibida, essa propaganda política alimentou na clandestinidade um conjunto de utopias capazes de competir com o mundo real. Segundo as mensagens que demarcavam as fronteiras entre o lícito e o ilícito, as injustiças sociais poderiam ser superadas desde que compreendidas pelo povo. Daí um grupo de artistas modernos filiados ao PCB se oporem radicalmente às correntes abstratizantes que se afastavam da realidade social conduzindo ao cosmopolitismo e com efeito apenas decorativo (CARNEIRO, 2020, p.25).

É importante salientar que artistas não eram meros peões inconscientes de um dos blocos, e sim exerciam uma militância sincera e comprometida. Sobretudo, existia certamente o conhecimento de que a disseminação de tendências da arte estava vinculada a tentativas de comandar a intelligentsia dos países.

O realismo socialista era vinculado a luta contra a guerra e contra as mazelas sociais. A prioridade seria o ser humano e seu pleno desenvolvimento, o que era constantemente ameaçado pela guerra e pela extrema-direita derivadas do capitalismo e do imperialismo. “O realismo é visto, nesse pós-guerra, como um novo humanismo visível na arte, em contraposição à conflagração sangrenta de que saía o mundo, e em cujo desfecho a tecnologia mortífera acenara com um engenho traumatizante, como a bomba atômica” (AMARAL, 2003, p. 230).

Antes de prosseguir, há de se fazer uma ressalva: nem todos os marxistas eram contra a arte abstrata. Mário Pedrosa, por exemplo, que foi membro do Partido Comunista e aderiu ao trotskismo na década de 1920, defendia o abstracionismo, o surrealismo, interessava-se pela produção artística dos alienados e pelas teorias da Gestalt, isso já nos anos 1940. Em 1943, as exposições de Alexander Calder no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) marcaram o movimento inicial de aproximação de Pedrosa em direção a tendências modernistas (MAMMÌ, 2015). Apesar das diferenças de concepções artísticas entre os integrantes da esquerda, existia consenso em um ponto: a necessidade da luta contra o fascismo.

O MoMA assumiu a responsabilidade de difundir as tendências que visavam consolidar a hegemonia dos Estados Unidos nas artes visuais no Ocidente: “O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque desempenha um papel fundamental na promoção das novas vertentes abstratas norte-americanas. A partir de 1941, começa a adquirir obras de Arshile Gorky, Alexander Calder, Joseph Stella, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Stuart Davis e Adolph Gottlieb. Três anos mais tarde, a instituição vende algumas obras do século XIX a fim de adquirir quadros de Pollock, Motherwell e Roberto Matta” (FABRIS, 2010, p. 317).

Outra questão interessante é a valorização do nacionalismo por parte dos comunistas, o que, à primeira vista, poderia contradizer o caráter internacional da revolução. Porém, tal postura se explica por se relacionar com o combate ao imperialismo, ou seja, era uma estratégia de defesa das culturas nacionais e da autodeterminação dos povos.

Aracy Amaral (2003) apresentou um levantamento bastante consistente sobre como se deu o debate no Brasil. O espaço preferencial eram os impressos, e as revistas comunistas ou que tinham entre seus colaboradores gente do partido disponibilizaram várias laudas na defesa do realismo:

Fundamentos, de São Paulo, seria o periódico veiculador dessas polêmicas. Como *Horizonte*, de Porto Alegre, após o início de sua publicação em 1950, além de *Joaquim*, em Curitiba. Mas é a partir de 1948 que os artistas politizados começam a expor sistematicamente suas posições nessa direção. Na verdade, a defesa do realismo versus abstracionismo é um reflexo da luta dos artistas comprometidos em confronto com a implantação das bienais, ou seja, reflete a rejeição, por parte de um grupo de artistas, contra a descaracterização da arte através de injeções de informações externas. Em suma: é a emergência, no plano artístico, de duas posturas em permanente combate ou alternância de preponderância, em nosso século na América Latina, a do nacionalismo versus internacionalismo (AMARAL 2003, p. 229-230).

De fato, as revistas *Horizonte* e *Fundamentos* exerceram bem a tarefa de oportunizar a propagação do realismo socialista e a crítica ao abstracionismo e à chamada arte burguesa. Aqui, são trazidos alguns exemplos de textos das publicações sobre o assunto.

2.2.1 O debate na Horizonte e na Fundamentos

A defesa do realismo socialista e a crítica ao abstracionismo ganhavam contornos bastante duros nos primeiros anos da década de 1950. Isso levou alguns críticos vinculados ao PCB a traçar uma divisão entre os “verdadeiros” e os “falsos” marxistas, denunciando estes últimos. Osvaldo Peralva (1951), em *Os intelectuais que traíram o povo*, fez uma lista de escritores e artistas que, supostamente, teriam abandonado seus ideais, entre eles, Gilberto Freire, Sérgio Milliet, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Rachel de Queiroz e Carlos Drummond de Andrade. Na verdade, muitos dos nomes apontados tinham ligações com o Partido Comunista, mas se afastaram devido às restrições impostas por ele. Os intelectuais eram convocados a aderir às diretrizes sem criticar. Fernando Guedes (1951) escreveu *Os Intelectuais e o Manifesto de Agosto* a fim de divulgar o documento de Luiz Carlos Prestes que continha um estudo da conjuntura brasileira e orientações para os revolucionários. A arte progressista seria aquela empenhada em retratar os conteúdos ditos revolucionários e construir a paz e a democracia.

Normas semelhantes para as artes estão presentes no artigo de Victor Leduc (1952) *Novos Problemas Estéticos de Artes Plásticas*, em que o autor divulga os encaminhamentos da Assembleia dos Artistas Plásticos Comunista. Leduc enfatiza a importância da facilidade de comunicação do trabalho artístico. O conteúdo e a forma deveriam ser coerentes com o propósito de transmitir uma mensagem plenamente compreensível. A arte é considerada uma arma da luta revolucionária.

Os debates acerca da cultura não cessaram nos anos 1950, mas se deram em uma série de restrições. Um dos frutos dessas discussões foi *O método do realismo socialista e os problemas da literatura e das artes* (1953), documento gerado em uma reunião no Rio de Janeiro. O texto reitera o realismo socialista zhdanovista como via da construção da revolução por meio da arte. O realismo se refere à representação da “realidade em movimento” e o conflito entre as ideias da classe dominante e as da classe operária. O termo *socialista* se refere como “a essa representação verídica e típica da realidade (realismo) se alia à tarefa de transformação ideológica e da educação dos trabalhadores no *espírito do socialismo*” (O MÉTODO..., 1953, p. 70-71). O esquema do realismo socialista inclui o romantismo revolucionário, a arte de partido e o caráter popular. Há rejeição da “arte pela arte” representada pelo formalismo e pelas tendências abstracionistas.

A repulsa pela abstração se fortalece nas manifestações contra a I Bienal de São Paulo, projetada por Francisco Matarazzo Sobrinho. Vilanova Artigas (1951), em *A “Bienal” como Expressão da Decadência Burguesa*, associa a imposição do abstracionismo à política anticomunista, já que ambos tinham a influência dos Estados Unidos. Artigas vai além, considera que a Bienal tem um compromisso com o governo de Getúlio Vargas. O abstracionismo estaria sendo imposto pelo capital, pela riqueza das classes dominantes, almejando determinar os caminhos da produção brasileira. O atendimento ao mercado de arte teria primazia sobre o projeto de desenvolvimento das artes. O autor declara o papel de empresas e de governos na seleção de obras “decadentes e burguesas”. A Bienal seria uma estratégia política para difundir valores imperialistas e mercantis no Brasil, submetendo a cultura nacional aos seus ditames. Artigas tem a esperança de que tais trabalhos fossem repudiados:

Os artistas que preferirem as miragens enganadoras que a burguesia moribunda oferece a troco de não versarem os anseios populares, acabarão sem obras, sem presença nos tribunais da História, acusados, repudiados pelo povo donde vieram.

Ao lado do povo, os artistas têm um dever a cumprir! (VILANOVA ARTIGAS, 1951, p. 273).

Os integrantes do Clube de Gravura também concordam com a concepção de que a Bienal tinha o papel de impor ideias capitalistas e imperialistas para os artistas. Danúbio Gonçalves (1951) publicou *Sobre a Bienal*, no qual denuncia “os artistas afastados do povo” participantes da grande mostra paulista. Vasco Prado reforça as objeções ao evento e explica seu aceite inicial do convite de participação:

Se de início aceitei o convite para participara da Bienal, acreditando ser ela uma mostra de arte contemporânea, logo a seguir – melhor informado dos propósitos desse certame que é de exaltar as manifestações cosmopolitas e anti-nacionais do abstracionismo – dela me retirei por considerar indigno de um artista brasileiro a participação num evento decadente que procura desfigurar e negar as melhores realizações de nossos artistas plásticos. Não posso deixar, também, de lamentar que artistas progressistas ainda se deixem iludir com os propósitos desses mecenas, sócios dos magnatas da guerra que procuram escravizar a nossa pátria e levar à carnificina a nossa juventude (PRADO, 1951, p. 308).

Desde o início, a revista se colocou em defesa do realismo e contra o abstracionismo (ou formalismo), tendo em Fernando Pedreira uma de suas principais vozes. Isso pode ser verificado em seus primeiros artigos publicados em *Fundamentos, Duas Exposições em São Paulo* (1951a) e *A Bienal – Impostura Cosmopolita* (1951b). “De fato, nunca se tinha visto, entre nós, manobra tão evidente para colocar sob o domínio dos tubarões da finança a produção

artística nacional. Nunca fora mais claro o esforço do imperialismo, através dos seus agentes culturais (o mecenas Rockefeller à frente) para firmar posições e ganhar influência entre os intelectuais brasileiros” (PEDREIRA, 1951b, p. 15).

Na nona/décima edição da revista *Fundamentos*, encontra-se o artigo de Emiliano Di Cavalcanti (1949, p. 241) *Realismo e abstracionismo*, que critica veementemente o chamado “anarquismo modernista” ao se referir ao abstracionismo. Esse texto revela suas ideias sobre uma arte influenciada pelo realismo socialista zhdanovista e pode ser entendido, inclusive, como uma declaração dos princípios estéticos da revista. Di Cavalcanti reclama do afastamento da realidade de artistas como Kandinsky, Paul Klee, Mondrian e Calders, cujas obras chama de “especialização estéril”, “visões monstruosas” e “abortos estéticos” (DI CAVALCANTI, 1949, p. 242). Esse debate não estava restrito ao Brasil, mas também se realizava, naquele momento, na Europa e tinha um caráter internacional. A defesa do realismo, para Di Cavalcanti, passa por compreender que se encontra em um processo de evolução social e artística. O artista deveria ter liberdade para criar, mas suas escolhas não deveriam fugir à compreensão do público, e Di Cavalcanti remete a Kant, Hegel e Marx para basear sua argumentação:

As teorias de arte como jogo, livre atividade individual, desinteressada e gratuita vêm diretamente de Kant. Assim o valor e o sentido da obra de arte residem unicamente na sua estrutura interior, tornando-a um todo independente de qualquer condição histórica e social, livre de condições exteriores. Hegel criticou profundamente Kant. Demonstrou que a obra de arte possui evidentemente uma unidade orgânica (DI CAVALCANTI, 1949, p. 243).

O artista deve submeter os meios que emprega a uma ideia, a um conteúdo. A arte consistiria na forma superior do uso da natureza pelo homem, inclusive da natureza humana. Di Cavalcanti prossegue em seu artigo escrito para a revista *Fundamentos*:

Marx enriqueceu e aprofundou essas noções, precisando a razão de existência das coisas, sua materialidade. Recebendo de Hegel a noção de que o homem se criou por sua própria atividade no curso do passado, assim continuará no curso imenso do futuro, de sorte que a história não é mais do que a produção do homem pelo trabalho humano (DI CAVALCANTI, 1949, p. 244).

A arte deveria contribuir para enriquecer as relações humanas e deveria representar uma razão. A obra de arte seria o fruto de um processo de síntese: “O complexo da totalidade das coisas vive nela idealmente por um lado e concretamente por outro, porque a obra de arte é uma realidade, a única realidade que o homem (o artista) conhece totalmente porque foi o seu criador” (DI CAVALCANTI, 1949, p. 245). Para Di Cavalcanti, o apego às experimentações formalistas da arte pura, dos “anarquistas modernistas”, aproxima o artista do individualismo e

da satisfação ao gosto de uns poucos. O processo histórico e social de sua época não se reflete em suas obras:

O ponto alto da polêmica que a implantação da Bienal – e do abstracionismo – despertou nos meios artísticos (e “sociais”, deve-se dizer, aliás, como em toda a América Latina) de São Paulo parece ter culminado, como escândalo, no tumultuado debate por iniciativa do Clube dos Artistas e Amigos da Arte no IAB, a 26 de novembro de 1951 (AMARAL, 2003, p.255).

Artistas experientes e iniciantes não se abstinham de manifestar suas posições, e levavam as discussões a vias de fato, como aconteceu no Clube dos Artistas. Porém, na maioria dos casos, a palavra escrita e publicizada era a arma mais empregada em combate. Waldemar Cordeiro, figura ilustre do concretismo, lançou o manifesto Ruptura, em contraposição, jovens estudantes de arte da Escola de Belas Artes de São Paulo responderam com o manifesto *Consequência*:

Duga (Douglas Marques de Sá), De Lamonica, Ventura, Wladimir, Rafael Samu. Gontran Guanaes Netto. Moura e Elisa Setti assinam “Consequência” onde se declara que “toda a obra de arte deve refletir a realidade desenvolvimento, ligada, assim, aos sentimentos e à vida do nosso povo e apoiada nossa tradição cultural e artística” [...] a primeira Bienal é revista como “infame propaganda da arte abstrata, desligada da nossa vida e das nossas tradições” (REBELIÃO dos jovens artistas contra os medalhões e os Mecenaz, Correio Paulistano) (AMARAL, 2003, p. 259).

2.2.2 O “triunfo” dos abstracionistas

Apesar de seus críticos, a Bienal de São Paulo foi um sucesso e a participação no evento foi algo almejado por artistas do país. O evento tinha pretensão de colocar o Brasil na linha de frente da vanguarda artística latino-americana. Mesmo artistas comunistas, acabaram por se juntar ao elenco de participantes. Chegou um momento que não aceitar as inovações abstracionistas era ser simplesmente retrógrado.

Para alguns militantes do PCB, a desilusão com as denúncias contra Stalin no XX Congresso do Partido Comunista e a intervenção militar da URSS em países como a Hungria enfraqueceu irreversivelmente suas convicções sobre as diretrizes partidárias. Alguns deles já não se satisfaziam com as orientações do realismo socialista e queriam mesmo “debandar para o outro lado”:

O predomínio das vertentes realistas, que vinha sendo erodido por essas emergências, enfrentará uma crise profunda na década de 1950. Se a Bienal de São

Paulo auxilia na propagação das novas vertentes, outros episódios como a fundação do Ateliê Abstração por Flexor (1951) e o surgimento dos grupos Ruptura e Frente (1952) mostram que a prática artística no Brasil estava se afastando decididamente dos postulados do modernismo, inaugurando um novo tipo de debate, no qual a função da arte passa a ser encarada a partir de outras premissas (FABRIS, 2010, p. 325).

É fato que vários impressos dos partidos, incluindo revistas culturais, deixaram de circular em meados de 1950. Entretanto, é incorreto afirmar que os acontecimentos envolvendo a União Soviética dizimaram os ideais e os projetos culturais do partido. Exemplo disso é do quinzenário *Para Todos*, em 1956, dirigido por Jorge Amado, e a exposição *Contribuição ao Realismo*, organizada por Mário Gruber Correia (Figura 7):

Contudo, o sensível amolecimento de posições de artistas antes violentamente radicais, como Carlos Scliar, começa a se fazer notar claramente no decorrer desse ano de 1956, quando esse artista, no caso, indagado por repórter sobre a situação das artes no Brasil, detém-se mais no aspecto do profissionalismo desejável do artista brasileiro. Scliar enfatiza, aí, a importância do domínio pelo artista de seu instrumento de trabalho, referindo-se, ao mesmo tempo, à importância da reunião dos artistas, em entidades de classe.

[...] A ênfase desloca-se, assim, desse ponto de vista, para a qualidade e profissionalismo e é dada uma margem de liberdade de escolha ao artista. (AMARAL, 2003, p.264-265).

Carlos Scliar, personagem central no quesito da promoção da organização dos artistas, parece ter se flexibilizado e se afastado do partido em 1956. Na verdade, ele adotou novos rumos para sua arte e para sua vida, saindo, inclusive do Rio Grande do Sul rumo ao Rio de Janeiro já em 1955. Porém, conforme será visto ao logo desta tese, sua militância não o abandonou e sua presença é constante em iniciativas da esquerda ao longo dos anos.

Figura 7 - Divulgação da mostra *Contribuição ao Realismo* ilustrada por gravura de Renina Katz



Fonte: *Para Todos*, Rio de Janeiro-São Paulo, ano I, n.1, 10 a 23 maio de 1956, p.6

2.3 O REALISMO SOCIALISTA E A CONVERGÊNCIA COM OUTRAS INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS

Apesar da força do zhdanovismo e de sua divulgação nas publicações brasileiras, o que houve foi uma convergência entre o realismo socialista e outras experiências estéticas, ligadas à arte engajada na defesa da classe trabalhadora. Se entendermos realismo socialista com a perspectiva de Stefan Morawski, como uma corrente artística que não se limitava ao zhdanovismo, mas que se caracterizava pela aproximação da realidade para a sensibilização política, veremos que isso não foi contraditório. A perspectiva da arte soviética, que mostrava a classe trabalhadora como heroica e idealizada, não se enquadrava bem nos objetivos dos gravuristas brasileiros, que buscavam a denúncia da miséria e da exploração, assim como destacavam a cultura nacional e popular. Não é demais lembrar que o Brasil não havia passado por uma revolução socialista, dessa forma a arte produzida não poderia ter apenas como modelo as diretrizes soviéticas, onde o objetivo dos artistas era exaltar uma classe trabalhadora vitoriosa.

Para os artistas brasileiros próximos do PCB, esse realismo socialista dialogava com a arte de Käthe Kollwitz, com sua energia e seu ímpeto de denúncia à miséria do proletariado; também dialogava com a gravura revolucionária chinesa e mexicana, por sua capacidade de se nutrir da cultura popular de seus respectivos países para construir uma arte nova e engajada. Foi a partir dessas bases que se erigiram as referências estéticas dos gravuristas brasileiros nos anos 1950.

2.3.1 Käthe Kollwitz – referência mundial da arte engajada

Käthe Kollwitz (1867–1945) foi desenhista, pintora, escultora, mas, sem dúvida, sua atuação como gravurista é mais reconhecida. Sua produção é marcada por obras carregadas de preocupação com os temas sociais e em diálogo com os acontecimentos políticos de seu tempo. Pelo que se sabe, nunca se filiou a um partido, mas sempre demonstrou simpatia pelo socialismo. Ela não se intimidava em pôr sua arte à disposição da luta pelos direitos dos trabalhadores, das mulheres e dos mais desfavorecidos. Destacam-se os vários trabalhos elaborados para as campanhas pacifistas do período entre as guerras mundiais. Abordou temas diversos em sua trajetória, mas é mais identificada como “artista social”.

A obra de Käthe foi acolhida como exemplo dessa arte, apesar de não se adequar aos seus princípios. Os trabalhos da gravadora têm forte apelo dramático e negatividade, já que

abordam, muitas vezes, o sofrimento humano e momentos de conflito e desespero, apartando-se de um clima de otimismo ou de glorificação do trabalhador, requisitos do zhdanovismo.

Käthe Kollwitz foi escolhida como modelo de artista social e revolucionária, embora ela própria não tenha se engajado em lutas específicas ou participado de algum movimento. Isso devido a sua produção de forte conotação política, de denúncia de injustiças e ligada a campanhas de associações e partidos. Porém, o modo de ver sua arte não é único: algumas críticas a encaram como a expressão da sensibilidade ao sofrimento dos mais desfavorecidos, outras, como uma arma de luta pela revolução socialista. Os intelectuais e os artistas de esquerda dos anos 1930 e 1950 a tomavam da segunda maneira.

2.3.1.1 Breve relato da trajetória de Käthe Kollwitz

Eliana Simone (2004) é autora do livro *Käthe Kollwitz*, que é referência nacional sobre a artista e a principal dessa biografia. Käthe Kollwitz nasceu em Königsberg, na Prússia, gerada, podemos dizer, em uma família de contestadores: seu avô materno Julius Rupp enfrentou a igreja luterana oficial e estabeleceu uma comunidade religiosa livre seguidora dos princípios cristãos primitivos, seu pai, Karl Schmidt era um social-democrata radical. Seus pais incentivaram o aperfeiçoamento artístico proporcionando-lhe aulas na sua cidade e, posteriormente, em Berlim e Munique. No período inicial de sua formação, uma de suas inspirações foi Max Klinger (1857–1920), artista de diversos meios, ligado ao simbolismo, que se destacava na técnica de gravura sobre temas do cotidiano.

Kollwitz cresceu em uma Alemanha castigada por uma grave crise social decorrente de uma revolução industrial (1850-1870) que transformou uma população de camponeses em proletários urbanos sem lhes proporcionar melhorias de vida. Em 1848, Marx e Engels lançaram o Manifesto do Partido Comunista, entretanto, os operários passam a se organizar na década de 1860 quando surge a Associação Geral dos Operários Alemães. A unificação da Alemanha (1871) afetou, obviamente, também o campo das artes, sendo encorajado um estilo oficial marcado pelo culto à personalidade, pela idealização da História, pelos cânones classicistas e pelo elogio à guerra. Entre os expoentes da arte oficial estão os pintores Franz von Lenbach, cuja pintura *Imperador Guilherme I* (1888) é exemplar, e Anton von Werner. Em oposição, temos a figura de Max Liebermann, influenciado pelo naturalismo e pelo impressionismo e um dos fundadores da Secessão de Berlim².

² A Secessão de Berlim foi uma organização de artistas de vanguarda fundada em 1898, presidida por Max Liebermann, da qual participaram Lovis Corinth, Lyonel Feininger, Max Slevogt e Käthe Kollwitz. A Secessão se tratou de uma reação à arte oficial nacionalista e às intervenções

Em 1904, Kollwitz tem a oportunidade de frequentar a Academia Julien e o ateliê de Rodin, em Paris, que incita seu interesse pela escultura. Sua primeira obra dessa técnica, *Casal de Amantes*, foi exposta na Secessão de Berlim em 1916. Já a escultura mais famosa é *Pais*, monumento dedicado ao seu filho Peter, morto em combate durante a I Guerra Mundial, mostrada em 1931, na Academia de Arte de Berlim.

Ao analisar sua produção, verifica-se a predileção de Käthe por trabalhos em nanquim e bico de pena até cerca de 1900, sendo perceptível o uso de técnicas semelhantes à da pintura tonal. Entre 1897 e 1898, Kollwitz faz o ciclo *A Revolta dos Tecelões*, cuja referência é a peça apresentada no Teatro Livre *Os Tecelões*, de Gerhard Hauptman, sobre a revolta na indústria Zwanziger, em 1844, na Silésia (Prússia), em que milhares de tecelões invadiram as fábricas com suas famílias, sendo o movimento dispersado pela força policial, resultando na morte de dezenas de trabalhadores. Destaca-se nas gravuras de Käthe o protagonismo do povo, a representação da multidão na qual há individualização das pessoas, a dramaticidade de ambientes escurecidos.

Outro ciclo de destaque é *A Guerra dos Camponeses* (1903-1908) baseado no livro de 1841, *Allgemeine Geschichte des grossen Bauernkrieges* (“História Geral da Grande Guerra Camponesa”), escrito por Wilhelm Zimmerman (1807–1878). Trata-se da revolta camponesa alemã de 1525, abordada também por Friedrich Engels (1820–1895) em *A Guerra dos Camponeses Alemães*, em 1850.

As obras de Käthe se difundiram através de diversos meios impressos. Nos anos de 1908 a 1911, a revista *Simplicissimus* publicou a série de desenhos *Retratos da Miséria*. Nesse período, realizou ilustrações para cartazes para campanhas denunciando a condição de trabalho, *Trabalho Domiciliar* (1909), e da Associação Grande Berlim para moradias populares, *Em Prol da Grande Berlim* (1912).

A Primeira Guerra (1914–1918) feriu profundamente os povos da Europa, e para Käthe, a dor foi intensa pela morte de seu filho. A situação parece levá-la a se aproximar ainda mais de partidos e movimentos políticos e sociais. Sua primeira xilogravura, *Em Memória a Karl Liebknecht*, homenageou o líder do grupo Spartakus assassinado junto com Rosa Luxemburgo pelos *Freikorps*, em janeiro daquele ano (Figura 8).

de Guilherme II no âmbito cultural. A produção dos artistas da organização era bem variada, Liebermann e Slevogt apresentavam um viés impressionista, e Käthe era voltada a denúncia social.

Os conflitos advindos da onda colonialista das grandes nações europeias do começo do século XX, as problemáticas ainda presentes da guerra Franco-Prussiana (1871) motivaram o aumento da força militar e do sentimento nacionalista na Alemanha. A Secessão teve de enfrentar vários ataques que alegavam ser ela antipatriótica devido à influência da estética francesa e, além disso, causava descontentamento seu líder ser judeu, no caso, Max Liebermann.

Figura 8 - Käthe Kollwitz (1867-1945). *Em Memória de Karl Liebknecht (Gedenkblatt für Karl Liebknecht)*, 1920. Xilogravura, 34,9 X 49,9 cm. MoMA



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/71889>

No intervalo entre guerras, Kollwitz se engaja em campanhas pacifistas e produz um de seus cartazes mais reconhecidos *Guerra Nunca Mais* (1923), sob encomenda de uma organização social-democrata, como também *Lute contra A Guerra* (1922/24) para a União Internacional dos Sindicatos, sediada em Amsterdam. A pedido do Partido Comunista Alemão, colabora com *Ajude a Rússia* (1921) e *Fome* (1923). Também se encontram apelos pela paz da artista na revista *Vorwärts*, órgão oficial do Partido Social Democrata (SPD). Durante a República de Weimar (1919–1933), Käthe assume o cargo de professora de artes gráficas da Academia de Belas Artes de Berlim. Sua contribuição a revistas continua: *Jardins-de-infância para o proletariado* (1920), para a *Aktion*, *Nossos filhos precisam de pão, não de tanques* (1920), para *Eulenspiegel*, o ciclo *Proletariado* (1925), para a publicação comunista *Rote Fahne*.

A União Soviética se coloca à frente da luta contra o fascismo e é celebrada por seus quinze anos pela obra *Solidariedade* (1931/32). A relação de Kollwitz com a URSS não é de todo harmônica, pois a artista criticava os casos de violência e autoritarismo, como o caso da prisão de Maria A. Spiridonova, em 1930, e a morte de intelectuais e cientistas contrários ao regime. No ano de 1927, Käthe e seu marido Karl visitaram a Rússia devido ao convite da

Associação dos Artistas Revolucionários Russos. Integravam a delegação que participara do Congresso Mundial dos Amigos da União Soviética organizado pelos dez anos da Revolução.

Os acontecimentos que se seguiram eram o prenúncio de uma fase sombria da história alemã. O partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, ou seja, o partido nazista, de grande apelo popular, avançava, com suas ideias de superioridade da “raça ariana”, contra os judeus, marxistas, comunistas, homossexuais, deficientes, entre outros. Em 1923, Adolf Hitler tenta um golpe de estado; no início dos anos 1930, ele se torna cada vez mais popular até torna-se Chanceler em 1933, assumindo plenos poderes e estabelecendo o Terceiro Reich. Os partidos comunista e socialista são ilegalizados. Käthe, notadamente próxima aos ideais de esquerda, é expulsa da Academia, assim como Liebermann, que, por ser judeu, foi impedido de assumir qualquer cargo público. Em 1936, a artista passou a ser vigiada pela Gestapo e ameaçada de ser enviada a um campo de concentração pelas suas críticas ao fascismo publicadas na revista soviética *Iswestija*, sendo obrigada a se retratar publicamente. Käthe e o marido não deixaram a Alemanha no período da guerra, mas tiveram de se retrair e emudecer seus protestos contra os horrores que presenciavam. O terror e a tristeza causados pela guerra aparecem em *Frutos Verdes Não Devem Ser Colhidos* (1941), a última litografia, na qual denuncia, mais uma vez, a perda das vidas de tantos jovens. Faltando 16 dias para terminar a Segunda Guerra, Kollwitz falece no seu refúgio em Moritzburg, em 22 de abril de 1945.

2.3.1.2 Käthe Kollwitz no Brasil³

A presença das imagens de Kollwitz no Brasil data das primeiras décadas do século passado. O jornal do Rio de Janeiro *A Manhã* publica em 1926, no centro de sua página cultural, uma breve e elogiosa biografia de Käthe Kollwitz (Figura 9). Nota-se que nesses primeiros artigos ressalta-se o caráter humanitário da artista de sua inclinação a tratar dos mais sofridos e o seu apuro técnico.

³ As informações aqui apresentadas foram resgatadas da comunicação *A repercussão de Käthe Kollwitz (1867–1945) como modelo de artista social no Brasil* (DUPRAT, 2016), apresentada no Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em 2016, disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_andreia%20duprat.pdf.

Figura 9 - Página do jornal *A Manhã* da reportagem sobre Käthe Kollwitz



Fonte: *A Manhã*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 47, 21 fev. 1926, p. 5.

Em junho de 1930, a *Exposição Alemã de Livros e Artes Gráficas* na Biblioteca Nacional trouxe ao Brasil as novidades da produção gráfica de Leipzig. O evento foi organizado por Theodor Henberger, futuro fundador da Sociedade Pró-Arte Moderna do Rio de Janeiro, e contou com aquarelas e água-forte de Otto Dix e desenhos do “caricaturista” George Grosz, de propriedade de Mário de Andrade e proibidos na Alemanha. A matéria do *Diário da Noite* de 7 de junho de 1930 destaca as várias águas-fortes de Käthe, “a maior desenhista social da Europa”. A mostra segue para São Paulo, e na notícia do *Correio Paulistano*, os trabalhos de Kollwitz novamente são exaltados: “[...] série ‘guerra campestre’, editada em Dresde, constitui uma maravilha, pelos assumptos observados e executados com gênio” (EXPOSIÇÃO ALLEMÃ, 1930, p. 2).

A *Revista da Semana* de 19 de julho de 1930 coloca Kollwitz entre *Dez Intelectuaes em Evidencia Mundial*, matéria de Matheus da Fontoura. O autor elenca personalidades femininas admiráveis, entre elas, a professora da Escola de Belas Artes de Berlim, “desenhista genial dos grandes sofrimentos humanos”, cuja “mão parece a *medium* entre o desenho e sua alma” (FONTOURA, 1930, p.3).

No salão da Sociedade Pró-Arte, apresenta-se ao público uma exposição individual de Käthe em junho de 1932. O artigo do jornal *Diário de Notícias* é ilustrado pelo “trabalho emocionante” *As crianças da Alemanha com fome* acompanhada pelo comentário: “[...] Demonstra as qualidades graphics excelentes e as tendências sociaes para as quaes ella luta há muitos anos. Sempre de novo apparecem nas suas obras a miséria, a fome, a guerra, todos os

flagellos da humanidade. Ella sabe comover os corações como nenhum escritor ou orador o consegue” (EXPOSIÇÃO KAETHE KOLLWITZ, 1932, p. 3).

A exposição que recebeu e ainda recebe o maior destaque é a de 1933. Em São Paulo, a mostra aconteceu no Clube dos Artistas Modernos, no mês de junho, sendo que, no dia dezesseis, Mário Pedrosa realizou a conferência *Käthe Kollwitz e seu modo vermelho de perceber as cousas*. Em julho seguinte, a palestra foi transformada em artigo e publicada no jornal *O Homem Livre* de São Paulo. O redator-chefe do periódico, Geraldo Ferraz, não se privou de emitir sua admiração à artista:

Käthe Kollwitz é hoje a professora de arte gráfica expulsa da Alemanha pela estupidez massiça (sic) do “Führer” cretinizado. Mas os seus manifestos formidáveis traduzidos na linguagem quasi concreta dos seus trabalhos, correu mundo.[...] Käthe Kollwitz fotografou, parou no fundo inanimado dos seus desenhos, os aspectos da vida trágica dos que serviram de carne de canhão da guerra do último imperador alemão, dos que sofreram fome, dos que ficaram desempregados, em torno da cama cheia de crianças – as crianças pobres da Alemanha – onde a mulher doente olha para um futuro sem nada.

Se é verdade que a técnica dessa artista é boa, por expressar de maneira mais completa. [...]

As crianças da Alemanha estão com fome enquanto o sr. Hugenberg enche a pança e ajuda o palhaço do “ressurgimento” da Alemanha a equilibrar-se nos pés de barro do social-nacionalismo, manchado de sangue e mergulhado no obscurantismo de um novo medievo.

Um dia a Alemanha viverá de novo. É o que penso diante desta intérprete maravilhosa da revolta dos miseráveis, dos oprimidos, das vítimas das guerras (FERRAZ, 1933, p. 3).

No texto *As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz* (1933), Mário Pedrosa disserta sobre a relação dos modos de produção e a civilização, as implicações entre técnica e formas estéticas, fazendo uma retrospectiva desde a arte primitiva, passando pelos gregos e pelos renascentistas. Sobre a arte de seu tempo, Pedrosa afirma:

Si as chispas mágicas dos altos fornos e as formas audazes das máquinas prodigiosas enchem o cérebro e a imaginação de uma parte dos artistas de hoje, levanta-se por outro lado, como exigência de integralização do espírito humano, como expressão necessária da sensibilidade moderna, uma outra parte destes, que deixa o campo da natureza morta e das pesquisas puramente técnicas para ver a sociedade em vivo, na sua dramática fermentação. Esses vão buscar os elementos de uma expressão poética também moderna nas relações sociais contemporâneas (PEDROSA, 1933a, p. 3).

Pedrosa ressalta que a arte individual era uma invenção recente, mas havia aqueles que resistiam à concepção da arte pela arte, que era o caso de Kollwitz, que visava o proletariado. Seu trabalho estava marcado por um “humanismo superior”, e acrescenta: “pela sua atitude em frente à guerra, define-se a tendência social dominante em Kollwitz – a fidelidade à sua classe”

(PEDROSA, 1933b, p.4). Conforme observa Eliana Simone (2004), poderia ser um erro de entendimento entre o termo construtor e pedreiro em alemão que fez com que Käthe fosse considerada “filha de pedreiro” por Pedrosa, o que não era verdade, mas sua origem burguesa não impediu sua aproximação e interesse pelas classes mais populares. O crítico revela sua crença na função socializadora e transformadora da arte:

A arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma. A obra de Kollwitz concorre assim para dividir ainda mais os homens. A dialética da dinâmica social que as leis da lógica e da psicologia individual não decifram, faz com que uma obra destas, tão profundamente inspirada de amor e de fraternidade humana, sirva entretanto, para alimentar o ódio da classe mais implacável. E com isto está realizada a sua generosa missão social (PEDROSA, 1933c, p. 6).

Ricardo Figueiredo de Castro (2005), em *O Homem Livre: Um Jornal a Serviço da Liberdade (1933-1934)*, explica que o jornal fora criado como instrumento na luta contra o fascismo e circulou entre 1933 e 1934, em São Paulo. Como já foi informado, essa frente contava com uma variedade de forças políticas, destacando-se grupos de esquerda e entidades sindicais. Dessa forma, os textos de Pedrosa veiculados nesse periódico, circulavam entre correntes diversas do movimento antifascista.

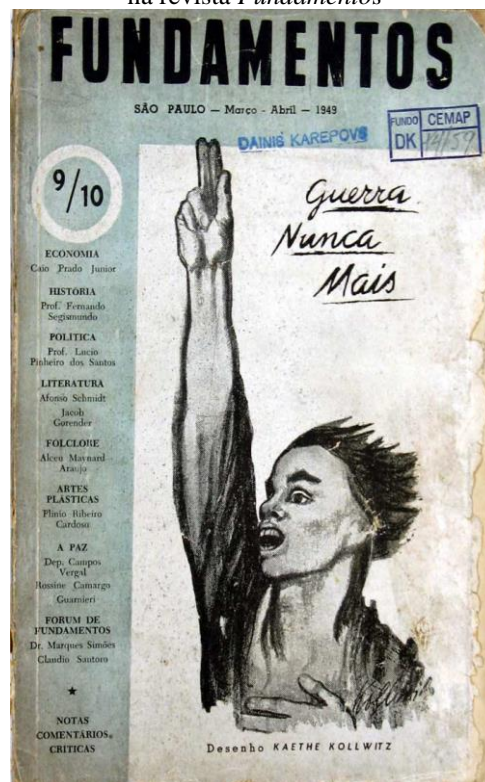
Pedrosa estudara, em 1927, na Faculdade de Filosofia da Universidade de Berlim, regressando ao Brasil em 1929. Filiou-se ao PCB, mas afastou-se por se vincular à corrente trotskista. A palestra *Käthe Kollwitz e seu modo vermelho de perceber a vida* é considerada o marco inicial de sua trajetória como crítico de arte, proferida no CAM. A fala, como demonstrado, enfatizou a relação da arte e dos modos de produção e a necessidade de posicionamento político por parte dos artistas. A chamada arte social deveria contribuir para a transformação da realidade e aproximar-se da necessidade do povo, afastando-se do individualismo burguês.

Os trabalhos de Kollwitz, nos anos 1930, se difundiram internacionalmente e foram tomados como modelo de arte revolucionária pelos socialistas e comunistas devido ao seu estilo figurativo e aos seus temas. Após a Segunda Guerra, renasceram vigorosamente as mobilizações pacifistas. O Movimento dos Partidários da Paz, cujas principais lideranças eram ligadas ao Partido Comunista, promoveu eventos, congressos e apelos pela interdição de armas atômicas e biológicas, bem como pela diminuição do poderio militar das Grandes Potências. Käthe Kollwitz fora tomada como exemplo de artista ao ter sua obra identificada ao realismo socialista, mas também por conta de sua firme oposição à guerra. Houve um resgate de suas

imagens nos materiais produzidos pelas campanhas pela paz após 1945, e isso pode ser visto em revistas culturais do PCB.

No nono exemplar da revista *Fundamentos*, a capa estampa *Nie Wieder Krieg* (“Guerra Nunca Mais”), de Käthe Kollwitz, e publica uma matéria sobre a história da artista. Em 1924, o movimento pacifista alemão *Nie wieder Krieg Bewegung* chamou uma grande manifestação para relembrar os dez anos do início da Primeira Guerra Mundial (Figura 10). Käthe Kollwitz fez a litografia *Guerra Nunca Mais* a pedido da Juventude Socialista Alemã.

Figura 10 - Käthe Kollwitz (1867-1945). *Nie Wieder Krieg* (“Guerra nunca mais”), 1924. Litografia reproduzida na revista *Fundamentos*



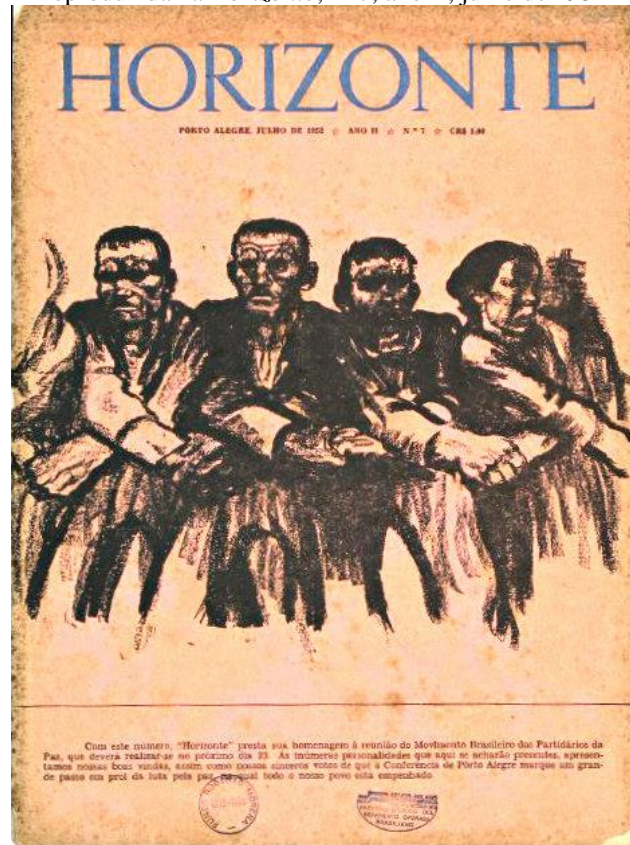
Fonte: *Fundamentos*, n. 9/10, mar.-abr. 1949.

Em julho de 1952, a edição de número sete da revista *Horizonte* era dedicada ao Movimento Brasileiro de Partidários da Paz, e na sua capa vemos a gravura identificada como *Companheiros*, de Käthe Kollwitz. Nesse exemplar, são reproduzidas diversas obras da artista referenciando seu envolvimento na luta pacifista de 1919 a 1939 (Figura 11).

A litogravura reproduzida na *Horizonte* recebeu outro título pela artista, na verdade, dois: *Solidarität* (Solidariedade) e *Wir Schützen die Sowjetunion* (*Das Propellerlied*) (Nós protegemos a União Soviética / A Canção da Hélice). Kollwitz fez a obra em homenagem ao décimo quinto aniversário da Revolução Russa e o publicou na revista *Tribunal*, em 1932. “A

Canção da Hélice” se refere ao hino da Força Aérea Soviética que se popularizou como um canto de luta da classe trabalhadora.

Figura 11 - Käthe Kollwitz (1867-1945). *Companheiros / Solidarität* (Solidariedade), 1931-32. Litografia reproduzida na *Horizonte*, nº 7, ano II, julho de 1952



Fonte: http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/k%C3%A4the-kollwitz/wir-sch%C3%BCtzen-die-sowjetunion-das-propellerlied-h8WEGoAN_wura-pM34PMSg2

Figura 12 - Käthe Kollwitz (1867-1945). *Temos Fome / Deutschlands Kinder hungern!*, 1923. Litografia reproduzida na *Horizonte*, nº6, ano II, junho de 1952



A litografia nomeada como *Temos Fome* (Figura 12), ou, em uma tradução mais literal, *As crianças alemãs estão famintas!*, reproduzida na revista *Horizonte* de junho de 1952, foi encomendada por uma associação de ajuda aos trabalhadores, a *Internationalen Arbeiterhilfe* (IAH) para a confecção de um cartaz. A imagem remete à dificuldade de acesso aos alimentos devido à alta inflação que se configurou após a guerra. Pela própria finalidade do pedido da entidade, que seria uma campanha pública, a gravura é direta e de certa forma apelativa a fim de atingir facilmente seu espectador.

Figura 13 - Käthe Kollwitz (1867-1945). *Os Sobreviventes*, 1923. Gravura reproduzida na *Horizonte*, nº 7, ano II, julho de 1952, p. 191.



Fonte: <https://www.kollwitz.de/en/the-survivors-kn-197>

No mês seguinte, os leitores da revista puderam ver a gravura *Os Sobreviventes* (Figura 13), que foi feita para os materiais de propaganda contra a guerra da Confederação Sindical Internacional que foram publicados em diversos idiomas europeus, a exemplo do cartaz em holandês. A artista até pensou em fazer uma composição semelhante a *Mães* da série Guerra, mas foi convencida a retratar os sobreviventes do conflito:

Eles [a Confederação Sindical] tomam conhecimento de qualquer novo perigo terrível de guerra e querem lançar um programa de contra-propaganda. Grandes cartazes iluminando as consequências da guerra serão distribuídos em 14 países europeus. [...] Você pode imaginar o quão profundamente fiquei envolvida. Meu plano inicial era este: mulheres protegendo seus filhos, amontoando-se para formar uma massa negra sobre a grande folha de cartaz branca – como animais defendendo sua ninhada. Mas as pessoas em Amsterdã insistem em um desenho que mostre os sobreviventes, então é isso que vou fazer. Pais, viúvas, cegos, cercados por crianças com seus olhos ansiosos e intrigados e rostos pálidos. (Käthe Kollwitz, em: Beate Bonus Jeep, sessenta anos de amizade com Käthe Kollwitz <https://www.kollwitz.de/en/the-survivors-kn-197>)

Käthe Kollwitz nunca foi filiada a um partido, porém, evidentemente, ela produziu guiada por valores socialistas, em seu sentido mais generoso. Dispunha, conscientemente, suas obras a serviço das causas que lhes eram caras, como as campanhas pacifistas, pelo direito das mulheres, das crianças e dos trabalhadores, organizadas por associações comunistas e socialistas.

No terceiro exemplar da Nova Fase da *Horizonte*, E. Cary (1951), na matéria *A Gravura Chinesa*, afirma que o Expressionismo Alemão do início do século XX foi a base da criação da gravura revolucionária da China. Cary conta que o romancista Jou Chen teve contato com as obras de Käthe Kollwitz, e o escritor “Lou Choun” (grafia incorreta da revista, o certo seria Lu Xun) organizou uma exposição da artista alemã. Os periódicos também foram o meio de divulgação dos gravadores chineses, cujos trabalhos foram banidos durante a ditadura de Chiang Kai Tchek, como a revista *China Quarterly*. Cary (1951) argumenta que a atração pela xilogravura foi a possibilidade de expressar a intransigência do mundo através do contraste do branco e preto: “[...] eles procuravam uma arma: e esta era impiedosa. Impiedosa como a canga que oprimia a China” (p. 78). Os artistas chineses buscaram referências em Grosz e Kollwitz. Suas imagens não queriam apenas retratar a realidade, mas ser o prenúncio de uma sociedade transformada.

2.3.2 O povo em primeiro lugar – a gravura revolucionária chinesa⁴

⁴ Alguns pontos dessa parte da tese foram tratados na comunicação *A divulgação da gravura revolucionária chinesa no Brasil: os casos da revista Horizonte do Clube de Gravura de Porto Alegre* apresentada no 56º Congresso Internacional de Americanistas (DUPRAT, 2018).

A China foi uma referência importante para aqueles que tinham ardor revolucionário em si. A revolução chinesa foi considerada uma conquista da classe trabalhadora, e inspirou militantes ao redor do mundo não só em termos políticos e econômicos, mas também culturais. O pensamento do líder Mao Tsé-Tung foi traduzido e disseminado em inúmeras línguas por meio de impressos. Um nome fundamental da Nova China é Lu Xun, que inovou a literatura e provocou mudanças nas artes.

Lu Xun (1881-1936) nasceu com o nome de Zhou Zhanghou na província de Zhejiang. Estudou ciências ocidentais na Academia de Ferrovias e Minas, a Lukuang Xuetao. Migrou para o Japão em 1902 onde estudou no Colégio Kobun e na Faculdade de Medicina de Sendai. Foi nesse período que começou a se interessar por literatura ocidental e a participar de movimentos em prol da democracia chinesa, até que resolveu se dedicar somente às letras. Publicou artigos autorais e traduções de textos estrangeiros (QINXIANG, 2021).

No ano de 1906, Lu Xun voltou ao seu país de origem e passou a lecionar. Foi designado para dirigir a Escola de Licenciaturas de Shaoxing, após a Revolução de 1911, e lançou o conto considerado pioneiro da literatura moderna chinesa, *A Nostalgia (Huaijiu)*. Seus contos foram lançados nas compilações *O Chamado (Nahan)* e *Errâncias (Panghuang)*. Seus ensaios apareceram em revistas a exemplo da *Nova Juventude (Xinqingnian)* e *Savana (Mangyuan)* (QINXIANG, 2021). O escritor é considerado um revolucionário não só na literatura – “Lu Xun era contra ‘literatura pela literatura’, lema apoiado por alguns escritores chineses naquela época, já que o que o impulsionou a fazer literatura foi mesmo a intenção de ‘curar as doenças’ da sociedade. Na sua opinião, as palavras não são ornamentos deleitosos, mas instrumentos cirúrgicos” (XING, 2021, p.33). Era crítico da moral patriarcal e hierárquica e constantemente aflito com a situação dos oprimidos. Era um pessimista e revolucionário:

É claro que, na opinião de Lu Xun, os inteligentes são as elites egoístas, os escravos, a maioria do povo, e os bobos, os revolucionários. Como pessimista, ele não acreditava que tivesse capacidade suficiente de despertar a massa, mas, como revolucionário, estava disposto a ser um bobo, mesmo que não fosse aceito pelo povo, nem pela elite.

Foi com essa decepção e esse altruísmo que Lu Xun pegou a caneta, usando-a como arma terrível, e nos abriu várias janelas preciosas, deixando luz e ar entrarem na sociedade chinesa. [...] (XING, 2021, p. 39).

Esse ânimo por mudar as coisas o fez se aproximar de leituras e de artistas ocidentais que compartilhavam o anseio de que a arte não deveria ser apenas pela arte. Ele conheceu Agnes

Smedley, jornalista estadunidense que residia na China, que o apresentou à obra de Käthe Kollwitz, sua amiga:

Agnes Smedley chegou à China em 1928 como correspondente do jornal liberal *Frankfurter Zeitung* e, mais tarde, do *Manchester Guardian*, logo no início do governo de Chiang Kai-shek. Jornalistas como Smedley e Edgar Snow foram os primeiros “olhos ocidentais” dentro do campo de Yan’an, de onde partiu a Longa Marcha. Zhong (s.d.) coloca que, nesse momento em que o país encontrava-se polarizado, a China Vermelha era mais isolada do resto do mundo em comparação com a China Branca. Desse modo, os comunistas chineses encontraram nos jornalistas ocidentais um canal de comunicação e difusão de suas ideias.

Em Shanghai, Smedley fez amizade com estrangeiros alemães, indianos e norte-americanos, e também com intelectuais chineses. Em dezembro de 1929, conheceu o escritor Lu Xun e passou a se envolver com a Liga dos Escritores de Esquerda (*League of Left-Wing Writers*) (PEREIRA, 2018, p. 59).

Lu Xun se tornou um produtor de exposições, levando ao público trabalhos ocidentais como *A Revolta dos Tecelões*, e de fac-símiles da artista alemã nos anos 1930⁵ (SIMONE, 2004). A xilogravura e a litografia europeias impressionaram o público e foram de grande influência no desenvolvimento da gravura revolucionária chinesa:

Desse modo, Lu Xun e artistas como Li Shutong, enxergavam na gravura “um meio

ideal e uma nova forma artística de alcançar as massas e expressar a necessidade de uma mudança política e social, bem como uma salvação nacional”. Lu Xun introduziu muitas coisas de fora, como gravuras europeias, organizando exposições nos anos 1930 com a ajuda de seu amigo Uchiyama Kanzô (1885–1959), dono de uma livraria em Shanghai. Em 1928, Lu Xun fundou a Sociedade Flor da Manhã para introduzir literatura e gravuras estrangeiras, incluindo artes gráficas da União Soviética (PEREIRA, 2018, p. 69).

Lu Xun defendia que a inspiração deveria vir das raízes tradicionais, nas formas e nas estampas populares. O escritor expôs seus argumentos no texto *Sobre o uso das velhas formas*, publicado em 1934 (LAGO, 2011). O moderno se construiria a partir do antigo. Lu Xun tinha contatos no Japão e vários de seus seguidores viajaram àquele país para acompanhar o movimento de renovação da gravura japonesa e para conhecer mestres da técnica como Yamamoto Kanae. Em 1931, Lu Xun promoveu um seminário sobre xilogravura ministrado por Uchiyama Kanzo, em Xangai. A técnica ensinada pelo japonês derivava dos alemães Kollwitz e Max Klinger. Essa tendência de gravação inspirada nos europeus se chamou de “xilogravura moderna” ou *chuangzuo banhua / sosaku hanga* (LAGO, 2011, p. 227). As ideias de Lu Xun permaneceram influentes depois de sua morte em 1936.

⁵ Em 2015, o Museu Nacional de Arte da China (NAMOC) realizou a exposição de trabalhos de Käthe Kollwitz exibidos na China durante os anos 1930 intitulada *Poder do Preto e Branco – Obras Clássicas de Käthe Kollwitz*, relembrando o impacto da artista alemã no cenário cultural do país.

Em primeiro de outubro de 1949, Mao Zedong (Mao Tsé-Tung) fundou a República Popular da China. Meses antes, em julho de 1949, ocorreu o Congresso dos Trabalhadores da Literatura e da Arte de Toda a China, em Pequim, que reuniu mais de 800 delegados de várias regiões e tradições e estipulou a organização nacional dos trabalhadores da cultura e a criação da “literatura e arte do povo da Nova China”. Concomitantemente, realizou-se a primeira exposição de artes da Nova China, com cerca de 550 obras, destacando-se as xilogravuras da cidade de Yan’an. O Estado Socialista empenhou-se em desenvolver uma arte própria capaz de impulsionar a transformação cultural e propiciar a aceitação e a legitimação das novas formas políticas. A cultura visual socialista era um componente crítico e propunha-se a ser uma cultura de massa alternativa à produção artística dominante no Ocidente (TANG, 2015).

Mao Tsé-Tung entendia que a China necessitava de um exército militar e de um exército cultural para consolidar a revolução. Na abertura do Fórum sobre Literatura e Arte em Ya’nan, em 2 de maio de 1942, reúne concepções importantes do seu programa para cultura. Os intelectuais deveriam ser reeducados a fim de aderir ao comunismo e de produzir para o público diverso – acadêmicos, operários, camponeses – “Se os nossos escritores e artistas originários dos meios intelectuais querem que suas obras sejam acolhidas pelas massas, necessitam reeducar-se” (TSÉ-TUNG, 1979, p. 102). Os escritores precisam estudar a sociedade, dominar o marxismo-leninismo e voltar-se às massas populares:

Mas quem são as massas populares? Os grandes sectores do povo, que constituem mais de noventa por cento do total da nossa população: os operários os camponeses, os soldados e a pequena burguesia urbana. A nossa literatura e a nossa arte destinam-se pois, em primeiro lugar, aos operários, que formam a classe que dirige a revolução; em segundo lugar, aos camponeses, o nosso aliado mais numeroso e mais resolutos na revolução; em terceiro lugar, aos operários e camponeses armados, por outras palavras, ao VIII Exército, ao Novo IV Exército e aos demais destacamentos armados do povo, forças principais da guerra revolucionária; em quarto lugar, às massas de trabalhadores e intelectuais da pequena burguesia urbana, que são também aliados nossos na revolução, susceptíveis de colaborar por muito tempo conosco. Essas quatro categorias representam a esmagadora maioria do povo chinês, são as grandes massas populares.

A nossa literatura e a nossa arte devem pois servir às quatro categorias que acabo de enumerar. Para servi-las, devemos colocar-nos na posição do proletariado e não na da pequena burguesia. [...] (TSÉ-TUNG, 1979, p. 108).

Mao Tsé-Tung disserta sobre a dificuldade que intelectuais advindos da pequena burguesia têm em se relacionar com as massas populares, mas que isso é essencial para sua reeducação. Só assim conseguiriam alcançar a arte revolucionária vinda do povo:

Qual será, em última análise, a fonte de todos os géneros literários e artísticos? Enquanto formas ideológicas, as obras literárias e as obras de arte são

produto dum reflexo, no cérebro humano, numa vida social dada. A literatura e a arte revolucionárias são pois o produto do reflexo da vida do povo no cérebro dos escritores ou artistas revolucionários. A vida do povo é sempre a fonte de matéria-prima para a literatura e a arte, matéria em estado natural, não trabalhada, mas a mais viva, rica e fundamental, aquela que, numa comparação, faz empalidecer toda a arte e toda a literatura e constitui a fonte única e inesgotável da literatura e da arte. A fonte única sim, pois não pode existir qualquer outra (TSÉ-TUNG, 1979, p. 115).

A vida do povo é a legítima fonte da literatura e da arte revolucionárias. O legado cultural do passado e o que vem de estrangeiro não deve ser rejeitado, mas sim apreendido, porém, não se deve abrir mão da atividade criadora necessária ao seu tempo. E também não basta reeducar-se, é preciso se integrar e amar verdadeiramente o povo, um amor que se traduz em ações:

"O ponto de partida fundamental da literatura e da arte é o amor, o amor pela humanidade." Claro que é possível partir do amor, mas existe outro ponto de partida, que é fundamental. O amor, como conceito, é produto da prática objectiva. Ora, não é de maneira alguma dos conceitos que nós partimos, mas sim da prática objectiva. O amor pelo proletariado entre os nossos escritores e artistas originários de meios intelectuais resulta do facto de a sociedade lhes ter feito compreender que um destino comum os liga ao proletariado. O nosso ódio contra o imperialismo japonês vem do facto de este nos oprimir. No mundo não há, de modo algum, amor sem causa, nem ódio sem causa. Quanto ao pretenso "amor pela humanidade", desde que esta ficou dividida em classes nunca existiu esse amor assim geral. Todas as classes dominantes do passado se comprazeram em pregar esse amor e muitos dos chamados sábios procederam do mesmo modo, mas, até hoje, ninguém o pôs realmente em prática, pois trata-se de algo impossível numa sociedade de classes. Há-de haver, sim, amor real pela humanidade, mas só quando as classes tiverem sido eliminadas em todo o mundo. As classes dividiram a sociedade em vários grupos antagónicos, só após a desaparecimento delas surgirá o amor por toda a humanidade, nunca agora. Nós não podemos amar o inimigo, não podemos amar os demónios sociais. O nosso objectivo é fazê-los desaparecer. Isso é uma questão de senso comum. Será que algum dos nossos escritores e artistas não compreendeu ainda este ponto? (TSÉ-TUNG, 1979, p. 132-133).

O amor como prática objectiva só será possível em uma sociedade sem classes. Para Mao Tsé-Tung, é esse sentimento que deveria ser a base da arte e da literatura. Por conseguinte, como a divisão das classes sociais ainda não foi superada, os artistas e escritores devem buscar em si o exercício desse amor e tentar produzir obras do que deve vir a ser. Para cumprir tal tarefa, a crítica bem orientada se faz necessária para guiar os trabalhos. Tudo isso faria parte do realismo socialista, proletário, dinâmico, concordando, nesse ponto, com o pensamento do dirigente cultural bolchevique Anatoli Lunatchárski⁶:

Nosso realismo é estritamente dinâmico.

⁶ O trecho reproduzido é parte do Informe feito na 2ª Plenária do Comitê Organizador da União dos Escritores Soviéticos da URSS, realizada no dia 12 de fevereiro de 1933 (ESTEVAM; COSTA, 2018)

O realista proletário, que observa a realidade com exatidão, vê que a força motriz fundamental da história, no passado, no presente e no futuro próximo, é a luta de classes. No entanto, é possível imaginar um realista socialista para quem isso não esteja totalmente claro. Este será, então, um realista socialista da classe preparatória, pela qual esperamos que ele passe rapidamente, pois não é tão difícil apropriar-se da realidade de que toda história humana, e cada fragmento mesmo dos acontecimentos cotidianos de qualquer vida humana individual, é saturada pelas linhas de força das contradições de classe (naturalmente, compreender as manifestações concretas dessa lei fundamental é consideravelmente mais difícil).

O realista socialista compreende a realidade como desenvolvimento, como movimento que se realiza através da luta incessante dos contrários. Mas ele não só não é um agente estático, como também não é nenhum fatalista: ele se encontra nesse desenvolvimento, nessa luta; ele determina sua posição de classe, seu pertencimento a uma determinada classe ou seu caminho rumo a ela; ele se determina a si mesmo como força ativa, para que o processo transcorra assim e não de outro modo. Ele determina a si próprio, por um lado, como expressão desse processo histórico, e por outro como força ativa, que determina ela mesma o transcorrer do processo. (LUNATCHÁRSKI, 2018, p. 235).

Figura 14 - Gu Yuan (1919-1997). Prosperidade, 1944



Fonte: http://www.namoc.org/en/collections/201306/t20130619_254130.htm

A estratégia para as artes da República Popular da China exigia a busca da produção popular, da arte tradicional que estava espalhada pelo país. O artista reeducado, autotransformado, colocaria sua atividade criadora e conciliaria sua subjetividade com a expressão da identidade coletiva. O modo de produção revolucionário deveria empregar formas familiares ao povo, advindas do folclore, em uma arte nova de uma Nova China. As tarefas incluíam a popularização dos produtos culturais, a valorização da cultura popular e do folclore e a elevação cultural das massas que aconteceria à medida que o acesso à cultura fosse massificado. Um dos projetos, elaborado pelo Ministério da Cultura, que unia as formas familiares e as tradicionais foi o da produção de gravuras do Ano Novo, *nianhua*, lançado em 1949. As imagens mesclavam símbolos de fortuna com elementos novos da vida na sociedade após a revolução. Gu Yuan foi um importante artista do período, e já em 1944 produzira esse tipo de trabalho (Figura 14).

Figura 15 - Gu Yuan (1919-1997). *A Ponte do Povo*, 1948. Xilogravura a cores, 20,5 x 36 cm



Fonte: http://www.namoc.org/en/collections/201306/t20130619_253901.htm

Gu Yuan foi gravurista e professor de artes. Em 1938, estudou na Universidade Lu Xun de Literatura e Artes, e participou do Fórum de Ya'nan. Seu trabalho demonstra seu traço preciso e tem grande vivacidade, sendo bem aceito pelos camponeses com que conviveu quando lecionou no interior. Seu estilo era delicado, tinha um apurado uso das cores. Exemplo disso é *A Ponte do Povo* (Figura 15), na qual resgata um momento da Guerra de Libertação em que o Exército de Libertação Popular “constrói” uma ponte humana para atravessar o rio Yangtzé a

fim de se juntar à tropa principal e combater o inimigo. Gu Yuan fabrica toda uma atmosfera que remete ao confronto bélico com as cores verde, amarelo e laranja. Essa obra é referencial para a gravura revolucionária.

Figura 16 - Jiang Feng (1910-1992). *O Estudo Vai Bem*, 1944



Fonte: http://www.namoc.org/en/collections/201306/t20130619_254133.htm

Vários artistas relevantes da gravura moderna chinesa podem ser citados – Jian Feng, Li Hua, Huang Yan, Chen Shuliang. Jiang Feng lecionou na Universidade Lu Xun e foi um dos comunicadores do Fórum de Ya’nan. Na sua fala, afirmou que a arte deveria estar a serviço dos trabalhadores, dos camponeses e dos soldados. Posteriormente, quando a revolução chegasse às cidades, os artistas se voltariam aos operários. A primeira etapa de uma arte revolucionária seria a autotransformação de artistas em artistas revolucionários – processo chamado *gaizao* – no encontro e na junção dos seus sentimentos com os das massas populares. Em seguida, seria preciso a produção de bens culturais em quantidade para que se pudesse popularizá-los. Em *O Estudo vai bem* (Figura 16), Jiang Feng confecciona uma gravura cujo tema é o estímulo aos estudos direcionada às crianças. A imagem é decorada com elementos chineses, a menina ergue um ábaco, e o menino, um pincel de caligrafia. Os trajes das crianças são do vestuário tradicional, e a pasta escolar é decorada com a estrela de cinco pontas, símbolo do partido.

Figura 17 - Li Hua (1907-1994). *Levantem-se! Pessoas Atingidas pela Pobreza*, 1947. Xilogravura, 19,5 x 27,2 cm



Fonte: http://www.namoc.org/en/collections/201306/t20130619_253915.htm

Li Hua foi presidente da Associação dos Gravuristas da China e professor na Academia Central de Artes em Pequim. Alguns de seus trabalhos tratam da guerra contra o Japão e, após o fim do conflito, aderiu a movimentos contra a guerra e contra a fome. Em *Levantem-se! Pessoas Atingidas pela Pobreza* (Figura 17), apresenta uma composição em linhas diagonais conferindo grande sensação de movimento às figuras que entendem a urgência da situação e respondem ao chamado que consta no próprio título da obra.

Outro nome importante da moderna gravura foi o professor e editor de arte Huang Yan, proveniente do condado de Xing Ning. Suas atividades iniciais envolveram a propaganda da guerra contra o Japão. Finalizado o conflito, morou em Taiwan e, em seguida, em Hong Kong, onde se juntou ao ateliê de pintura Renjian, em 1948. A xilogravura *Uma Pessoa Cai, Milhares de Pessoas Se Levantam* (1948), inicialmente intitulada *A Chama da Democracia* (Figura 18), é uma homenagem aos mártires que lutaram pela democracia, especialmente, Wen Yidou. As imagens ao fundo são a recordação do massacre dos taiwaneses pelo Kuomintang (Partido Nacionalista da China), em 28 de fevereiro de 1947.

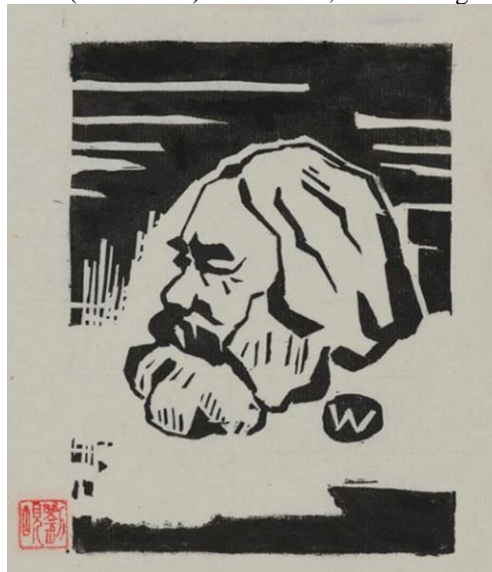
Figura 18 - Huang Yan (1920-1989). *Uma Pessoa Cai, Milhares de Pessoas Se Levantam*, 1948. Xilogravura



Fonte: http://www.namoc.org/en/collections/201306/t20130619_253906.htm

Liu Xian foi um seguidor ilustre de Lu Xun e pioneiro na renovação da gravura chinesa. No ano de 1934, o artista estudou artes gráficas, no Japão, com Hiratsuka Unichi, fundador do movimento Sosaku-Hanga (estampas criativas) que renovou a xilogravura japonesa. Liu Xian foi editor de artes da Editora Popular de Literatura, e exerceu o cargo de diretor do Departamento de Pesquisa do NAMOC. Realizou retratos de figuras importantes da história do socialismo, incluindo o “orientalizados” Karl Marx (Figura 19), como também gravuras de motivos típicos da arte chinesa, a exemplo de *Peônia* (Figura 20).

Figura 19 - Liu Xian (1915-1990). *Karl Marx*, 1932. Xilogravura, 12 x 15 cm



Fonte: http://www.namoc.org/en/collections/201405/t20140516_277243.htm

Figura 20 - Liu Xian (1915-1990). *Peônia*, 1959. Xilogravura, 28 x 20 cm



Fonte: http://www.namoc.org/en/collections/201306/t20130619_253804.htm

Figura 21 - Chen Shuliang. *Trabalhador em Estereotipia*, cerca de 1940. Xilogravura, 12,8 x 17,6cm



Fonte: http://www.namoc.org/en/collections/201306/t20130619_253983.htm

O calígrafo e gravurista Chen Shuliang formou-se na Escola de Treinamento Artístico de Xangai. Em 1938, começou a trabalhar no estúdio de Lu Xun, e participou do Fórum sobre Literatura e Arte realizado de Ya'nan em 1942. Ele ocupou cargos sucessivos como vice-reitor

do Departamento de Cultura da China Oriental, Departamento de Cultura Central e Instituto Central de Artes e Ofícios da China. *Trabalhador em Estereotipia* (Figura 21) exibiu uma faceta da vida dos operários gráficos em Yan'an. Isso mostra claramente que o movimento emergente da xilogravura estava adquirindo características chinesas de tema, conteúdo e forma. Ele preserva o contraste preto e branco nas obras de gravura ocidentais e, ao mesmo tempo, mostra o estilo chinês reservado com habilidades de corte de faca afiada. Expressa plenamente a simplicidade e a harmonia da vida das pessoas em Yan'an.

O programa para as artes e literatura teve uma etapa inicial de 1949 a 1952 de criação de associações artísticas e de editoras por toda a China. Houve a reformulação do ensino, reformas em escolas e muitos eventos culturais. Muitos artistas se tornaram funcionários públicos.

Na década de 1950, a gravura moderna chinesa teve um período de crise, já que as *nianhua* e as pinturas eram melhor aceitas. Conforme a avaliação do gravurista Li Qun (1912–2012), isso ocorreu porque as imagens de aspecto estrangeiro não atraíram tanto assim o público. Porém, quando se concretizou o tratado de amizade entre a China e a União Soviética, o realismo socialista se tornou ainda mais propagado no país, e a rede internacional dos partidos comunistas intensificou a distribuição e a circulação da produção chinesa.

As gravuras revolucionárias chinesas chegaram ao Brasil por meio dos impressos ligados ao PCB. As imagens e o pensamento chinês sobre arte eram difundidos em revistas culturais como a *Horizonte* e a *Fundamentos* (DUPRAT, 2018).

Em fevereiro de 1950, a *Fundamentos* teve uma edição dedicada à Nova China (Figura 22). Gravuras e artigos explicaram como o país alcançou a revolução e como a arte teve papel fundamental nisso. Também apontam o quanto Käthe Kollwitz inspirou os artistas chineses (A REVOLUÇÃO... 1950). No mês de novembro de 1952, Osório César dedica algumas linhas para tratar do livro recém-lançado *Estampas Chinesas Revolucionárias: Imagens da Nova China (Estampes chinoises révolutionnaires)*, editada pelo Cercle d'Art, cuja introdução foi escrita por Hélène Parmelin. O autor destaca o comprometimento dos gravuristas que, enfrentando inúmeras dificuldades, faziam chegar as imagens que comunicava mensagens na qual o povo se reconhecia e era chamado à conscientização e à luta (CEZAR, 1952, p.42). Na capa dessa edição, vemos uma imagem de feitiço popular. A capa da edição é ilustrada por uma imagem que parece ser feita com a técnica de papel recortado *jiǎnzhǐ* (剪纸) que mostra duas figuras em uma situação cotidiana (Figura 23).

Figura 22 - Capa de *Fundamentos – Revista de Cultura Moderna*, ano II, n.12, fev. 1950

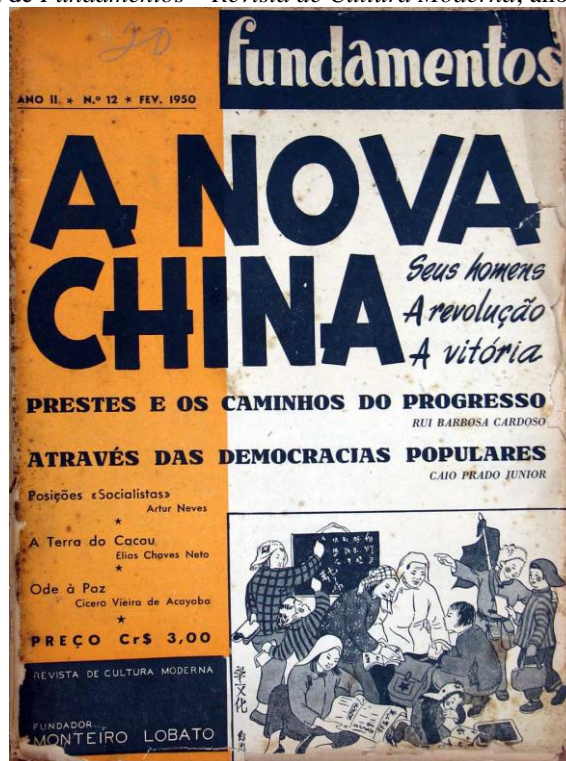


Figura 23 - Capa da *Fundamentos*, ano V, n.30, nov. 1952



A *Horizonte* dedicou muitas páginas para tratar da China e de sua arte. Na denominada *Nova Fase* da publicação (1950-1956), dirigida inicialmente por Lila Ripoll, temos na apresentação do número inaugural a declaração de apreço à Nova China: “Uma linha, nítida e

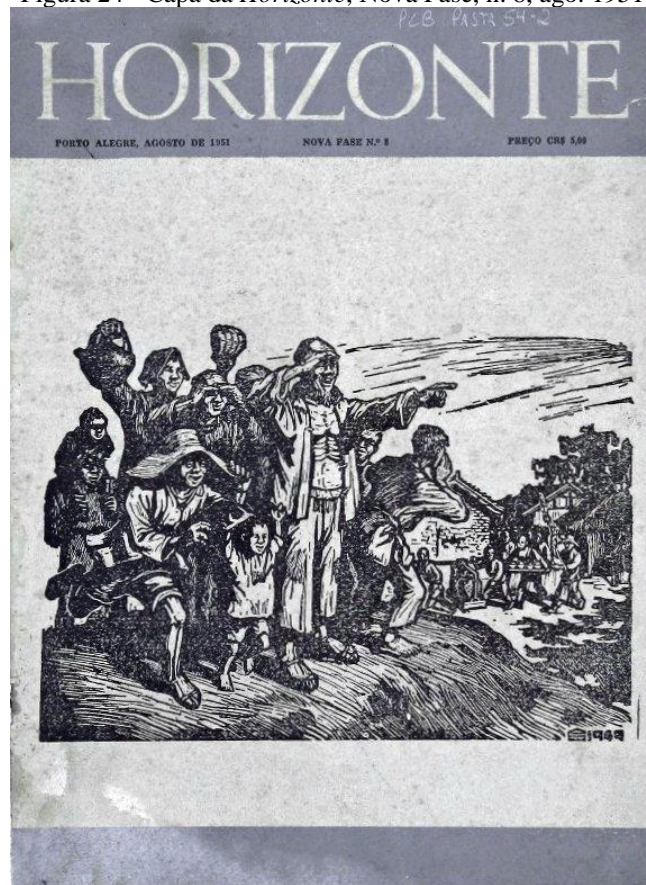
tensa, divide o mundo de hoje em dois campos. De um lado, os partidários da Paz, da cultura, de um mundo novo, com o qual sonharam os grandes pensadores do passado e que já se ergue, a nossos olhos, na gloriosa União Soviética, na Nova China e nas Democracias Populares. Em torno dêste campo, se reúne o que há de melhor na Humanidade” (*Horizonte*, 20 dez. 1950, n. 4, ano I, p.1).

Entre os artigos publicados, podem-se citar *A Gravura Chinesa* de E. Cary (1951) que destaca o papel de Lu Xun e a inspiração em Käthe Kollwitz. Nas capas da revista, as gravuras chinesas podem ser vistas em quatro ocasiões: nos números 5, 7 e 8 de 1951, e no número 10 de 1952. Além disso, a *Horizonte* reproduziu traduções de escritos de autoria de Mao Tsé-Tung: *A Propósito de Literatura* (1951); *Sobre A Contradição* (1952), ensaio de 1937 sobre a dialética materialista; o poema *A Neve* (1953), sobre a Grande Marcha⁷; e *Perspectivas da Cultura Nacional Chinesa* (1954).

Apesar da valorização da gravura chinesa nas publicações brasileiras, os títulos e os autores das obras ou não constam ou são publicados de maneira incorreta, dificultando a busca de maiores informações sobre eles. Mesmo assim, foi possível identificar a estampa da *Horizonte* de agosto de 1951 (Figura 24) – trata-se de uma xilogravura de Zhang Yangxi na qual aldeões avistam e preparam-se para receber alegremente o Exército Popular que se aproxima (Figura 25). Além das gravuras no estilo moderno, o artista se alinhava às instruções do programa de Mao e produzia conforme a fatura popular (Figura 26).

⁷ A Grande Marcha se trata do percurso de 10 mil quilômetros, que atravessou onze províncias até o Norte da China, de cerca de 100 mil combatentes do Exército Vermelho em apoio a Mao Tsé-Tung contra o governo de Chiang Kai-shek. Iniciou-se em 27 de outubro de 1934.

Figura 24 - Capa da *Horizonte*, Nova Fase, n. 8, ago. 1951



Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Figura 25 - Zhang Yangxi. *Nosso Próprio Exército*, 1949. Xilogravura, 22,5 x 33 cm



Fonte: http://www.namoc.org/en/collections/201307/t20130722_256477.htm

Figura 26 - Zhang Yangxi. *Garotas Colhendo Chá*, 1956. 17,7 x 24 cm



Fonte: http://www.namoc.org/en/collections/201408/t20140806_280495.htm

Teoricamente, os intelectuais e os artistas brasileiros deveriam seguir as diretrizes do zhdanovismo, porém, há muita flexibilidade em termos de temática e de estética. Ao adotar a arte chinesa como modelo, bem como as concepções de Mao Tsé-Tung, já contrariam a premissa de um estilo internacional e idealizado:

Permeados pelas rígidas doutrinas soviéticas do realismo, os gravadores gaúchos não deixam, contudo, de citar, contraditoriamente, ensinamentos de Mao Tsé Tung, que se opõem a um realismo restrito: “se a natureza é infinitamente mais viva, mais saborosa e mais rica do que a arte, o povo necessita de arte e não de natureza, pois embora ambas sejam belas, as formas humanas de arte e literatura são mais sistemáticas, mais concentradas, mais próximas do típico, mais idealizadas e, por conseguinte, mais universais”. (AMARAL, 2003, p.241).

A base do pensamento sobre arte do Mao era que a arte era dinâmica, acompanhava o desenvolvimento do povo e tinha nele a sua fonte de criação e o seu propósito de existência. E isso implicaria em fazer obras de denúncia, com formas familiares, de representação de tipos e circunstâncias locais. Esses aspectos confrontavam, como observa Aracy Amaral (2003), um “realismo restrito”.

Apesar da busca de imagens “internacionais”, seria um equívoco afirmar que a doutrina estética soviética não se preocupasse em valorizar a cultura local. A edição da revista *Fundamentos* de setembro de 1953 reproduz o trecho de um texto de Stalin sobre o assunto:

Já disse que é preciso elevar a cultura nacional das repúblicas soviéticas do Oriente. Mas que é cultura nacional? Como conciliá-la com a cultura proletária? Lenine não dissera antes da guerra que há duas culturas, uma cultura burguesa e uma cultura socialista, que a palavra de ordem de cultura nacional era uma palavra de ordem reacionária da burguesia, que se esforçava para intoxicar de nacionalismo a consciência dos trabalhadores? Como conciliar o desenvolvimento da cultura nacional, o desenvolvimento de escolas e de cursos em língua materna e a elaboração de quadros recrutados entre a população local, com a edificação da cultura proletária? Não há uma contradição irreduzível? De modo nenhum! Esforçamo-nos para realizar uma cultura proletária. Isso é um fato incontestável. Mas é igualmente incontestável que a cultura proletária, socialista pelo conteúdo, reveste formas e meios de expressão diferentes segundo os povos participantes da construção socialista, segundo sua língua, seus hábitos, etc. Proletária pelo conteúdo, nacional pela forma, tal é a cultura geral à qual tende o socialismo. A cultura proletária, longe de impedir cultura nacional, dá-lhe, pelo contrário, um conteúdo. E, inversamente, a cultura nacional, longe de impedir a cultura proletária, dá-lhe uma forma. A palavra de ordem da cultura nacional foi uma palavra de ordem burguesa enquanto a burguesia deteve o poder, enquanto a consolidação das nações se efetuou sob a égide do regime burguês. Essa palavra de ordem tornou-se uma palavra de ordem proletária desde quando o proletariado tomou o poder e quando a consolidação das nações se efetuou sob a égide do poder soviético. Aquele que não compreendeu essa diferença essencial das duas situações, não compreenderá nunca o leninismo nem a essência da questão nacional tal como se apresenta sob o ângulo do leninismo. [...] Trecho de um discurso pronunciado na Assembléia de estudantes da Universidade Comunista dos Trabalhadores do Oriente, a 18 de maio de 1925. (STALIN, 1953, p.32).

Stalin defende o argumento de que a cultura nacional poderia seguir uma palavra de ordem proletária, por conseguinte, proporcionaria formas diversas, de acordo com a região, com conteúdo proletário. Com a ressalva de que isso ocorreria com a tomada do poder pelo proletariado, o que libertaria a cultura nacional da égide do poder burguês.

No caso da China e do México, é evidente que restrições de conteúdo e de forma do zhdanovismo não se aplicaram totalmente, como vemos nas gravuras chinesas e nos trabalhos do *Taller de Gráfica Popular*, organização que nasce de toda uma tradição de artes gráficas e de iniciativas de organização dos artistas. Tanto os gravuristas chineses quanto os mexicanos não estiveram sob a influência direta do realismo socialista soviético no despontar da sua arte social. Entretanto, o engajamento com projetos comunistas permitiu o contato de culturas tão distantes geograficamente.

Embora parte da historiografia ocidental afirme que a China se fechou após a revolução, ocorreu, na verdade, um movimento de internacionalização das artes plásticas. Intelectuais e artistas da Europa do Leste, da África, do sudeste da Ásia e da América Latina foram convidados a visitar o país a fim de fazer parcerias alternativas ao bloco capitalista e à União

Soviética. Conforme Marisol Balderrama (2019), preservam-se catálogos de exposições vindas da República Democrática Alemã, da Finlândia, do México, da Rússia, da Iugoslávia, da Bulgária, da Coreia, da Dinamarca, da Polónia, do Vietnã e da Albânia.

O artista Miguel Covarrubias viveu no país asiático nos anos 1930 e, quando retornou ao México, cria a *Sociedad Mexicana de Amistad con la China Popular*, em 1940. O Movimento dos Partidários da Paz catalisou a aproximação da China com outras nações. Durante o Congresso de Viena de 1951, foi proposta a organização do Comitê da Paz especial para Ásia, África e Pacífico. No ano seguinte, já se realiza a primeira conferência pela paz dessas regiões em Pequim. Na delegação mexicana, estava o integrante do TGP Xavier Guerrero.

No ano de 1955, a Frente Nacional de Artes Plásticas, uma espécie de frente única das artes mexicana, realizou uma exposição itinerante de obras de pinturas e gravuras por países da Europa e da Ásia, incluindo a China:

La exposición fue materia de reseñas y comentarios en la prensa mexicana e internacional. El arte mexicano fue alabado por reflejar la identidad nacional, los sentimientos y la lucha del pueblo por alcanzar la justicia y el bienestar social y se le comparó con el arte de China: “Las artes plásticas se destacan por su democratismo, amor sincero a la patria y su ardiente entusiasmo por las luchas del pueblo. La gráfica mexicana se liga con la china por su lucha contra los opresores” (Guadarrama 2005:15). (BALDERRAMA, 2019, p. 238).

Instituições culturais da China adquiriram obras de diversos artistas da mostra. A imprensa do país deu destaque ao evento, informando o quão admirado ficou o primeiro-ministro Zhou Enlai a respeito dos trabalhos expostos. Concomitantemente Ignacio Aguirre, do TGP, ofereceu um curso de gravura muito bem aceito.

Naquela época, Siqueiros viajou por várias cidades chinesas e conversou com autoridades sobre arte e cultura. Marisol Balderrama levantou os nomes de alguns artistas mexicanos que estiveram no país asiático entre 1957 e 1965, sendo alguns deles do TGP: Mario Orozco Rivera, Rina Lazo, Arturo García Bustos, Celia Calderón, Elena Huerta, María Luisa Martín, Andrea Gómez, Adolfo Mexiac, Siqueiros, Ignacio Aguirre. A pesquisadora observa:

Cuando los artistas chinos iniciaban su camino hacia un nuevo arte y una nueva sociedad – un camino que México había iniciado en sus circunstancias particulares más de tres décadas antes con la Revolución, el movimiento muralista y el grabado – los artistas y obras de México pudieron ofrecerles su experiencia y entablar un intercambio que, en lugar de propagar, ciegamente, el realismo socialista, era crítico hacia ese estilo. Estos intercambios propiciaron la formación en China, México y otros países de un arte público, a la vez transnacional y enraizado en la riqueza de la

tradición de cada pueblo, dando así forma al modernismo socialista (BALDERRAMA, 2019, p.246).

Marisol Balderrama trata das exposições e do trânsito de pessoas entre o México e a China, que era, evidentemente, mais custoso. Já a circulação de ideias e de imagens era muito mais simples e mais corriqueira. A rede dos partidos comunistas e do Movimento dos Partidários da Paz foi um aspecto facilitador disso. Assim como a China recebia artistas e obras, delegações chinesas também percorriam o mundo e mostras de sua produção artística eram promovidas em diversos países, inclusive no Brasil. Cabe salientar que Balderrama emprega o termo “modernismo socialista” para salientar a arte inovadora impregnada de ideais revolucionários.

As gravuras mexicanas se conectaram ao anseio dos chineses por fazer uma arte social enraizada nas peculiaridades de sua própria cultura. Embora empregassem orientações do realismo socialista, os artistas faziam o seu trabalho a seu modo e de acordo com as condições de possibilidade do seu contexto cultural, social e geográfico. E era, provavelmente, isso que se buscava na Nova China – uma arte dinâmica, comprometida com o povo, que estivesse enraizada na cultura popular.

2.3.3 Taller de Gráfica Popular – do México para o Mundo

Em 1937, na cidade do México, Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Luis Arenal, Raúl Anguiano e Ángel Bracho fundaram o *Taller Editorial de Gráfica Popular*, que logo se tornaria apenas *Taller de Gráfica Popular* e receberia novos membros - Alfredo Zalce, José Chaves Morado, Isidoro Ocampo, Fernando Castro Pacheco e Xavier Guerrero. Pelo TGP, muitos artistas passaram deixando como legado algumas gravuras e levando consigo não somente as técnicas aprendidas, mas sim o apreço pelo trabalho coletivo e pela arte voltada para o povo.

As intenções iniciais do TGP eram a luta contra o fascismo, a defesa dos direitos dos trabalhadores e o apoio aos programas políticos do Presidente Lázaro Cárdenas de interesse social, tais como a reforma agrária e educacional, além da campanha de nacionalização da indústria petrolífera (CAPLOW, 2007). Em termos de referências artísticas, o TGP contava com a riqueza da tradição artística mexicana: arte pré-colombiana, arte colonial, arte popular e as artes gráficas que tinha como maior nome José Guadalupe Posada. Acrescidos a essa herança, somaram-se a arte soviética e o expressionismo de Käthe Kollwitz e seus colegas.

Os artistas do TGP se consideravam trabalhadores da cultura e vinham de um histórico relevante de experiências organizativas. Em 1923, Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente

Orozco, Xavier Guerreiro criaram o Sindicato de Obreros Técnicos. Na agenda política, o grupo afirmava uma estética indigenista, anti-burguesa e nacionalista. No ano seguinte, Rivera, Siqueiros e Guerrero se filiam ao Partido Comunista Mexicano (PCM), cuja publicação *El Machete* priorizava materiais sobre os direitos dos indígenas, dos trabalhadores e dos camponeses.

No ano de 1928, o PCM declara apoio ao General Augusto Sandino que se levantara contra a ditadura de Diaz e Chamorro, na Nicarágua. O envolvimento dos Estados Unidos a favor do regime ditatorial gerou protestos em escala internacional. Criou-se o grupo *Manos Fuera de Nicaragua* para articular a mobilização. Foi naquele ano que Leopoldo Méndez se filiou ao PCM. O PCM buscava sempre se posicionar publicamente quando havia necessidade de denunciar uma situação que exigia a solidariedade de classe. Em janeiro de 1929, a *Liga Antimperialista de las Americas* organizou mobilizações devido ao assassinato do revolucionário cubano Julio Antonio Mella, companheiro de Tina Modotti.

Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Siqueiros, Luis Arenal e Juan de la Cabada formam a *Lucha Intelectual Proletaria* em 1931, mas a iniciativa teve uma curta duração. Dois anos depois, surge uma entidade com mais vigor, a *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR). A LEAR produzia a revista *Frente a Frente* e tinha um setor específico dedicado às artes, o *Taller-Escuela de Artes Plásticas – TEAP*.

Em 1935, a LEAR adota as diretrizes da Internacional Comunista e passa a priorizar a luta de classes, estratégias revolucionárias, o combate contra o fascismo externo e interno, representado pelos *Camisas Doradas*, grupo da organização de extrema-direita *Alianza Revolucionaria Mexicanista* (ARM). Os *Camisas Doradas* se notabilizaram pelo ataque a comunistas e aos trabalhadores, ficando bastante conhecido o incidente da Praça de Santo Domingo de 2 de março de 1935. O fascismo interno mexicano ainda recebia força da facção de direita da Igreja Católica que apoiava Franco, Mussolini e Hitler (MUSACHIO, 2007). Na sua declaração de princípios, a LEAR se coloca como uma organização da Frente Única a serviço da classe trabalhadora:

A liga estruturou-se em seções de pintura, literatura, música, artes cênicas, educação e posteriormente serão criadas outras como a científica, arquitetura, fotografia e cinema. Em 1934 o grupo já possuía mais de 30 filiados e se propunha a organizar diversas atividades como cursos de idiomas, conferências, exibições de cinema e uma escola para trabalhadores. Sua inspiração era a Université Ouvrière de Paris e a Maison de la Culture mantida pelos comunistas franceses. Possivelmente a liga tenha tomado conhecimento da sua homônima francesa e procurado seguir a máxima leninista manifestada no congresso de 1930 : "A arte é uma arma da luta de classes, para ser usada sob o guia do partido comunista." (REYES PALMA, 1994, p. 7). A revista surge como órgão de imprensa da liga, fazia parte de uma ação mais ampla de publicação e divulgação de suas ideias e projetos. Para tanto a liga publicava também

folhetos, folhas soltas e cartazes com gravuras de teor político. Outro exemplo de atividades da LEAR era a Oficina Escola de Artes Plásticas organizada por Siqueiros em 1935; essa possuía como objetivos centrais além de formar quadros de operário-artistas capacitá-los nas tarefas de agitação política (BARBOSA, 2015, p. 2).

Nas capas da *Frente a Frente*, vislumbram-se gravuras inspiradas pelo realismo socialista, bem como fotomontagens baseadas nas vanguardas soviéticas. A fotomontagem de Lola Álvarez Bravo (Figura 27), feita de sobreposições de imagens, mostra um gigantesco operário, ao estilo futurista, que destrói um míssil nazista com uma das mãos enquanto a outra está com o punho cerrado, um gesto de resistência. Segundo Barbosa (2015), esse trabalho remete a outra obra da artista *Anarquía urbana de la ciudad de México* (1953) na composição do cenário urbano (Figura 28).

Figura 27 - Fotomontagem de Lola Alvares Bravo. Frente a Frente, jan. 1938

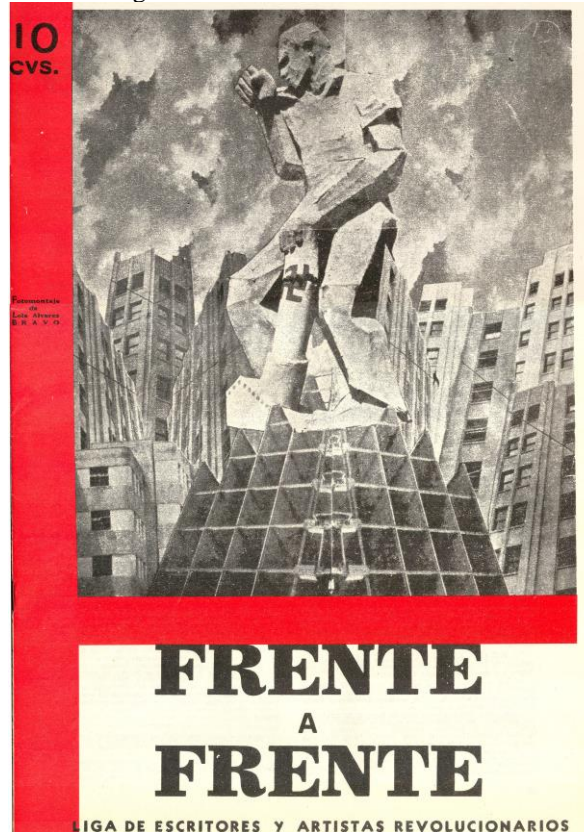


Figura 28 - Lola Alvarez Bravo (1903-1993). *Anarquía urbana de la ciudad de México*, 1953



A LEAR disponibilizou o espaço do TEAP para ser ateliê dos membros da Liga e escola noturna de trabalhadores. A entidade apoiava o governo de Lázaro Cárdenas devido a sua política de retomada da reforma agrária, de apoio aos sindicatos, de valorização da educação e de acolhida dos refugiados da Guerra Civil da Espanha, além de sua oposição contra o fascismo. Em 1936, a LEAR foi uma das entidades presentes no congresso contra a guerra e o fascismo dos artistas americanos, realizado em Nova Iorque, que acabou por ser um fórum da Frente Proletária da Frente Popular do México (CAPLOW, 2007). Nesse evento, houve o seminário de Meyer Shapiro *Sobre As Bases Sociais da Arte*.

Em 1938, a LEAR encerrou suas atividades, e a última edição da *Frente a Frente* foi lançada em janeiro de 1938. Leopoldo Méndez propôs, então, a criação de um ateliê coletivo de artes gráficas e, assim, formou-se o TGP. O TGP aceitava membros de várias vertentes políticas, exceto fascistas (MUSACCHIO, 2007).

A primeira produção da entidade foi o calendário de 1938 encomendado pela Universidad Obrera – a LEAR e o TGP recebem os créditos de autoria, na verdade. Naquele ano, o TGP realiza sua primeira exposição no Sindicato dos Artistas de Chicago. Durante o outono, promove uma mostra de cartazes antinazistas patrocinada pela *Liga Pro-Cultura Alemana* (grupo de exilados alemães), no Palácio de Belas Artes (Figura 29). Apesar de alguns artistas serem do PCM, pode-se ver inspirações surrealistas em algumas imagens. André

Breton, mentor do surrealismo, este no México visitando Rivera. Ambos eram trotskistas na época.

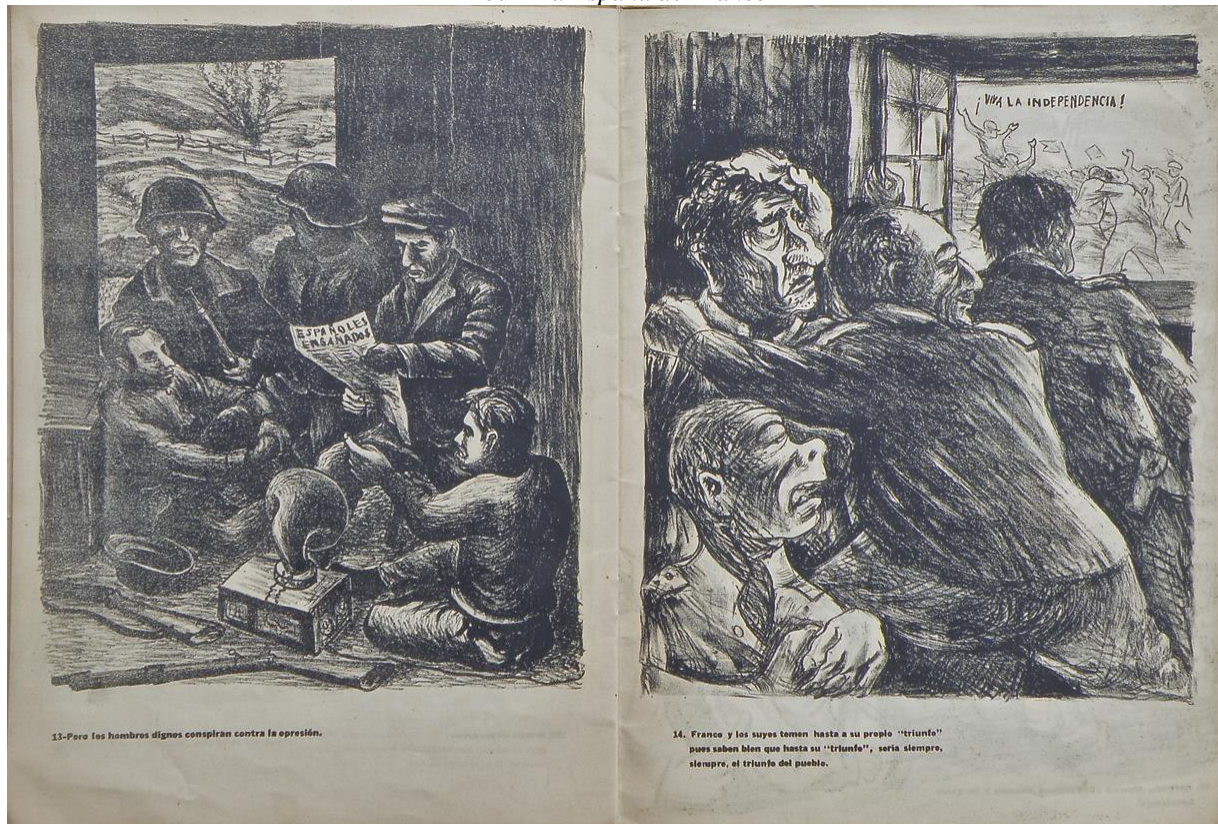
Figura 29 - Leopoldo Méndez (1902-1969). *El nazismo. 5a. Conferencia. Propaganda y espionaje nazis.* Orador: J. Loredo Aparicio. Lunes 10 de octubre. Palacio de Bellas Artes... Liga Pro Cultura Alemana en México. Litografía, 1938. 64 x 50 cm



Em 17 de março de 1938, após longas discussões, foi aprovado e divulgado o programa do TGP. Os princípios contidos no documento revelam que a intenção maior da organização era incentivar as artes gráficas pelo bem do povo mexicano através da reunião de artistas comprometidos com um método de trabalho coletivo. As obras poderiam ser individuais ou de grupo, mas não seria permitida qualquer alusão positiva em relação ao fascismo e ao reacionarismo. As técnicas empregadas pelo *Taller* seriam, preferencialmente, a litografia, a gravura em metal, a xilogravura e a linoleogravura (MUSACHIO, 2007).

O primeiro álbum lançado pelo TGP foi *La España de Franco* (1938), que integrava a coleção *Nuestra Lucha* e continha quinze litografias de Leopoldo Méndez, Xavier Guerrero, Luis Arenal e Raúl Anguiano. Somente 19 exemplares foram impressos. Pode-se supor que o objetivo do TGP não era a difusão massiva, porém marcar uma posição contra o franquismo e alertar sobre as tendências totalitárias que se alastravam na Europa (Figura 30).

Figura 30 - Luis Arenal (1908/09-1985). “*Pero los hombres dignos conspiran contra la opresión*”. Raúl Anguiano. “*Franco y los suyos temen hasta a su propio "triunfo" sería siempre, siempre, el triunfo del pueblo.*”. Álbum *La España de Franco*



Algumas gravuras do TGP utilizaram fotografias como base, sobretudo, as do fotógrafo da Revolução Agustín Víctor Casasola (1874–1938), que compõem o Arquivo Casasola (MUSACHIO, 2007). Casasola conferiu aos seus registros fotográficos características românticas e expressionistas que, segundo Musachio (2007), inspiraram muralistas e gravadores. As imagens da imprensa também foram auxiliares na reconstituição de cenas. Alfredo Zalce usou o instante captado pelo fotógrafo do *El Universal*, Manuel Montes de Oca, da agressão aos taxistas pelos *Camisas Doradas* (Figura 32) para estudos e gravuras (Figura 31) (DUPRAT, 2013).

Figura 31 - Alfredo Zalce (1908-2003). *Choferes contra 'camisas doradas' en el zócalo de la ciudad de México*. 20 de noviembre de 1935, 1947. Xilogravura, 26,99 X 40,01 cm. LACMA



Figura 32 - Manuel Montes de Oca. Fotografia do ataque dos Camisas Doradas no Zócalo, em 20 de novembro de 1935



Em 1940, as obras do TGP são exibidas na União Soviética; entretanto, os russos foram bastante críticos quanto ao que viram. As referências expressionistas, o uso de princípios compositivos cubistas, a representação da vida particular das pessoas e a falta de atributos de beleza física e moral nos retratos dos trabalhadores não agradaram. A desaprovação foi baseada nos princípios do realismo socialista zhdanovista, que determinava a idealização do povo (CAPLOW, 2007). O TGP nunca chegou a ser uma “célula” do PCM, mas existiam elos entre

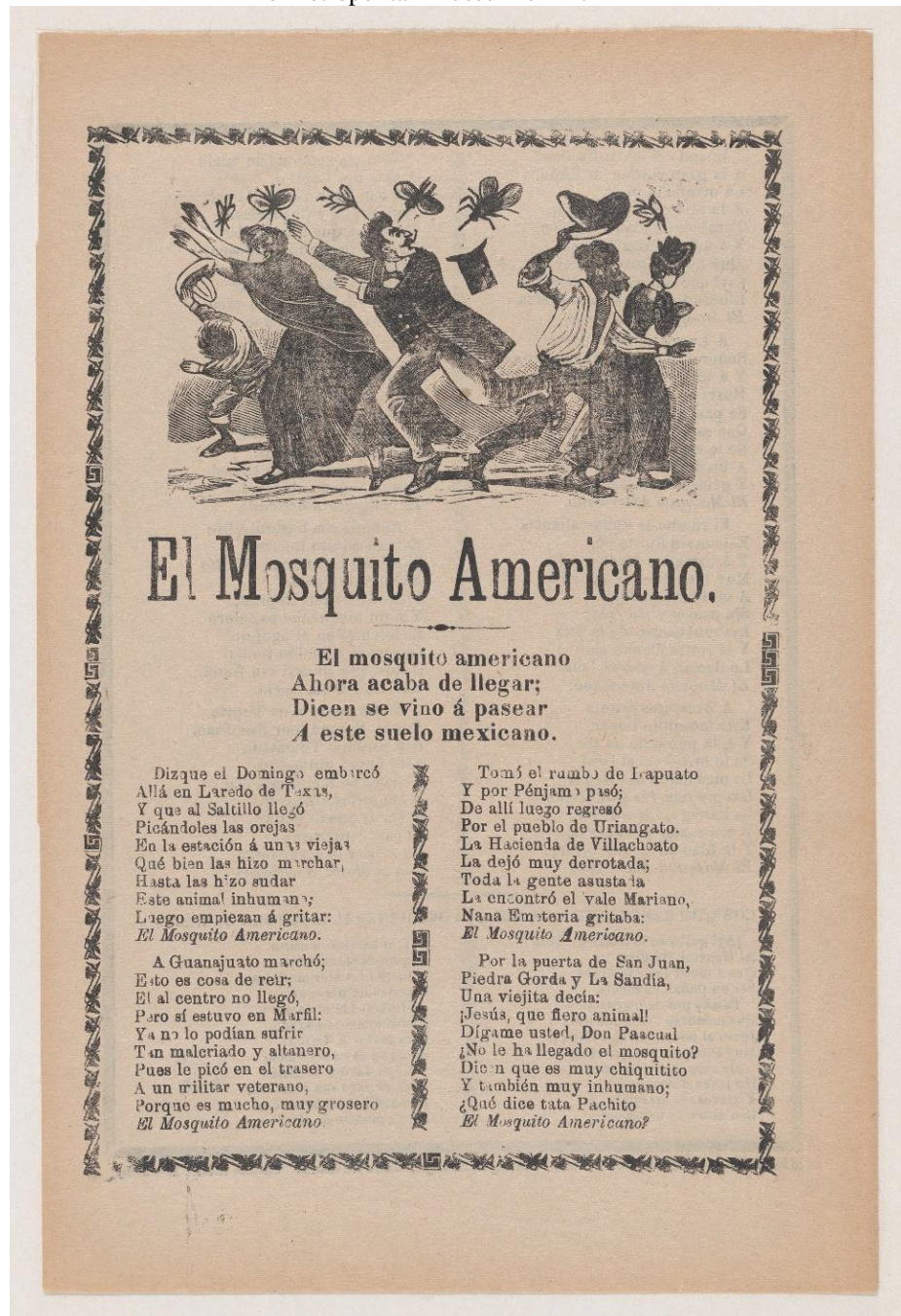
a entidade e o partido a exemplo de Luis Arenal. É evidente que há pautas comuns entre o partido e o TGP.

Hannes Meyer, arquiteto suíço e diretor da Bauhaus exilado no México, auxiliou na constituição de uma editora própria do TGP, a *La Estampa Mexicana*, em 1942. Seu primeiro projeto foi o portfólio de 30 gravuras de José Guadalupe Posada, e o segundo, um álbum de 25 trabalhos de Méndez foi editado (MUSACHIO, 2007). No ano de 1944, a editora da TGP lança outro portfólio com 25 gravuras originais, *José Guadalupe Posada* (CASILLAS, 2008). Leopoldo Méndez foi um dos melhores seguidores de Posada, capaz de utilizar as *calaveras* como “armas” a favor da propagação de seus ideais – ironia, crítica social e apelo popular (Figura 33). Em seus trabalhos, impressos em diversos suportes (folhetos, cartazes, jornais, álbuns), Posada se notabilizou como cronista de seu tempo registrando costumes populares, acontecimentos cotidianos, temas da ordem do dia. Em *El Mosquito Americano* (Figura 34), o artista faz uma crítica ao imperialismo estadunidense e suas tentativas de intromissão nos assuntos do México.

Figura 33 - José Guadalupe Posada (1852-1913). *Grande fandango*, final do século XIX. Gravura em metal



Figura 34 - José Guadalupe Posada (1951-1913). El Mosquito Americano, 1908. Gravura em metal, 30 x 20 cm.
The Metropolitan Museum of Art



Fonte:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/717846?sortBy=Relevance&ft=Jos%c3%a9+Guadalupe+Posada&offset=160&rpp=40&pos=178>

Uma importante publicação do TGP foi *Las Estampas de La Revolución Mexicana* (Figura 35), lançada em comemoração aos dez anos da entidade, contendo uma série de trabalhos dos artistas sobre a história da Revolução Mexicana. Trata-se de um livro em que os gravuristas interpretam plasticamente cenas que correspondem a episódios explicados por meio de textos curtos (Figura 36; Figura 37).

Figura 35 - Ignacio Aguirre (1900-1990). "Si por tierra en um trem militar" (La Adelita). Capa do álbum *Estampas de La Revolución Mexicana* (1947)

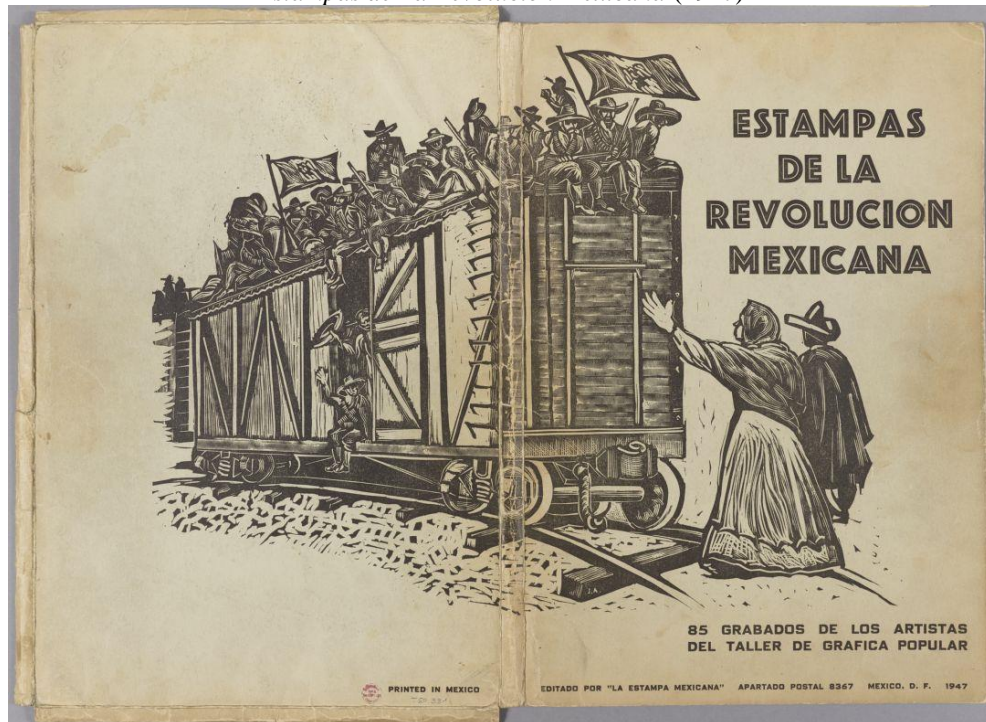
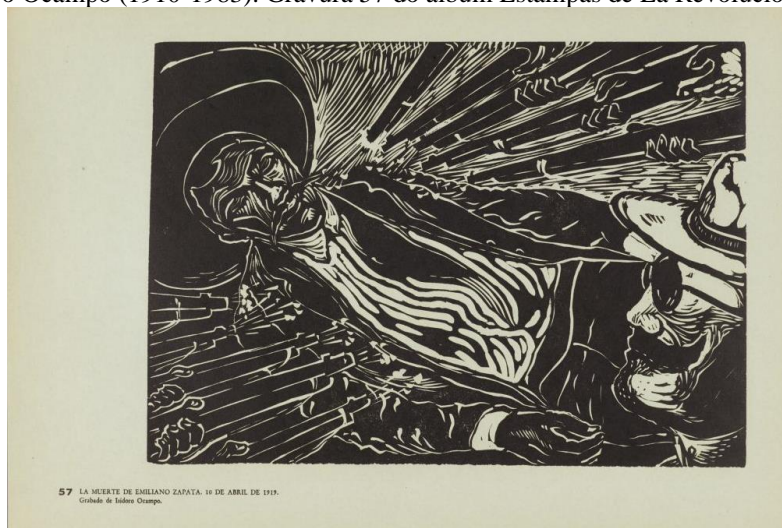


Figura 36 - Fernando Castro Pacheco (1918-2013). Gravura 22 do álbum *Estampas de La Revolución Mexicana* (1947)



Figura 37 - Isidoro Ocampo (1910-1983). Gravura 57 do álbum Estampas de La Revolución Mexicana (1947)



Em relação aos trabalhos contra o nazifascismo, a obra mais famosa de que o TGP participou foi *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*, publicado pelo Editorial El Libro Libre, em 1943, patrocinado pelo presidente do México, Manuel Avila Camacho; pelo presidente do Peru, Manuel Prado; e pelo presidente da então Tchecoslováquia, Edvard Beneš, que saiu do país após a invasão nazista, em 1938:

No início da década de 1940, começaram a circular as notícias dos extermínios e do uso de câmaras de gás. Os refugiados na América obtinham fotografias e testemunhos sobre o que acontecia através de parentes e conhecidos que ficaram no Velho Continente. É possível que as fotografias, as gravuras e os desenhos desse livro tenham sido as primeiras imagens amplamente divulgadas dos campos de concentração e do Holocausto, pois registros desse tipo dificilmente saíam da Alemanha (CAPLOW, 2007). São vários registros fotográficos das vítimas dos nazistas e dos campos de concentração, como também do Gueto de Varsóvia, onde judeus ficaram confinados sujeitos à fome e a enfermidades, sendo muitos deles enviados a Treblinka, para o trabalho forçado ou para a morte. Em 1942, o Bund (União Geral Operária Judaica da Lituânia, Polónia e Rússia) lançou um relatório sobre as deportações em massa e os extermínios. O Vaticano também lançara um comunicado denunciando a “solução final” (CAPLOW, 2007). As notícias das prisões de judeus, comunistas, católicos, ciganos, enfim, daqueles considerados inimigos do regime nazista, chegavam às Américas (DUPRAT, 2022, p. 840).

O livro teve uma tiragem de dez mil exemplares e foi projetado por Hannes Meyer em parceria com a associação Alemanha Libre composta por exilados alemães (Figura 38). Essa entidade produzia o jornal *El Libro Libre* que foi a base para o projeto. Em suas páginas, foram reproduzidas 164 fotografias e 50 ilustrações (desenho e gravura), selecionadas por Hannes Meyer, e artigos escritos por Thomas Mann (escritor alemão), Andre Simone (escritor tchecoslovaco), Ernst Bloch (filósofo alemão), Walter Janka (comandante do Exército Popular da República Espanhola), Ana Seghers (escritora alemã), Lydia Lambert (jornalista francesa),

entre outros. No total, participaram 56 escritores e 24 ilustradores. O TGP participa com 38 obras, sendo que algumas delas estavam nos cartazes da exposição de 1938. A imagem que abre o volume é do artista belga Frans Masereel: um esqueleto humano ergue uma bandeira em farrapos à frente de uma multidão, abaixo se lê a dedicatória “a todos los que murieron, a todos los que están luchando” (Figura 39).

Figura 38 - Capa de *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*

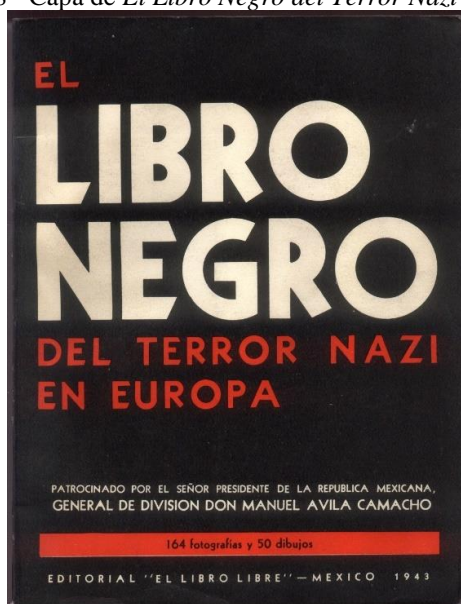


Figura 39 - Ilustração de Frans Masereel (1889-1972) para *El Libro Negro del Terror Nazi*, 1943



Leopoldo Méndez contribuiu com seis ilustrações. *A Vingança dos Povos* acompanha o texto *Resistencia y Traicion en los Balcanes*, de Erich Jungmann, e a reprodução de uma carta emocionante de um guerrilheiro iugoslavo para seu filho que estava por nascer (Figura 40). A gravura de Méndez tem uma composição bastante utilizada pelo artista, advinda da pintura mural mexicana, na qual se destaca uma figura, em escala muito maior do que os outros elementos, e pode se ver uma simultaneidade de cenas que formam uma narrativa. Na imagem, um homem está prestes a decepar as cabeças de Hitler, do Duce (Mussolini) e de Hirohito – os três têm atributos animais e parecem prestes a devorar bebês. No canto direito, vemos a destruição e a morte causadas pelo nazifascismo. Porém, o povo se levanta em armas para se vingar dos déspotas (Figura 41).

A Vingança dos Povos remete à obra *Levante* (1899) de Käthe Kollwitz pelo tema e pela configuração da imagem. Kollwitz fez a gravura como estudo para a série *Guerra dos Camponeses* (1901-08), inspirada no livro *Algemeine Geschichte des Grossens Bauernkrieges*, de Wilhelm Zimmermann, publicado em 1841, sobre a rebelião camponesa de 1524 a 1525. O livro é considerado o marco inicial da tradição na literatura revolucionária alemã e paradigmático por se tratar da luta pela liberdade. Os camponeses de Kollwitz empunham foices, bandeiras, machados, e avançam, aparentemente, enfrentando a resistência de uma corrente contrária. Sobre eles, paira a deusa da vingança Nêmesis portando seu atributo, a tocha acesa. Ao fundo, vê-se o castelo, símbolo do poder feudal, já incendiado (Figura 42).

Figura 40 - Carta de um guerrilheiro iugoslavo reproduzida em *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa* (1943), p. 183

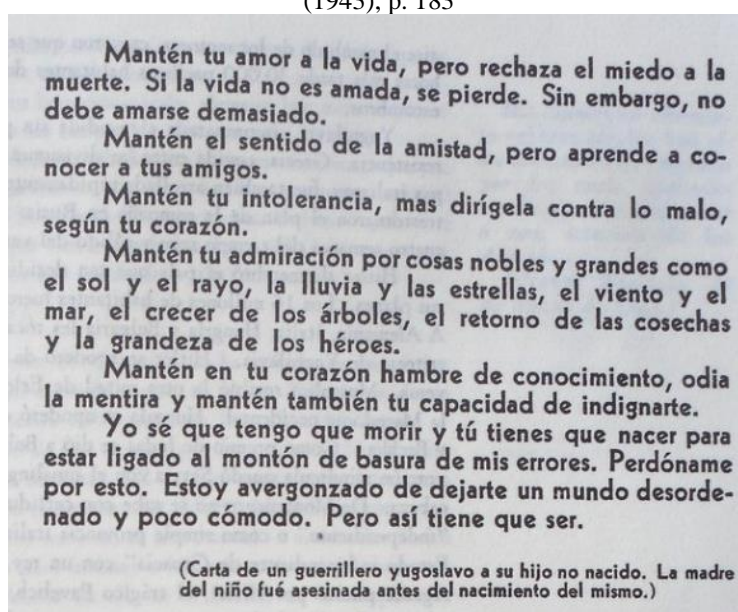


Figura 41 - Leopoldo Méndez (1902–1969). *A Vingança dos Povos*, 1940. Xilogravura, 41,91 X 27,94 cm. Gravura reproduzida na página 182 de *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa* (1943).

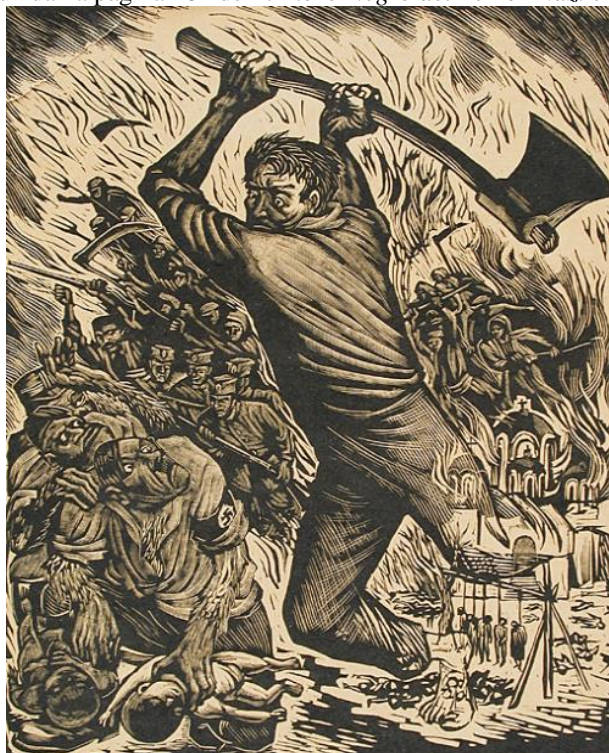
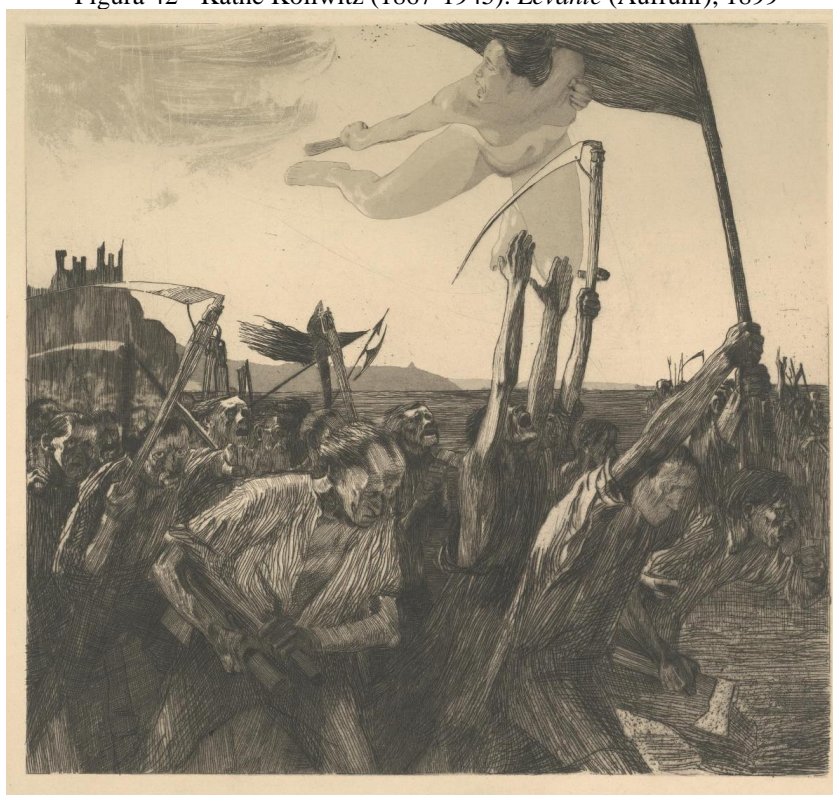


Figura 42 - Käthe Kollwitz (1867-1945). *Levante (Aufruhr)*, 1899



Fonte: <https://www.kollwitz.de/aufuhr>

Em 1949, foi publicado o álbum *El Taller de Gráfica Popular – doce años de obra artística colectiva*, pela editora La Estampa Mexicana, um verdadeiro apanhado de trabalhos

desenvolvidos pelo grupo, reproduzindo quatrocentos e cinquenta trabalhos de cinquenta artistas. A edição é bilíngue, espanhol e inglês, o prólogo é de Leopoldo Méndez, e o texto sobre o histórico do TGP, de Hannes Meyer. A tiragem foi de seiscentos exemplares. A imagem que abre o livro é uma fotografia de um sítio de construções pré-hispânicas, reivindicando, portanto, a herança dos povos nativos do país (Figura 43). Os povos do México, sua história, suas etnias são presenças significativas na produção do TGP, e não por tratar somente de uma inspiração temática, pois muitos deles reconheciam e se orgulhavam de sua ascendência indígena. Javier Iñiguez declara a força da cultura mexicana por meio da pujante representação de Cuauhtémoc, o último tlatoani (governante) asteca, mártir da invasão espanhola, assassinado a mando de Hernán Cortés em 1525 (Figura 44).

Figura 43 - Página do prólogo do álbum *El Taller de Gráfica Popular – doce años de obra artística colectiva* (1949)

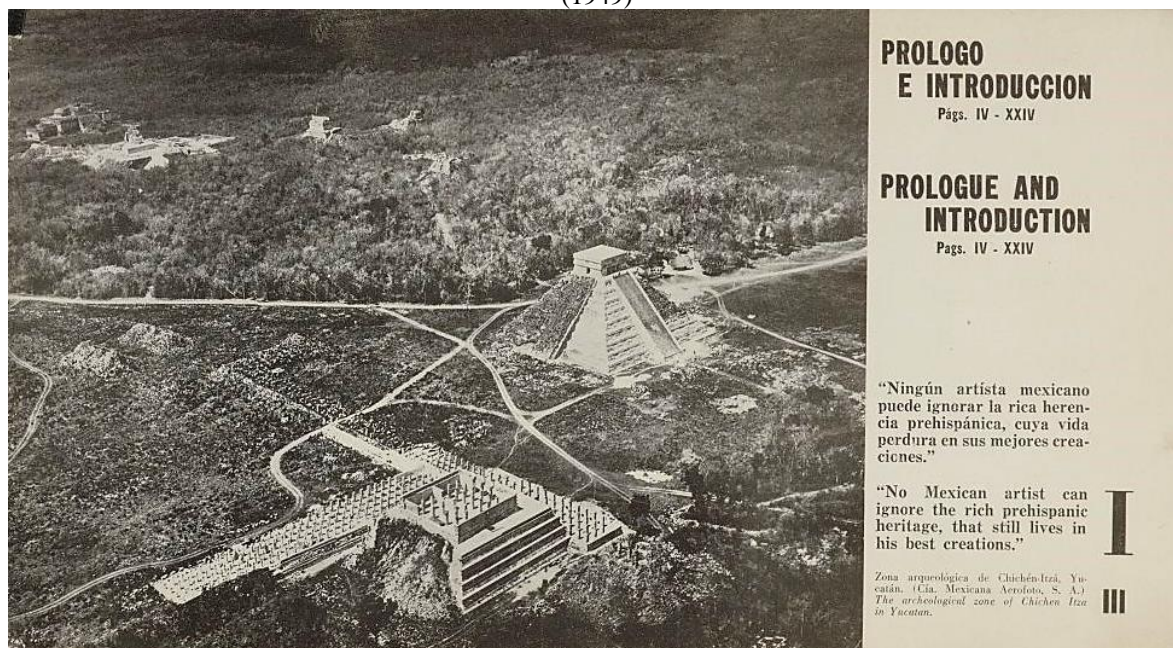


Figura 44 - Javier Juárez Iñiguez. *Cuauhtemoc*, ca. 1950. Museu Blaisten



Fonte: <https://museoblaisten.com/Obra/2040/Cuauhtemoc>

Ao longo dos anos, vários artistas passaram pelo TGP. O número de impressos e sua tiragem são incontáveis – foram álbuns, cartazes, folhetos, *corridos*, gravuras. Para citar mais um exemplo, em 1959, foi lançado o álbum *Niños de México*, com vinte e sete estampas da pintora, muralista e gravurista polonesa-mexicana Fanny Rabel. A artista salienta os traços indígenas de algumas crianças. As gravuras do álbum misturam a ternura com as denúncias das situações de trabalho infantil, de fome e de doença causadas pela pobreza (Figura 45).

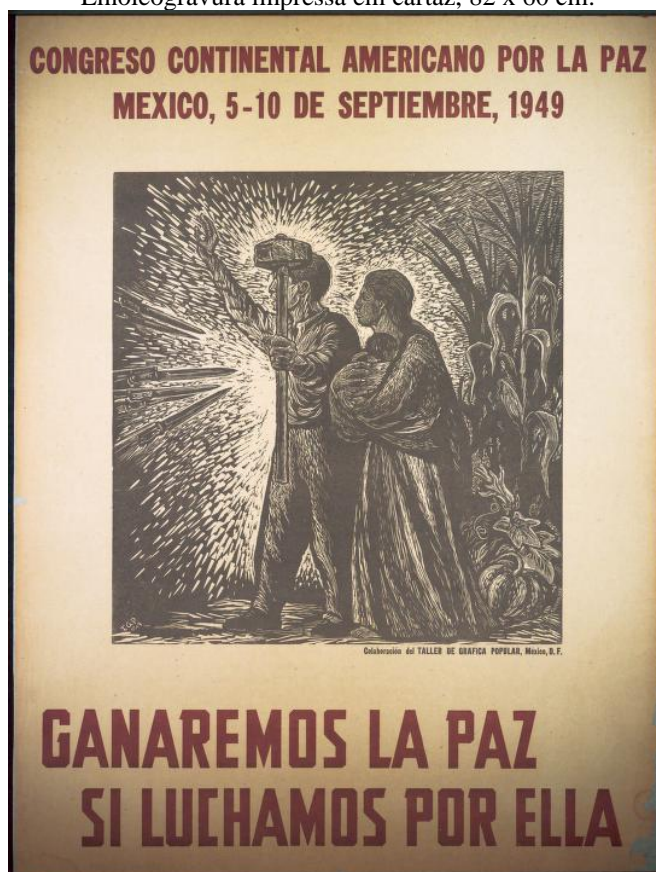
Figura 45 - Fanny Rabel (1922-2008). Gravuras do álbum *Niños de México* (1959) editado pelo TGP



O fim da Segunda Guerra e a derrota dos regimes fascistas na Alemanha, na Itália e no Japão não significaram o fim de ideologias de extrema-direita. A luta deveria continuar. Ainda mais urgentes era garantir a manutenção da paz entre as nações. Entretanto, com o estabelecimento da Guerra Fria e as intervenções militares, isso se mostrava uma tarefa bastante difícil. Muitos intelectuais e artistas comprometidos com os ideais antiguerra se juntaram ao Movimento dos Partidários da Paz – e essa foi a atitude do TGP. Os artistas se disponibilizaram

a produzir ilustrações para os impressos de propaganda do movimento (Figura 46). Membros do TGP foram ainda mais ativos, como é o caso de Leopoldo Méndez que integrou a delegação mexicana para o Congresso de Wrocław.

Figura 46 - Arturo García Bustos (1926-2017), Mariana Yampolsky (1925-2002). Congreso Continental Americano por la Paz. México 5-10 de septiembre 1949. *Ganaremos la paz si luchamos por ella*, 1949. Linoleogravura impressa em cartaz, 82 x 60 cm.



Fonte: <http://www.graficamexicana.com/ImageViewer.asp?id=6852&level=2>

O grande inimigo da paz eram as potências imperialistas. Frequentemente, isso se traduz em elementos que fazem referência aos Estados Unidos. Francisco Mora explicita esse ponto com a sua Estátua da Liberdade que faz as vezes de cavalo de Tróia (Figura 47). O monumento cria vida como um titã pronto a açoiar, e carrega no seu interior senhores da guerra, capitalistas com seus fraques e cartolas, as armas e, algo que talvez surpreenda, membros da Ku Klux Klan. Era relativamente frequente que os veículos de imprensa comunista da época denunciassem a discriminação racial nos Estados Unidos. O Movimento dos Partidários da Paz tinha uma adesão interessante da comunidade negra estadunidense, mas, obviamente, isso não poupava o país ao Norte de ferrenhas críticas. Francisco Mora era especialmente tocado pela questão, pois era casado com a artista negra estadunidense Elizabeth Catlett.

Figura 47 - Francisco Mora (1922-2002). *Democracia*, s/d. Linoleogravura, 50 x 37 cm. MASC



Fonte: <https://aplicacoes.fcc.sc.gov.br/wp/masc/acervo/la-democracia/>

Elizabeth Catlett se mudou para o México em 1946. O país vizinho lhe deu a oportunidade de escapar das Leis de Jim Crow, as leis de segregação racial, e de ingressar no TGP. Foi lá que conheceu seu segundo marido e companheiro de vida, o gravurista Francisco Mora. A artista era ativista dos direitos civis e das pautas históricas dos trabalhadores, sobretudo, dos trabalhadores negros. Durante a sua infância, na Carolina do Norte, Catlett conviveu com os colhedores de algodão que viviam em situação de penúria. A maioria dos trabalhadores, como a própria artista, era descendente de africanos escravizados. Isso certamente a inspirou no seu trabalho. Na *Cosechadora de algodón* (Figura 48), apesar dos sinais de pobreza - o chapéu de palha, a roupa presa por um alfinete de segurança – a colhedora de algodão de Catlett tem uma fisionomia ativa, transmite dignidade ao espectador, transmite, portanto, a ideia de resistência e de consciência do seu valor.

Figura 48 - Elizabeth Catlett (1915-2012). *Cosechadora de algodón*, 1952. Linoleogravura, 44,8 x 42,3 cm. MASC



Fonte: <https://aplicacoes.fcc.sc.gov.br/wp/masc/acervo/cosechadora-de-algodon/>

O TGP ficou conhecido no México e no mundo graças ao empenho de seus integrantes. Sua fase mais profícua, dos anos 1930 a 1950, coincide com um período da história muito conturbado e contraditório em que se viu a ascensão da extrema-direita e, ao mesmo tempo, levantes populares e grandes demonstrações internacionais de solidariedade da classe trabalhadora. A aproximação de intelectuais e artistas dos partidos comunistas após a Segunda Guerra Mundial foi decisivo para que projetos fossem possíveis de ser pensados e executados.

No caso do Brasil, o Movimento dos Partidários da Paz e a militância comunista, que são coisas praticamente coincidentes, foram fundamentais para que artistas do país tivessem contato com as obras e o modo de produção da arte gráfica engajada do México. Duas figuras tiveram papel crucial nesse encontro – Jorge Amado e Carlos Scliar. O escritor e o artista eram grandes articuladores do meio cultural e militantes comprometidos. Jorge Amado conhecia o TGP e seu fundador Leopoldo Méndez desde o princípio da trajetória da entidade nos anos 1930, e os apresentou a Scliar.

Quando Carlos Scliar esteve em Paris, no final da década de 1940, seu envolvimento com o TGP se intensificou. Ele foi convidado a organizar uma exposição do TGP, que exigiu o contato com Hannes Meyer a fim de obter os álbuns publicados pela editora La Estampa Mexicana, a exemplo de *Estampas de La Revolución Mexicana*, livros ilustrados, cartazes e

gravuras dos artistas (AMARAL, 2003). A temporada na capital francesa permitiu o convívio com artistas latino-americanos e brasileiros de inclinações políticas semelhantes, que queriam a paz, a popularização das artes, o desenvolvimento de seus países e rechaçavam ideologias de extrema-direita e o imperialismo. Evidentemente, os eventos do Movimento dos Partidários da Paz eram os espaços propícios para debates entre eles. E assim aconteceu com Carlos Scliar, Vasco Prado, Mário Gruber, Leopoldo Méndez. A partir daí, estava plantada a semente que geraria os clubes de gravura do Brasil.

3 O CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE (CGPA) E O CLUBE DE GRAVURA DE BAGÉ (CGB)

3.1. O CAMPO ARTÍSTICO DE PORTO ALEGRE NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX, O SURGIMENTO DA REVISTA HORIZONTE E O PROJETO DOS CLUBES DE GRAVURA

As artes no Rio Grande do Sul tiveram um desenvolvimento mais significativo a partir da primeira metade do século XX. Foi depois da Proclamação da República em 1889 e da Guerra Civil de 1893 (ou Revolução Federalista), que o governo do Partido Republicano se firmou no poder e ocorreu uma forte expansão econômica, que se traduziu em uma maior diversificação social. As principais cidades do estado como Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande, viveram um processo de industrialização e crescimento urbano. No caso da capital, o incentivo econômico para a chegada de imigrantes e as relações comerciais com as zonas coloniais do entorno oportunizaram uma prosperidade econômica que também impactou nas artes.

No século XIX, Porto Alegre se desenvolvia e a classe burguesa em ascensão requiritava critérios de distinção e a diferenciação de gosto que demandavam a decoração de casas e o embelezamento da cidade. Isso gerava oportunidades de trabalho para artistas e artesãos. Também emergia o interesse pelo aprimoramento cultural e social, o que dava espaço à construção de instituições como teatros e salões de baile. A pesquisadora Susana Gastal relata esse momento da capital.

Antes, no início do século XIX, as residências de Porto Alegre deviam seu "aformoseamento"-como se dizia na época - a papéis de parede estampados "tão ao gosto da faceirice da Província." Nas estampas, flores, frutas, bichos, gregas, arabescos. No final do século, a nova sensibilidade trouxe consigo as pinturas murais, e os artistas que aqui chegavam - como no caso de Domingos Bertolotti, em 1890 - se anunciavam nos jornais locais como "ornamentalista e decorador". Com o tempo, Bertolotti também assinaria projetos de arquitetura, levando para as fachadas suas alegorias, na forma de estátuas representando a Arte, a Música e o Comércio. A ostentação das residências transformou-se em disputa de status entre os porto-alegrenses endinheirados. Em 1896, o comendador Chaves Barcelos traria de Buenos Aires o pintor italiano Miguel de Sorio para decorar seu palacete, ameaçando o sucesso de Bertolotti no setor. Mas, passada a novidade do novo artista, Bertolotti voltou a brilhar na área de arquitetura e também como fotógrafo e retratista a óleo. Os artistas continuariam requisitados, como na primeira metade do século, para a decoração dos palcos teatrais, mas agora haveria também uma nova função: a criação de alegorias carnavalescas, porque mesmo a festa de Momo se sofisticara. O cenógrafo Coliva, um artista italiano chegado aqui via Uruguai na década de 1880 mestre de Affonso Silva, de quem falaremos adiante - na temporada que aqui passou, "embora muito ocupado com suas pinturas no Teatro São Pedro, Coliva recebe e aceita amável e rendoso convite da Sociedade Carnavalesca Venezianos, para decorar os salões (...) onde, em fevereiro de 1881, teriam lugar os bailes burlescos e de gala do prestigioso clube local". (GASTAL, 2007, p.38).

Há de se lembrar também do advento e do crescimento da fotografia durante o século XIX. Em Porto Alegre, como em outros lugares, os registros fotográficos valiam por si só e eram materiais de referência para os artistas. As técnicas podiam ser associadas e encontradas no mesmo ambiente de trabalho, a exemplo do estúdio dos Irmãos Ferrari, no qual trabalhou o artista Julio Fontana (GASTAL, 2007). Na época, havia um mercado promissor de retratos.

Artistas nascidos na cidade e advindos de outras localidades passaram a entrar em cena no final do século XIX⁸, destacando-se Pedro Weingärtner⁹ e Manuel Araújo Porto Alegre. As questões sobre regionalismo e sobre o academismo já estavam postas naquele período, impulsionadas pelo debate sobre a identidade local.

A característica mais notável do período compreendido entre meados do século XIX e o início do século XX foi o elevado interesse pela construção de uma identidade local, fundada na paisagem e no homem, incorporando todos os segmentos da sociedade e não somente a aristocracia rural.

Rigorosamente, seria uma impropriedade falar de academismo no Rio Grande do Sul. A atuação de Manuel de Araújo Porto Alegre não teve repercussões aqui no Sul, assim como, se aventarmos a possibilidade de nomear Weingärtner como acadêmico, estaremos sendo injustos com esse artista, cujo alcance é bem maior. Na verdade, naquele quartel, o que poderíamos considerar como o pensamento preponderante nas artes no Rio Grande do Sul seria o regionalismo.

Conforme os estudiosos do tema, o regionalismo artístico no Estado teve duas fases bem definidas: na primeira, ainda durante o Império, acontecimentos históricos (Revolução Farroupilha, Guerra do Paraguai) uniam-se a fatos literários, como a fundação do Partenon Literário e a publicação das obras de Apolinário Porto Alegre (1844-1904), de Oliveira Belo (1851-1914) e de Cezimbra Jacques (1849-1922), culminando com a Proclamação da República em 1889. Nesse período, retornou ao Rio Grande do Sul, vindo da Europa, o pintor Pedro Weingärtner. Aqui, ele produziu estudos destinados a telas com motivos regionais. O regionalismo fundado na obra de Pedro Weingärtner é praticamente restrito à paisagem com personagens – que ele praticou durante toda a sua fase madura – e à pintura de gênero, de caráter mais realista, desenvolvida entre 1890 e 1892 (Kerb, Fios Emaranhados e Chegou Tarde!). Temos a culminação desse período na apresentação, em 1898, de *Tempora Mutantur* (coleção do Margs), obra que inclui a paisagem local e a figura do imigrante italiano [Figura 49]. (GOMES, 2012, p. 19-20).

⁸ Na segunda metade do século XIX, nessa sociedade que se renovava, nasceram os primeiros artistas gaúchos: Pedro Weingärtner (Porto Alegre, 1856), Augusto Luiz de Freitas (Rio Grande, 1868), Oscar Bocira (Porto Alegre, 1883), Affonso Silva (Porto Alegre, 1886), Leopoldo Gottuzzo (Pelotas, 1887), Libindo Ferrás (Porto Alegre, 1897) e João Fahrion (Porto Alegre, 1898).

Mas também nasceram alguns brasileiros de outros estados ou estrangeiros que aqui tiveram importante atuação artística: Luiz Maristany Trias (Espanha, 1866), Eugenio Latour (Rio de Janeiro/RJ, 1874), Helio Aristides Seelinger (Rio de Janeiro/RJ, 1878), José Lutzenberger (Alemanha, 1882) e Francis Pelichek (Tchecoslováquia, 1898). A formação pessoal e artística de todos eles se dará sob as condições socioeconômicas até aqui apresentadas. Os trabalhos artísticos, entretanto, virão a público no segundo período proposto, entre o final do século XIX e início do século XX. (GASTAL, 2007, p.39).

⁹ “As criações de Weingärtner deram início a uma série de obras de diversos outros autores, que tomando a paisagem local como tema, constituíram um verdadeiro registro das suas inquietações, principalmente da dificuldade de passar de uma identidade rural para outra identidade, urbana. O que de mais notável encontramos em Weingärtner, ante outros tantos artistas de mérito que foram seus contemporâneos, é o fato de que ele se dedicou à constituição de uma nova identidade visual no Sul do País, menos vinculada à imagem de povo guerreiro e mais centrada no trabalho e na construção de uma trajetória marcada pelo domínio da terra e de seus frutos. Weingärtner optou, na parte mais extensa e constante de sua obra, por retratar sua aldeia: uma pintura que discorre acerca de sua região sem ser regionalista e anedótica; uma visão realista da paisagem sem idealização e sem ênfase no pitoresco; um relato fiel dos costumes dos imigrantes e dos trabalhadores sem visão paternalista. E, quando escolheu as narrativas históricas, o fez sem cair no discurso pomposo e laudatório da pintura de história” (GOMES, 2012, p.20).

Figura 49 - Pedro Weingärtner. *Tempora Mutantur*, 1898. Óleo sobre tela, 110,3 X 144 cm. MARGS



Fonte: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/P/36175/>

O campo começou a se estruturar verdadeiramente a partir da fundação do Instituto Livre de Belas Artes, em 1908, que abrigou a Escola de Artes de 1910 a 1936 – “O Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande Sul (ILBA-RS) criou, em 1909, o Conservatório de Música e, em 1910, ativou a Escola de Artes (EA) [...] era destinada, no seu projeto de origem, ao ensino e ao estudo teórico e prático das artes plásticas, abrangendo o Desenho e a Arquitetura, incluindo as artes aplicadas e as artes e ofícios” (SIMON, 2003, p.161). A Escola de Artes seguia o modelo da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, privilegiando linguagens mais consolidadas a exemplo do desenho de viés naturalista. Cirio Simon, em sua tese sobre o Instituto de Artes, atrela a formação da entidade com as ideias de um projeto civilizatório compensatório para o estado vinculado ao novo cenário político da república.

O ILBA-RS [Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul] surgiu num período político em que as primeiras turbulências republicanas já se dissipavam e arrefecia a busca de uma radical soberania regional. O Rio Grande do Sul começava a lançar novamente seus olhares para o conjunto da nação brasileira, cenário no qual atuarão importantes líderes sul-rio-grandenses como, por exemplo, Pinheiro Machado. Essa busca de uma sintonia e integração do Rio Grande do Sul ao Estado nacional, empresta ao projeto do Instituto uma característica peculiar. Configura-se como uma instituição estadual, mas com os olhares voltados para um projeto civilizatório com pretensões maiores e que poderia germinar, na sua plenitude, só no amplo espaço brasileiro, formando uma homeostase entre as forças do campo regional e as forças do campo nacional. O Instituto apontava para um futuro diferente de um regime imperial,

concentrador do poder político, e, ao mesmo tempo, imunizado do poder entregue à soberania de um Estado regional e aos chefetes locais, que fizeram a Primeira República. (SIMON, 2003, p. 93).

Maria Bastos Kern salienta que o contexto cultural das primeiras décadas do século passado contribuiu para a criação do Instituto:

O dinamismo do ambiente cultural propicia a criação da Escola de Artes, em 1908, por um grupo de intelectuais e políticos. Essa, desde a sua fundação, é dirigida pelo artista Libindo Ferrás, que estrutura o sistema de ensino baseado nos cânones estéticos clássicos e princípios morais. A partir destas acepções, a arte deveria ter fins pedagógicos e o seu aprendizado ser efetuado através de cópias de reproduções de obras dos mestres europeus, evitando assim o estudo do modelo vivo. Esta instituição de ensino enfrenta dificuldades para a contratação de docentes, tendo que trazê-los de outros estados brasileiros e do exterior. Em 1922, Francis Pelicheck, artista tcheco, vem residir em Porto Alegre para lecionar na Escola. Ele e Libindo são os únicos docentes que ministram aulas no curso de pintura, fenômeno que evidencia as limitações desta formação."

Até a fundação da Escola, o ensino de artes no RS, como em outros estados do país, era feito em ateliês de artistas, em geral, estrangeiros. Alguns estudantes se dirigiam para o Rio de Janeiro, onde ingressavam na Escola Nacional de Belas Artes, enquanto outros iam para o exterior. (KERN, 2007, p. 52).

Durante os anos 1920, começaram a surgir espaços de experimentação e inovação artística, sobretudo, nas artes gráficas. Carl Ernest Zeuner¹⁰ chegou em Porto Alegre no ano de 1922, assumindo a Seção de Desenho da Livraria do Globo, local em que vão trabalhar artistas como Sotero Cosme, Edgar Koetz, João Fahrion e Nelson Boeira Faedrich (RAMOS, 2016). As ilustrações de livros e revistas se tornaram um meio de difusão de uma estética moderna em Porto Alegre. Em 1926 foi lançada a revista *Madrugada*, primeira publicação modernista no estado e em 1929 surgiu a *Revista do Globo*, como outro fator de inovação no campo das artes.

A Revolução de 1930 levou Getúlio Vargas, então governador do Rio Grande do Sul, ao poder, em um arranjo entre oligarquias dissidentes, militares descontentes e grupos sociais urbanos excluídos do jogo político. A Era Vargas foi marcada pela urbanização e pela industrialização, mas também por um forte nacionalismo. As mudanças desse período abrangeram também as artes – artistas e intelectuais foram cooptados para desenvolver a linha estética “varguista” que teria traços modernistas sob o viés nacionalista. Em âmbito local (e apesar do acelerado crescimento urbano), o público apreciador de arte ainda era pequeno e as

¹⁰ “[...] o personagem em questão, Carl Ernst Zeuner, foi muito mais que um “mero gráfico”. Nascido em Zwickau, na Alemanha, Zeuner cursou a Hochschule für Graphische Künste und Buchgewerbe (Escola Superior de Artes Gráficas e Ofícios do Livro), em Leipzig. Vivendo na cidade, a partir de 1911, ele certamente acompanhou os debates em torno da industrialização naquele país, uma das pautas da Deutscher Werkbund (Confederação Alemã do Trabalho), criada em 1907. Se, no âmbito dessa associação, um nome como Henry van de Velde (1863-1957) defendia o desenvolvimento das habilidades artísticas dos criadores, outro, como Hermann Muthesius (1861-1927), apregoava a Typisierung, ou seja, a padronização industrial visando à melhoria dos produtos. Tratava-se de um tema caro ao campo das artes aplicadas, da indústria e do que viria a ser chamado de design” (RAMOS, 2016, p. 83).

possibilidades abertas aos artistas ainda eram bastante restritas. Segundo Neiva Bohns (2005), a estratégia eleita pelos artistas para incentivar o crescimento do campo consistiu em tratar de temas regionais para atrair interesse da população:

O público em geral, desacostumado com o movimento artístico das grandes metrópoles, só aceitaria como legítimas as manifestações que se identificassem com o imaginário sulino. Provavelmente, por estas razões, artistas de envergadura como Pedro Weingärtner, Leopoldo Gotuzzo, Libindo Ferrás e o próprio Angelo Guido preferiam trabalhar com temas de fácil reconhecimento, que guardavam relações imediatas com a realidade e mantinham vivos certos temas caros à memória coletiva (BOHNS, 2005, p. 207).

A relação entre um suposto gosto compartilhado e a escolha pelo regionalismo deve ser relativizada. Mais do que dialogar apenas com a memória coletiva, essa tendência pode ser atribuída às origens das classes dominantes, que, apesar do impulso industrializante, continuavam vinculadas ao latifúndio. Também é importante pensar que nos anos 1930 a elite regional alcançou as estruturas de poder nacional, sendo importante valorizar a cultura gaúcha, enquanto elemento integrado a um projeto nacionalista. Essa articulação entre regionalismo, nacionalismo e modernização, celebrando o papel do Rio Grande do Sul no contexto brasileiro, pode ser vista na Exposição Farroupilha de 1935, que comemorava o centenário da Guerra dos Farrapos e foi o maior evento artístico em décadas no estado, deixando marcas profundas na memória local. Acerca do regionalismo e seus impactos no campo cultural, Maria Lúcia Bastos Kern explica:

A partir de 1928, quando é articulada a Frente Única Rio-Grandense em contraposição à política nacional café-com-leite, o regionalismo assume o papel de luta reivindicatória contra as oligarquias paulistas e mineiras, bem como contra a política corrupta reinante no país. Nessa ocasião, o gaúcho é cantado por seu heroísmo, bravura e por seu caráter íntegro. No mesmo ano, é criada a Página Literária do Diário de Notícias e, no ano seguinte, surge a Revista do Globo. O diretor da revista, Mansueto Bernardi, no primeiro editorial enfatiza o papel do RS no processo de "regeneração nacional" e no de "soerguimento da mentalidade nacional". Alguns artistas e críticos de arte também se posicionam frente à revolução encetada pelas elites políticas.

Após a revolução de 1930, o regionalismo começa a decair, já que os objetivos políticos são atingidos com a liderança gaúcha no cenário nacional. Os nacionalismos nas regiões de colonização européia se fortalecem, em face à política externa brasileira, junto ao Eixo. Entretanto, em 1935, com as comemorações do centenário da Revolução Farroupilha, o mito do gaúcho herói é retomado em obras encomendadas a alguns artistas.

O regionalismo tem sido concebido, por alguns estudiosos, não só como luta reivindicatória pela participação nas decisões políticas nacionais e mecanismo de preservação da hegemonia local, mas também como estratégia dos escritores para serem reconhecidos no centro do país. O regionalismo seria, assim, o modo pelo qual eles marcariam as suas diferenças e contribuiriam para a construção da literatura brasileira. A manutenção das tradições se constitui ainda como meio de oposição às importações européias. (KERN, 2007, p. 59).

No Instituto das Artes, a terceira década do século XX veio com mudanças significativas capitaneadas por Tasso Corrêa que culminou na criação do Curso de Artes Plásticas com a introdução de novas disciplinas. Houve reforço da participação e da importância dos discentes na instituição.

A situação inverteu-se inesperadamente quando o Instituto teve a coragem de oferecer novas competências numa vasta gama de saberes associados às Artes Plásticas, com profissionais competentes, num lugar e num curso adequado ao meio urbano que se transformava. Em 1936, na administração de Tasso Corrêa, a EA passou a denominar-se Curso de Artes Plásticas (CAP). Com esse novo curso iniciou-se a pensar no ensino de Arquitetura, tanto no aspecto técnico como conceitual. A Modelagem e a Escultura começaram a ser oferecidas por um profissional que procedia da área. O Desenho e as artes gráficas receberam o reforço de profissionais que trabalhavam em editoras industriais locais. As disciplinas da História da Arte e da Estética passaram a costurar o espaço prático do fazer artístico com o mundo das idéias estéticas. A partir do CAP, passa a faltar lugar para os candidatos. Nesse momento, os seus alunos equilibram numericamente e depois ultrapassam os do Conservatório de Música. Consolidou-se a liderança discente do CAP e de forma particular aqueles do Curso de Arquitetura. (SIMON, 2003, p. 166).

No final dos anos 1930, existem novas mudanças no panorama artístico da capital gaúcha, com a incorporação do Instituto de Belas Artes à Universidade de Porto Alegre em 1936. Em 1937 ocorreu o Golpe que instaurou a ditadura do Estado Novo, aprofundando o discurso nacionalista e as práticas autoritárias. Em 1938, foi criada a Associação Francisco Lisboa, a Chico Lisboa, como uma alternativa para aqueles artistas que não encontravam espaço dentro da academia; entre seus membros estavam João Faria Viana, Carlos Scliar, Nelson Boeira Faedrich, Guido Mondin, Vitório Gheno e Edla Silva (SIMON, 2003). Mesmo que a proposta estética e temática da Chico Lisboa não diferisse muito do IBA, isso aponta para uma multiplicação dos espaços que promoviam atividades artísticas ¹¹.

A constituição do campo artístico na capital sul-rio-grandense foi marcada pelo debate a respeito da adoção de tendências internacionais e da manutenção dos costumes e dos gostos locais, conforme observa Maria Lúcia Bastos Kern (2007). Na década de 1940, os críticos de arte Angelo Guido e Aldo Obino promoveram um debate sobre artes nos jornais *Diário de Notícias* e *Correio do Povo*.

A crítica de arte é representada basicamente por Angelo Guido, no *Diário de Notícias*, e Aldo Obino, no *Correio do Povo*. Este último é professor de filosofia, católico

¹¹ “No início dos anos 50, a AFL [Associação Francisco Lisboa] assume a responsabilidade de realizar o Salão da Câmara Municipal, além do seu próprio Salão. Os seus eventos ganham maior projeção que o SNBA do IBA, que esteve suspenso durante alguns anos. Os salões organizados pela AFL congregam jovens artistas, constituindo-se desta forma em espaços para novas revelações e consagração de categorias artísticas como a gravura e a escultura. Essa instituição, anteriormente contrária à arte moderna, promove em 1957 um salão dedicado á mesma” (KERN, 2007, p.69).

militante e um dos fundadores da Associação de Professores Católicos do Estado e da revista Estudos (1940), desta entidade. Seus textos se caracterizam por julgamentos estéticos impregnados de princípios morais e antimodernistas. Para Obino, a arte moderna é superficial, doentia e desvinculada dos valores eternos." Ele identifica a modernidade como o "abandono da idéia divina", apesar de ter consciência de que no mundo em constante progresso, a arte também deveria se adequar ao mesmo." No entanto, teme que ela possa conduzir à desintegração social. Nesse momento, os discursos de Guido não são muito distintos. Eles evidenciam a sua oposição ao modernismo, bem como recorrentes acusações aos artistas modernos de bolchevistas e cabotinos, já que as suas obras não são dotadas de criatividade e beleza clássica." Os artistas modernos, ao abandonarem as convenções tradicionais, são identificados pelos críticos de arte como agentes de desintegração social. Observa-se, assim, que é deflagrada a situação de conflito no interior do campo de arte, a qual não é oriunda apenas de divergências de concepções estéticas, mas também ideológicas. Esta aparente polarização de idéias gera uma série de atritos entre artistas, críticos e instituições de arte. Como estes conflitos se dão num período de radicalismos ideológicos e de acentuados nacionalismos, não se pode considerá-los como costumeiras querelas entre conservadores e modernistas. É necessário se questionar a respeito da natureza destas dissensões, considerando que a arte oferece possibilidades de veiculação de ideologias, uma vez que emite valores através de esquemas perceptivos." (KERN, 2007, p.62).

Os artistas modernos eram criticados pelo abandono das tradições e dos valores clássicos e da beleza, além de serem vinculados ao bolchevismo. Essas concepções encontraram adeptos no IBA e na AFL. No ano de 1942, foi realizado um Salão Moderno de Artes Plásticas, com o objetivo de ridicularizar essa tendência artística no qual foi lançado o Manifesto contra a Arte Moderna.

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

[...]

Depois da confusão e do escândalo de três dias, o Salão fechou com um Manifesto assinado por seus idealizadores e publicado na imprensa. O propósito do Salão seria o de ridicularizar a Arte Moderna, considerada "obra destruidora sub-versiva e letal" (MANIFESTO, 1942, p.7) por este grupo de artistas conservadores. (SILVA, 2017, 239-240).

Mas a arte moderna também tinha adeptos, como Manoelito de Ornellas, que era Diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda, que proferiu o discurso Elogio da Arte Moderna em 1941 e organizou o Salão dos Novos em 1944. Nesse período, o jovem artista Carlos Scliar se destacou na defesa da modernização das artes através de escritos, de palestras e por suas obras, mas sua atitude não agradou nem mesmo seus colegas da Chico Lisboa

Nos anos 40, destaca-se Carlos Scliar, por sua luta em prol da introdução do modernismo no RS. Ele é um dos sócios fundadores da AFL, mas não muito bem

quisto pelo fato de defender o modernismo e realizar obras que fogem dos padrões vigentes. Nesse momento, ele trata da temática social, a partir de formas monumentais e propositalmente deformadas, visando enfatizar a expressividade. Scliar abandona a narrativa e a mimesis da estética tradicional, gerando protestos de seus companheiros de associação e dos críticos de arte. Obino, por ocasião do II SNBA, considera que a sua pintura apresenta "homens anormais, com mãos disformes", apesar do artista ter sido identificado como "uma glória nacional". (KERN, 2007, p. 64).

O final da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo trouxe fortes ventos de mudança para o campo das artes no Rio Grande do Sul¹². A partir de 1945, o PCB viveu um breve período de legalidade e isso se materializou na criação em órgãos de imprensa e também em estruturas de difusão cultural, como o jornal *A Tribuna*, a Agência Farroupilha, a Livraria Farroupilha, a editora Cadernos da Horizonte e a revista *Horizonte*. Não apenas os comunistas participaram desse momento de renovação, mas também outros grupos de intelectuais, que atuavam em publicações como a *Revista do Globo*, a *Província de São Pedro* e a *Revista Quixote*. Esta última era animada pelo Grupo Quixote, que reunia jovens intelectuais interessados pelo modernismo e pela renovação de paradigmas culturais, como Raymundo Faoro e Wilson Chagas, dedicando-se à poesia e promovendo recitais (BIASOLI, 1994).

Entre essas diferentes publicações, a que mais teve impacto para a formação dos Clubes de Gravura e para a circulação de imagens influenciadas pelo realismo socialista, foi a revista *Horizonte*. Ela passou a circular em março de 1949, sob a direção de Cyro Martins, tendo por secretários Zaira Martins e Flamarion Silva. Os redatores haviam tido uma militância pública pelo PCB: Lila Ripoll, Dyonélio Machado, Juvenal Jacinto, Edith Hervé, Flamarion Silva, Zaira Martins, Mario Escobar Azambuja e Thereza de Almeida. Segundo o editorial da primeira edição, a publicação almejava incrementar a educação e a cultura da população e ser espaço para os literatos já reconhecidos e novatos.

Depois de um breve hiato, a *Horizonte* entra em uma nova fase no ano de 1950, com a direção de Lilla Ripoll. O texto de apresentação da *Nova Fase*, de autoria da nova diretora, revelava os preceitos que guiariam a revista. A posição era clara: admiração às democracias populares da China e da União Soviética, engajamento no Movimento pela Paz, repúdio ao imperialismo norte-americano, concepção da arte como instrumento de transformação social:

¹² “A arte modernista começa a ser praticada mais intensamente no RS após o Estado Novo e a 2ª Guerra Mundial, momento em que o Estado passa por um processo de modernização, gerado pelo crescimento industrial e comercial. A modernidade atinge setores mais amplos da sociedade, levando ao desenvolvimento da capital e das cidades do interior, e ampliando o número de instituições culturais e artísticas, os meios de comunicação e, com isto, diminuindo as distâncias no interior do Estado e deste com outros centros do país e do exterior. A melhoria das comunicações estimula os artistas a retomarem as viagens de estudos e o contato com diferentes práticas artísticas. [...] Com o fim da guerra, as instituições de arte no RS são dirigidas de forma mais liberal, procurando se reestruturar para os novos tempos. O campo de arte passa por mudanças, com a criação de novas instituições e de atividades mais numerosas, que imprimem maior flexibilidade frente à pluralidade de concepções” (KERN, 2007, p. 69).

Aqui estamos, em nossa nova fase e, à boa maneira gaúcha, digamos logo quem somos e o que queremos.

<HORIZONTE> é uma revista de intelectuais de vanguarda. Nossa arte, portanto, estará a serviço do que, na sociedade humana e em nossa terra, represente o que há de novo, de progressista, que consulte às mais nobres aspirações da Humanidade e do nosso povo.

Uma linha, nítida e tensa, divide o mundo de hoje em dois campos. De um lado, os partidários da Paz, da cultura, de um mundo novo, com o qual sonharam os grandes pensadores do passado e que já se ergue, a nossos olhos, na gloriosa União Soviética, na Nova China e nas Democracias Populares. Em tórno dêste campo, se reúne o que há de melhor na Humanidade.

[...]

Queremos que nossa arte seja mais uma arma, e poderosa, da Revolução Brasileira e nos ajude a construir o grande Brasil democrático-popular, que já antevemos.

Nossa revista estará aberta a todos aqueles que, com sua arte, quiserem defender a paz e a independência nacional, a todos os que crêm em nosso povo e se colocam a serviço de suas melhores aspirações. (*Horizonte*, 20 dez. 1950, n. 4, ano I, p.1).

O texto de apresentação mostra de maneira clara que a partir de 1950 a revista se tornava mais próxima das diretrizes políticas do PCB. A crítica ao imperialismo, a defesa dos países socialistas, a maneira de pensar a arte como um elemento transformador da sociedade, tornou esse um veículo “natural” para difusão do realismo socialista. Dessa maneira, a revista *Horizonte* vai estar intimamente ligada à formação do Clube de Gravura de Porto Alegre e à difusão de sua produção.

Uma personagem fundamental dessa nova fase da *Horizonte* foi sua Diretora, a escritora e militante comunista Lila Ripoll. Nascida em Quaraí, na fronteira com o Uruguai, em 1905, ela vinha de uma família ligada à política da cidade, pois seu tio era do Diretório Municipal do PRR. Em 1927, ela mudou-se para Porto Alegre, onde completou seus estudos e passou a dar aulas de canto orfeônico em 1930 (BORDINI, 1987). Foi durante essa década que Lila Ripoll se aproximou do comunismo, em parte por influência de seu primo, Waldemar Ripoll, que foi assassinado no Uruguai (supostamente) à mando do Governador Flores da Cunha (MARTINS, 2012; BORDINI, 1987).

A partir de 1938, a autora passou a publicar seus livros de poesia, como o *De mãos Postas* de 1938 e *Céu Vazio* de 1941, com que foi agraciada com o Prêmio Olavo Bilac de Literatura. Durante os anos 1940, a autora teve sua produção divulgada pela *Revista do Globo*, conseguindo bastante reconhecimento no cenário artístico local. Em 1947, com a cassação do PCB e uma mudança de direção na Livraria do Globo, algumas portas se fecharam para a escritora (MARTINS, 2012). Apesar desses reveses, Lila Ripoll se tornou uma das principais articuladoras culturais do PCB nos anos seguintes. Em 1950, ela substituiu Cyro Martins na Direção da *Horizonte* e neste mesmo ano publicou *Novos Poemas* pela editora *Cadernos da Horizonte*, sendo reconhecida com o Prêmio Pablo Neruda da Paz. Nos anos seguintes, ela

participou ativamente do Movimento dos Partidários da Paz, presidiu a seção regional da União Brasileira dos Escritores e ajudou a organizar o IV Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em Porto Alegre em 1951. No ano de 1953, Lila Ripoll participou da delegação cultural que visitou países da União Soviética, em que teve a oportunidade de conhecer escritores, assistir a concertos e espetáculos no Teatro Bolshoi (Figura 50). A finalidade da viagem era fazer conhecer o que se passava no meio artístico soviético a fim de ver a aplicação prática do realismo socialista (RIPPOL, 1953).

Figura 50 - Carlos Ortiz, Lila Ripoll, Bernardo Elias, Alina Paim, sra. Mário Donato, Mário Donato, José Geraldo Viera e crianças moscovitas na Praça Soviética



Fonte: *Horizonte*, Porto Alegre, ano III, n.2, ago.-set. 1953, p.50

Como pode ser visto, Lila Ripoll estava na vanguarda da ação cultural dos comunistas em Porto Alegre, sendo uma das principais responsáveis pela revista *Horizonte*, que sob a sua direção se abriu para os debates envolvendo a arte engajada. Por outro lado, também é importante ressaltar o papel dos gravadores e sua capacidade de articulação para tornar efetivo o projeto do Clube de Gravura de Porto Alegre. Nesse caso, devemos acompanhar com mais cuidado a trajetória artística e a militância de Carlos Scliar.

Carlos Scliar nasceu na cidade de Santa Maria, em 1920. Ele era proveniente de uma família de judeus da Ucrânia e da Bessarábia, que imigraram do Império Russo para o Brasil com o objetivo de fugir da Primeira Guerra Mundial (SCLIAR, 1983). Desde muito jovem ele tomou contato com a arte e com uma tradição política de esquerda, pois seu pai, Henrique Scliar, era um dos principais nomes entre os judeus progressistas de Porto Alegre, sendo também um agitador cultural e um dos primeiros organizadores do PCB na cidade. Ainda

adolescente, nos anos 1930, Scliar começou a colaborar com ilustrações para a *Revista do Globo* (seu primeiro desenho publicado foi uma caricatura de Hitler em 1934). A ligação de seu pai com o mundo artístico facilitou o contato com diversas personalidades, fazendo com que muito jovem ele convivesse com artistas mais experientes (PONTUAL, 1970). É provável que date desse período sua aproximação mais orgânica com o Partido Comunista.

Pela formatura no Ginásio (após três repetências no terceiro ano), em 1939, Scliar recebeu de presente dos pais uma viagem ao Rio de Janeiro e a São Paulo (SCLIAR, 2000). Na década de 1940, Scliar se dedicou à gravura, experimentando a litografia e linoleogravura. Nos primeiros anos da década ele morou em São Paulo e conviveu com figuras importantes da arte brasileira como Roberto Burle Marx, Flávio de Carvalho, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Jorge Amado, entre outros. Integrou a Família Artística Paulista e participou da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes. Em 1943, ele foi convocado para lutar contra o nazifascismo na Itália, como parte da Força Expedicionária Brasileira; como pracinha, participa de diversas batalhas e também procurou registrar em seus desenhos os momentos dramáticos da guerra. De retorno ao país, em 1945, organizou a exposição *Com A FEB na Itália*, patrocinada pelo Instituto Brasil-Estados Unidos, pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil e pelo Comitê Democrático Progressista dos Artistas Plásticos. A mostra percorreu as cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre (PONTUAL, 1970).

Carlos Scliar foi à capital francesa em 1947, com a intenção de se integrar à Escola de Paris. Na França e em outros países europeus, o artista produziu e viveu importantes trocas de experiências, como na Associação de Artistas Latino-Americanos. Um dos contatos mais profícuos foi com Leopoldo Méndez, do TGP. O exemplo dos gravadores mexicanos impactou profundamente Scliar, fazendo com que ele voltasse para seu estado natal. A opção por se estabelecer no Rio Grande do Sul se explica pela vontade de executar o projeto de uma publicação e de uma entidade voltada à gravura e ao trabalho coletivo, aos moldes do *Taller de Gráfica Popular*.

Junto com Carlos Scliar, quem estava em Paris no mesmo período era Vasco Prado. Ele havia nascido em Uruguaiana, em 1914, seu pai era militar, por isso viveu em diferentes regiões do Brasil durante sua infância e adolescência. Voltou para o Rio Grande do Sul no final dos anos 1920, onde ingressou no Colégio Militar de Porto Alegre. Seu envolvimento com a célula comunista da escola data dessa época, quando foi expulso por um período por promover o enterro de uma escultura de Washington Luís. Participou da Revolução de 1930 e manteve-se estudando na instituição por mais alguns anos.

Em 1946, com a legalização do PCB, Prado concorreu à Deputado Estadual, mas não teve sucesso. No ano seguinte, ele viajou à Paris, para fazer sua formação artística, onde frequentou o atelier de gravura da Escola de Belas Artes e estudou com Fernand Léger e Etienne Hajdu. Assim como aconteceu com Carlos Scliar, Prado também entrou em contato com Leopoldo Méndez e com a proposta de popularização da gravura defendida pelo TGP, sendo marcado pela ideia de arte engajada e trabalho coletivo (KERN, 1994; GASTAL, 1994).

3.2 O CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE

As histórias do CGPA e da revista *Horizonte* estão estreitamente ligadas ao contexto político e cultural marcado pelo início da Guerra Fria. Vasco Prado e Carlos Scliar estiveram na Europa e estudaram as tendências de vanguarda do final de 1940; porém, os debates e os eventos culturais de esquerda, na França principalmente, foram mais relevantes do que técnicas aprendidas na academia e nos ateliês.

Em 1948, Vasco e Scliar se somaram à delegação brasileira no I Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, em Wroclaw, na Polônia. A participação no Movimento dos Partidários da Paz proporcionou trocas entre artistas e intelectuais de esquerda de várias partes do mundo. A tendência estética mais discutida era o realismo socialista propagado pelo PCUS, passível de críticas, entretanto, havia o consenso sobre a arte ter uma importante função social e que era necessário considerar a realidade local e as demandas do povo no fazer artístico. A arte era entendida como instrumento de promoção da transformação da sociedade, poderia auxiliar na conscientização e na mobilização popular, além de ser uma arma para denunciar os problemas da população.

Nesse sentido, os mexicanos do TGP davam exemplo. A Revolução Mexicana, iniciada em 1910, convocou artistas e intelectuais a trabalhar pela construção de um novo país. A intelectualidade participou e formulou políticas de educação e de cultura. Alicerçado na arte social muralista e gráfica, o TGP surge com a proposta de uma organização artística focada nas artes gráficas a serviço do povo. Em Paris, seu fundador, Leopoldo Méndez, participou do congresso pacifista e divulgou a produção mexicana foi o mexicano Leopoldo Méndez. Entre seus interlocutores, estavam Scliar e Vasco Prado.

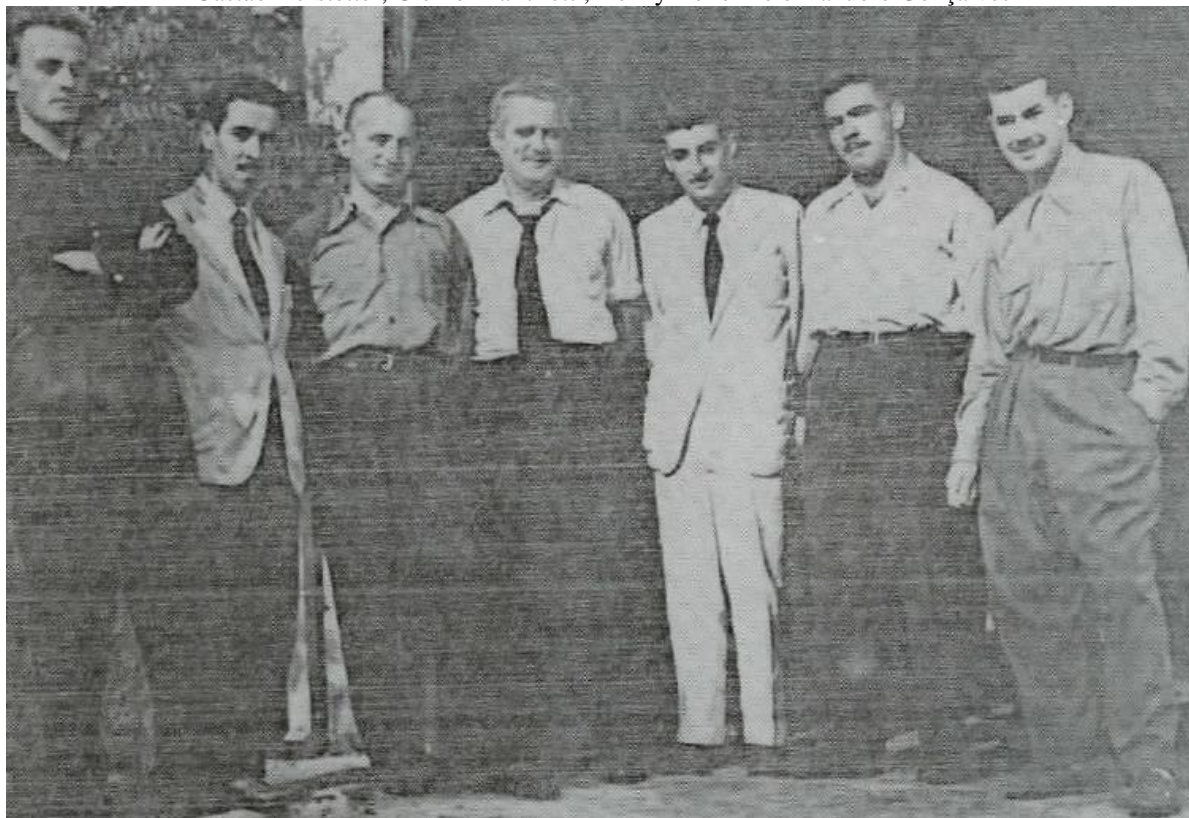
Ao retornar para Porto Alegre, os artistas sul-rio-grandenses estavam empolgados com o modelo do TGP de entidade artística e ainda tinham o compromisso de difundir o Movimento dos Partidários da Paz. A revista *Horizonte* era um veículo próximo do partido, portanto, poderia se alinhar a essa tarefa tornando-se, de fato, uma revista cultural do PCB difusora do

pacifismo pró-soviético e do pensamento comunista sobre artes e cultura. A partir de um depoimento dado por Carlos Scliar ao *Diário de Notícias*, de Porto Alegre, em setembro de 1955, é possível localizar a criação do Clube de Gravura de Porto Alegre (fundado com o nome de Clube dos Amigos da Gravura), nos meses finais de 1950:

O Clube de Gravura de Porto Alegre foi fundado em fins de 1950, nesta cidade pelo escultor Vasco Prado e eu. Partindo da experiência e atividade do Atelier de Gráfica Popular do México e da gravura chinesa contemporânea, iniciaram os artistas gaúchos as atividades de sua organização com o propósito de reunir todos aqueles que partindo de nossas melhores tradições (em particular da obra de Pedro Weingartner) se dispunham a orientar sua obra num sentido realista e de conteúdo nacional. [...] o grupo inicial, foram, além dos dois acima citados, Glênio Bianchetti, Carlos Alberto Petrucci, Carlos Mancuso, Plínio Benhardt, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues, Edgar Koetz, Ailema Bianchetti, Fortunato de Oliveira e mais alguns jovens. O Clube era formado por esse grupo de artistas que periodicamente tinham uma de suas peças escolhidas e editadas para um número determinado de sócios (amigos da gravura - primeiro nome dessa organização) que pagavam pelas mesmas um preço muito inferior ao das gravuras vendidas em exposições (CLUBE, 1955, p.8).

O CGPA funcionava como um consórcio de gravuras, com os associados colaborando mensalmente e escolhendo uma obra a cada mês. Em determinado momento, esses contribuintes chegaram ao número de cem. Havia um interesse concreto de difundir as imagens e formar um público para as gravuras, como afirmou Carlos Scliar em um suplemento da revista *Horizonte* de setembro de 1952: “É propósito do Clube dos Amigos da Gravura não só o desenvolvimento dessas técnicas entre os nossos artistas, como a divulgação do gosto pela gravura em camadas cada vez mais vastas do nosso povo” (SCLIAR, 1952, p. I). Durante seus anos de existência, o CGPA oportunizou um espaço de formação, de trabalho e de divulgação de artistas que se interessaram pelas artes gráficas, entre eles, Carlos Mancuso, Glauco Rodrigues, Gastão Hofstetter (Figura 51).

Figura 51 - Participantes do CGPA, da esquerda para a direita, Carlos Mancuso, Glauco Rodrigues, Carlos Scliar, Gastão Hofstetter, Glênio Bianchetti, Denny Bonorino e Danúbio Gonçalves



Fonte: Acervo Biblioteca Walter Wey / Pinacoteca de São Paulo

Conforme Aracy Amaral, a pretensão de popularizar a gravura através de um sistema de assinaturas não se concretizou plenamente, inclusive porque a maior parte dos assinantes eram profissionais liberais de classe média, mas a existência do Clube beneficiou o ambiente cultural local, com a criação de uma Galeria de Arte em sua sede (na Rua dos Andradas, n.1527, 2º Andar), com exposições em espaços abertos e pelo incentivo ao interesse artístico (AMARAL, 2003). É importante pensarmos que essas imagens podiam circular de diversas formas. No aniversário de 120 anos da Revolução Farroupilha, o *Diário de Notícias* publicou um suplemento especial sobre a cultura gaúcha (Figura 52). Apenas na primeira página podem ser vistas seis gravuras produzidas no CGPA: *Gadinho de Osso*, de Danúbio Gonçalves; *Revolucionários*, de Vasco Prado; *Fandango*, de Glênio Bianchetti; *Paisagem Gaúcha*, de Glauco Rodrigues; *Rinha*, de Fortunato Câmara de Oliveira e *Sesta*, de Carlos Scliar.

Figura 52 - Página do Diário de Notícias sobre o CGPA. Diário de Notícias. 2º Caderno. Porto Alegre, Ano XXXI, n.164, 20, set, 1955, p. 1

2º CADERNO DIÁRIO DE NOTÍCIAS 24 PÁGINAS P. ALEGRE, 20 DE SETEMBRO DE 1955



A IMPRENSA EM 1835

(Especial para o DIÁRIO DE NOTÍCIAS)

Othello ROSA

Uma revolução de pena... A imprensa em 1835... O primeiro jornal...



GADINHO DE OSSO — Duas Vilas Gonçalves

Canção do Crioulo

Meu peito humilde, crioulo, tu queimas com um coraço... (Meu coração é assim, crioulo)...

Francisco MACRADO VILLA (Do livro "Formas Razo", 1951)

A Revolução Farrroupilha

Walter SPALDING

Na Assembleia Legislativa... A Revolução Farrroupilha... O movimento revolucionário...



BAILES E BOCHINHOS

(Especial para o "Diário de Notícias")

Manoelito de ORNELLAS

Fernan Silva Valdez me fez recordar... Bailes e bochinchos... A vida social...



FANDANGO — Glebo Bianchetti

Um pouco de história... A revolução de 1835... O papel da imprensa...

Quando se pensa de uma... Bailes e bochinchos... A vida social...

O GRANDE ENCONTRO... DAVILA FLORES... Um encontro histórico...

Amulher e o chimarrão... Barbosa LESSA... Um encontro histórico...

BOLICHO... Apparício SILVA RILLO... Um encontro histórico...

INDIO VAGO... Jovan Cezario REALM... Um encontro histórico...

PAISAGEM GAUCHA... Elton Rodrigues... Um encontro histórico...

GRAVURAS... Um encontro histórico...

RECUERDO... Niterói RIBEIRO... Um encontro histórico...

SESTA... do site "Indio" de Carlos Bittar... Um encontro histórico...

Aposição do Rio Grande

(FRAGMENTO DE UM ESTUDO) Moyses VELLINHO

Mé reconhecer, antes de mais nada, que muitas vezes... Aposição do Rio Grande... O movimento revolucionário...

Um veículo de difusão privilegiado das imagens produzidas pelo Clube de Gravura foi a própria revista *Horizonte*. Como afirmado anteriormente, havia uma forte ligação entre a publicação e o Clube, por isso boa parte das imagens divulgadas na revista tinham origem no trabalho dos artistas do CGPA. Em setembro de 1952, foi publicado um suplemento à revista chamado *Notícias do Clube de Gravura*, em que Carlos Scliar explica os objetivos da associação e foi publicado um catálogo, acompanhado dos nomes dos artistas e uma lista de trabalhos produzidos (SCLIAR, 1952, p. I-VIII). Essa era uma forma de fazer as imagens circularem, divulgar a entidade e trazer mais associados para o CGPA.

Entre as gravuras apresentadas em *Notícias*, se destacam aquelas de temática regional, mas essa caracterização deve ser devidamente matizada. Nos anos 1970, houve uma reapropriação das obras e dos artistas dos Clube de Gravura de Porto Alegre e Bagé, a partir de uma perspectiva regionalista. Os participantes do movimento foram identificados como “O Grupo de Bagé”, destacando o registro e a divulgação da vida na Campanha Gaúcha a partir de uma valorização folclórica (DUPRAT, 2017). Nos anos 1950, porém, no contexto de formação do CGPA, mais do que as idiossincrasias regionais, o que estava em jogo era uma aproximação da vida e do cotidiano da classe trabalhadora.

Figura 53 - Linoleogravura de Danúbio Gonçalves (1925-2019) reproduzida no *Diário de Notícias*. 2º Caderno. Porto Alegre, Ano XXXI, n.164, 20, set, 1955, p. 1.



A região da fronteira com o Uruguai, dominada pelos campos, pela criação de gado e pelo grande latifúndio, era um espaço privilegiado para a apreensão desse cotidiano. Podemos ver isso na linoleogravura *Crianças Brincando* (que está nomeada como “*Gadinho de Osso*”

no *Diário de Notícias*), de Danúbio Gonçalves, produzida em 1951 (Figura 53). Na imagem aparecem meninos e meninas brincando com ossos bovinos como se eles fossem o gado que pasta no campo. Entre esses personagens se destaca um menino que monta um cavalinho de pau e outro menino que finca pequenos tacos de madeira no chão, como se estivesse fixando os “moirões” de um alambrado. Ao fundo, aparece uma casa, uma figueira e também um homem, que trabalha cortando lenha. É interessante pensar que na brincadeira dos “guris” e das “gurias”, que são provavelmente filhos de peões, se torna lúdica a atividade que terão de desempenhar como adultos, marcando sua origem de classe mesmo nas brincadeiras que jogam.

Danúbio Gonçalves foi o autor das séries mais famosas do CGPA – *Xarqueadas* (1953) e *Mineiros de Butiá* (1956). A técnica escolhida para os dois conjuntos de gravuras foi a xilogravura de madeira de topo¹³ por permitir a expressividade e o grau de detalhamento desejados.

O título, *Xarqueadas*, é uma referência ao romance homônimo de Pedro Wayne, escritor baiano-bageense, lançado em 1937. A sequência de gravuras apresenta as etapas de manufatura artesanal do charque, que foi fonte de riqueza na fronteira e na região sul do Rio Grande do Sul do século XIX até o início do XX. A série demandou do artista uma considerável etapa de observação dos trabalhadores e gerou vários desenhos de estudos.

Uma das imagens mais significativas é *Matambreiros* (Figura 54), que mostra o trabalho daqueles que tinham por função tirar o matambre do gado, isto é, a camada de carne que fica entre a pele e a costela. É uma função difícil de realizar, que exige habilidade e força, o que é mostrado na gravura de Gonçalves. As atividades em uma charqueada eram duras e insalubres, e a tensão do trabalho pode ser percebida na obra em questão.

O abate do animal, a retirada da carne, a salga são atividades penosas que exigem habilidade. O trabalhador precisa empregar força física e conviver em um ambiente embrutecedor e insalubre. Em *Zorreiros* (Figura 55), tem-se o momento em que o gado abatido é tirado da zorra. Essa gravura recebeu o Prêmio de Viagem no Salão Nacional de Arte Moderna de 1953, e estampou a *Horizonte* de agosto e setembro daquele ano:

A rês morta está sendo puxada pelo coleiro que, com as duas mãos, agarra a cola do animal, puxando-a, ajudado pelo peso de seu corpo. As pernas distendidas, a direita

13 A xilografia de topo é também chamada de madeira em pé. Para fazer a matriz, entalha-se em um disco de madeira obtido com o corte transversal do tronco, ou seja, um taco circular no qual as figuras se alinham perpendiculares à serra. O modo de serrar a árvore, gerando uma tábua ou um disco, condicionam uma série de diferenças. Pelas diferentes posturas das fibras lígneas, diversas ferramentas precisam ser destinadas ao entalhe da matriz. A faca, o formão e a goiva, instrumentos de trabalho usados na xilografia a fio, são substituídos, na de topo, pelo buril, instrumento originalmente destinado a trabalhos de entalhe em metal.

Por outro lado, as diferentes posturas das fibras e os diferentes instrumentos de trabalho acarretam, afinal, resultados plásticos diversos na gravura produzida. Geralmente, a xilografia a fio é muito mais a da linha negra de contorno e grandes áreas lisas contrastadas, enquanto na de topo é comum preponderarem as linhas brancas e as nuances tonais a cargo, estas, de traços finíssimos e delicados. (LEITE, 2004, p. 94).

para frente e a esquerda como alavanca, o ajudam a inclinar, fortemente, seu corpo para trás.

Dois homens, os camboneiros, estão agarrados na grande argola da corrente. O maior e mais forte parece ser de cor negra, está mais atrás e puxa a corrente com os braços estendidos, enquanto seu companheiro, com os braços mais junto ao corpo, é de cor branca e usa bigode. Ele também faz força para que a corrente, que se prende ao pescoço do animal, bem junto às guampas, consiga trazer o corpo inerte do bovino. Os elos de ferro cruzam-se junto ao focinho da rês e um observador, menos avisado, poderia pensar que ali é que a corrente está presa, no esforço de puxá-la para fora da zorra. Os grandes pés descalços dos homens estão bem assentados no chão, permitindo-lhes maior equilíbrio nesse duro trabalho.

Três homens observam a cena. Um deles, mais à esquerda, está com a faca pronta para começar a carnear. Os outros dois apoiam-se em seus instrumentos de trabalho, que parecem ser vassouras ou paus e que servem para afundar as mantas de carne nos tanques de salga. O grande cabo da zorra acha-se em repouso, ao fundo. Força e tensão desprendem-se dessa xilogravura. Todo equilíbrio repousa entre o animal, inerte com o corpo sobre a zorra, e os três homens que puxam o pesado bovino para fora (LEITE, 2004, p. 108).

Figura 54 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). *Matambreiros*, da série *Xarqueadas*, 1953. Xilogravura de topo



Fonte: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/D/39734/>

Figura 55 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). *Zorreiros*, da série *Xarqueadas*, 1953. Xilogravura, 18 x 25 cm



Fonte: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/D/39734/>

Apesar do que possa parecer, o processo do abate e da retirada das mantas de carne era rápido. Havia muito trabalho a ser feito em uma charqueada. As palavras da ficção de Pedro Wayne muito diziam da realidade vivenciada pelos trabalhadores:

Dias e dias corridos de matança sem parar. O pessoal já tinha dado tudo o que podia. O serviço puxado e sem trégua trazia-os esgotados. Porém nenhum largava. Ninguém pulava o rinheideiro, como diziam. Tinham de aguentar no duro, desse por onde desse. Não só porque eram aqueles os dias com que contavam para ganhar uns cobrezinhos, mais ou menos em todo o ano, como também para conservar o nome de bom peão. O que fracassasse e se deixasse vencer pelo cansaço seria considerado "molóide", teria para o futuro dificuldade em obter lugar nas xarqueadas, ou então quando obtivesse já sabia que ia para o grupo de menores preços. Por isso faziam-se servir duma resistência arrancada do organismo, como quem raspa o fundo dum prato vazio, para juntar mais um pouco de alimento. Raspavam energias no fundo dos organismos consumidos com a colher da força de vontade. Acostumavam-se a dormir de pé, como os cavalos. Num pequeno intervalo qualquer, em que esperavam enquanto substituíam um laço que arrebentara, ou cousas assim, pegavam no sono gostosamente. Tinha até casos como o do Fernando Madeira, que dormira de faca em punho, aguardando uma res que um carneador aprontava, chegando a sonhar que calava os despojos duma cabeça, enterrara a lâmina, decependo quase todo o calcanhar esquerdo, acordando, chamado pelos companheiros, quando já se esvaia em sangue. Não restavam mais feições para diferenciar um indivíduo de outro. Emparelhara-os, numa multidão de sósias, a magreza, os olhos cavados, os rostos encaveirados, as barbas enormes. As noites em claro, emendadas nos dias de atividade, igualara-os numa mesma ruína. Homens doentes: cardíacos, asmáticos, tuberculosos, ofegando, tossindo, numa

resistência inexplicável, se mantinham dando conta das pesadas tarefas. (WAYNE, 1982, p. 62)

Em termos de insalubridade e sofrimento, o trabalho nas minas era tão ou mais penoso. Ingressava-se no trabalho ainda criança e, aos trinta, vinha a aposentadoria forçada pelas doenças adquiridas, e isso em meados do século XX. Danúbio Gonçalves testemunhou in loco como e sob quais condições os mineiros trabalhavam. O que ele viu foram homens, mulheres e crianças absorvidas por uma jornada de trabalho extenuante. A morte e as lesões por acidentes de trabalho eram ameaças sempre à espreita. Na série *Mineiros de Butiá*, oferece o registro social e histórico da mineração do estado. Há de se perceber os traços expressionistas obtidos pelo entalhe da madeira (Figura 56; Figura 57; Figura 58).

Figura 56 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). Da série *Mineiros do Butiá*, 1956. Xilogravura, 22 x 15,5 cm



Fonte: <http://gravuraulbra.blogspot.com/2011/06/danubio-goncalves-mineiros-de-butia.html>

Figura 57 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). Da série *Mineiros do Butiá*, 1956. Xilogravura, 20 x 27 cm



Fonte: <http://gravuraulbra.blogspot.com/2011/06/danubio-goncalves-mineiros-de-butia.html>

Figura 58 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). Da série *Mineiros do Butiá*, 1959. Xilogravura, 20 x 26,5 cm

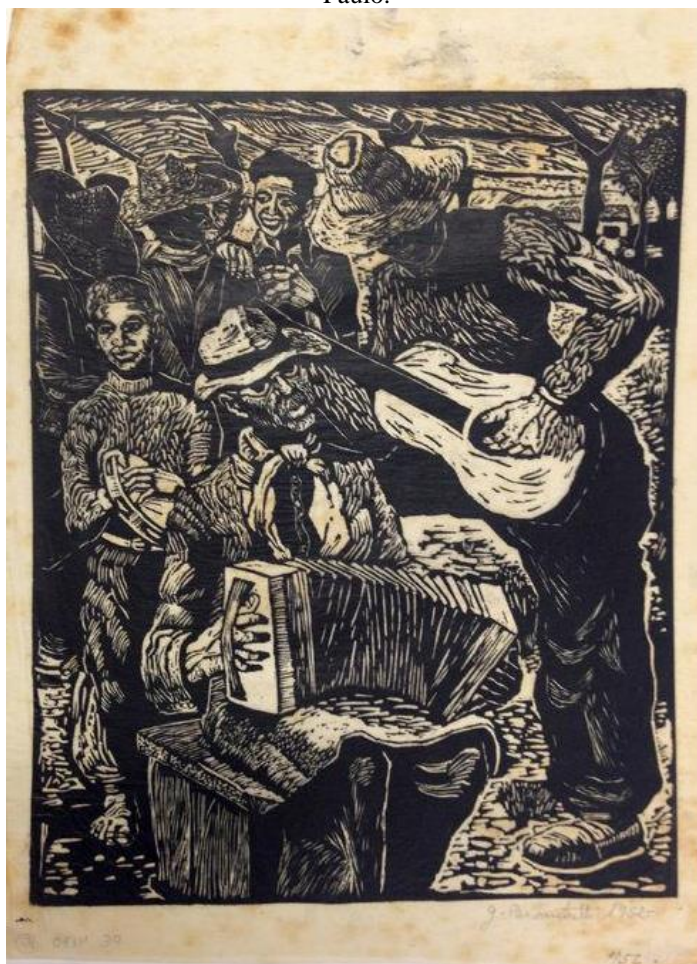


Fonte: <http://gravuraulbra.blogspot.com/2011/06/danubio-goncalves-mineiros-de-butia.html>

Porém, a vida do trabalhador não era somente sofrimento. Os artistas também se preocuparam em registrar os momentos de descanso e de confraternização. Em *Conjunto Musical* (Figura 59), de Glênio Bianchetti, vislumbra-se, em primeiro plano, um homem idoso, que toca uma gaita, acompanhado de um parceiro ao violão e de um menino tocando pandeiro.

É uma festa popular, provavelmente, em uma área rural. O gaiteiro usa chapéu e lenço no pescoço, porta óculos escuros (um indicativo de deficiência visual, talvez); o homem com o violão veste bombachas e também usa um chapéu que lhe cobre o rosto; enquanto o guri veste bombachas e está com os pés descalços. As roupas dos outros participantes da cena, que acompanham o conjunto, também remetem a trajes da Campanha Gaúcha. A obra de Bianchetti parece dialogar com o cotidiano da população trabalhadora naquilo que havia de mais alegre, que eram os seus bailes. Dessa forma, pode haver um esforço de empatia deliberado por parte do artista, que tenta tocar a cultura popular gaúcha em um momento de expansão de felicidade.

Figura 59 - Glênio Bianchetti (1928-2014) *Conjunto Musical*, 1952. Xilogravura, 30 x 23 cm. Pinacoteca de São Paulo.

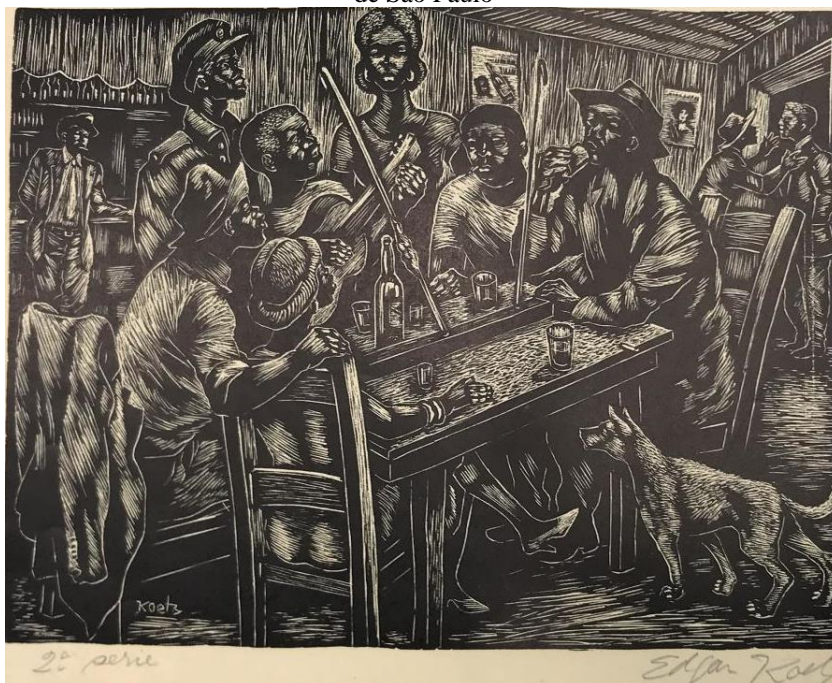


Fonte: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=15280&ns=201000&Lang=BR&mostraExplorar=1>

Apesar da importância do interior e da economia rural, esse não era o foco de interesse dos gravadores do CGPA. Em *Churrascaria Modelo* (Figura 60), linoleogravura de Edgar Koetz, de 1953, vê-se o interior de um restaurante, em um ambiente possivelmente urbano, em que os protagonistas confraternizam em torno de uma mesa enquanto comem e bebem. Um elemento importante dessa gravura é a presença de pessoas negras em um momento de

socialização. É e era evidente a importância da comunidade negra no Rio Grande do Sul, mas não era óbvia a escolha por retratá-las nesse estado sulino nos anos 1950. Assim, a gravura vai contra a perspectiva preconceituosa da elite regional, que tenta passar a imagem de uma região de “brancos europeus”. Entre as pessoas, destaca-se um jovem que anima seus companheiros e companheiras com um violão. A caracterização da churrascaria acontece pelos atributos salientados pelo artista, a exemplo da estrutura da mesa em que se nota, no centro, uma canaleta própria para encaixar os espetos. Como em *Conjunto Musical*, a obra capta um instante de alegria coletiva, uma confraternização de trabalhadores e trabalhadoras, que sentaram à mesa para aproveitar da convivência entre os seus.

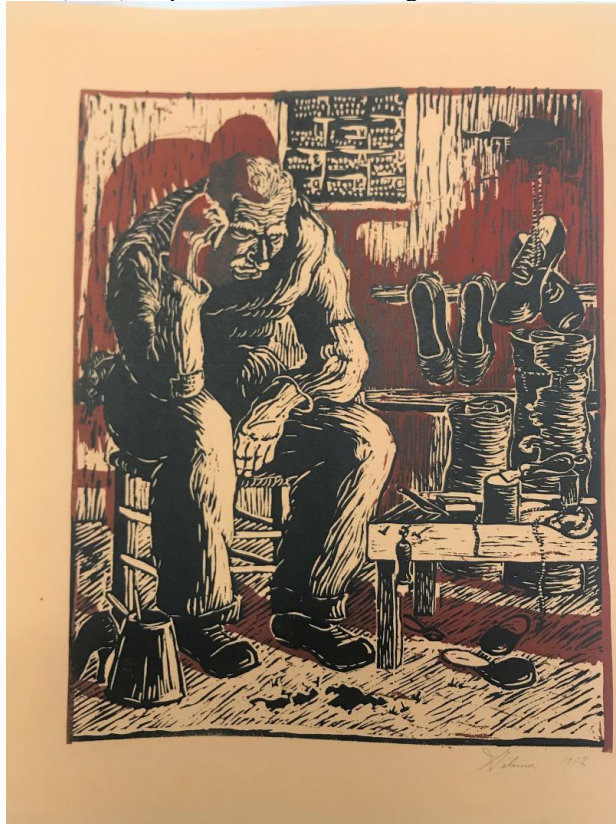
Figura 60 - Edgar Koetz (1914-1965) *Churrascaria Modelo*, 1953. Linoleogravura, 20,5 x 27,2 cm. Pinacoteca de São Paulo



Fonte: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=13780&ns=201000&Lang=BR&mostraExplorar=1>

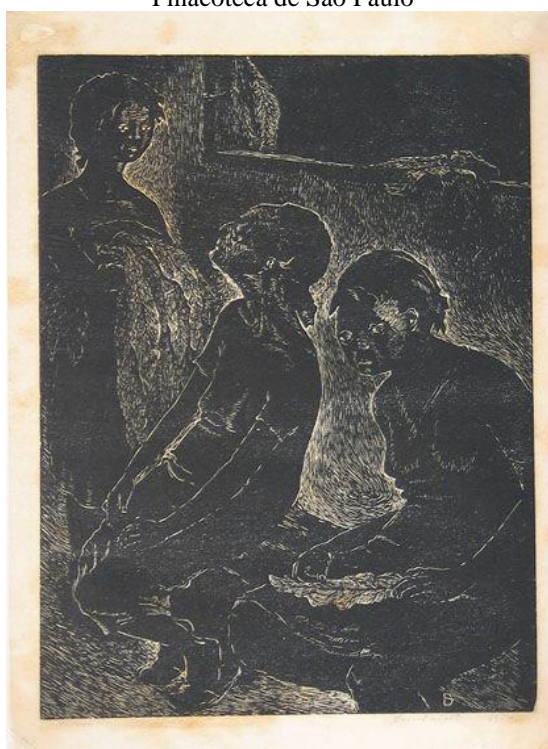
A próxima imagem é uma linoleogravura intitulada *Sapateiro* (Figura 61), de Ailema Bianchetti, datada de 1952 e impressa nas cores preto e vermelho. Diferente das imagens anteriores, essa cena mostra um artesão em seu ambiente laboral, cercado de suas ferramentas, da matéria-prima e do produto de seu trabalho. O personagem aparece sentado em uma cadeira simples, vestido com seu avental de couro, enquanto apoia seu braço no joelho e o punho na cabeça, em atitude pensativa. Diferente das figuras anteriores, aqui a felicidade ou a expansão de alegria é substituída pela contrição. O personagem do quadro aparece com feições graves, como se o peso dos anos e a carga do trabalho oprimisse a consciência de um sujeito que cessou sua labuta para refletir.

Figura 61 - Ailema Bianchetti (1926). Sapateiro, 1952. Linoleogravura, 25,9 x 21cm Pinacoteca de São Paulo



Fonte: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=13732&ns=201000&Lang=BR&mostraExplorar=1>

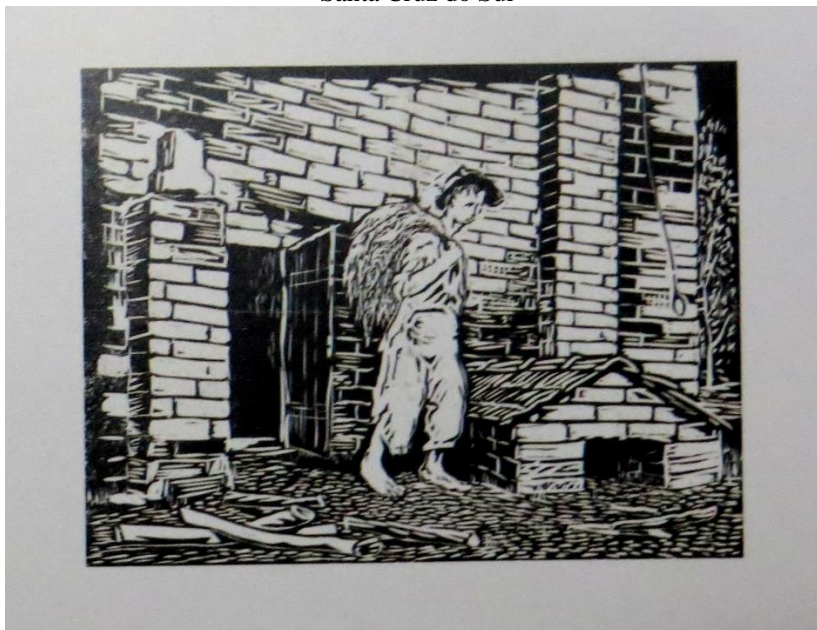
Figura 62 - Plínio Bernhardt (1927-2004). *Mulheres trabalhando em fumo*, 1951. Linoleogravura, 29 x 22cm. Pinacoteca de São Paulo



Fonte: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=13796&ns=201000&Lang=BR&mostraExplorar=1>

A imagem acima também pode ser relacionada com a anterior; se trata da linoleogravura *Mulheres Trabalhando em Fumo*, de Plínio Bernhardt, de 1951 (Figura 62). A cena mostra três mulheres que trabalham com o tabaco: mais à direita, uma mulher lança um olhar para fora da gravura, como se interpelasse o espectador, enquanto estende uma folha de fumo; ao lado, outra figura observa uma mulher que carrega em suas mãos um grosso maço de folhas. Provavelmente, as personagens da cena estão executando o trabalho de selecionar e classificar essas folhas. Além do destaque ao trabalho feminino, feito por Plínio Bernhardt, a imagem mostra as trabalhadoras em um ambiente escuro (talvez dentro de uma estufa onde o produto passa pela secagem e armazenagem), em um lugar opressivo, que faz com que as pessoas ganhem certo ar de fantasmagoria.

Figura 63 - Plínio Bernhardt (1927-2004). Sem título (Trabalhador do Fumo), s/d. Linoleogravura, 21,2 x 28cm. Santa Cruz do Sul



Fonte: GIACOMELLI, Vinicio (org.). Iconografia Sul-Riograndense de Plinio Berhardt. Porto Alegre: Brejo, 2009. p.37.

A gravura de Bernhardt pode ser relacionada com outras duas imagens: *Mulheres Trabalhando em Fumo n° 2* (Figura 64), também de 1951 e uma linoleogravura sem título e sem data identificada como *Trabalhador do Fumo* (Figura 63). A primeira imagem mostra duas mulheres escolhendo as folhas, com vestidos muito simples, o que pode ser associado à condição de pequenos agricultores. Na segunda imagem, um agricultor sai de uma estufa com um maço de folhas de tabaco; suas roupas simples, pés descalços, assim como a sua expressão, dão a entender que se trata de um homem pobre, empenhado em uma atividade rural. Essas gravuras de Plínio Bernhardt trazem o registro da vida dos colonos que plantavam fumo da

região do Vale do Rio Pardo (inclusive uma das imagens tem como origem a cidade de Santa Cruz do Sul). O testemunho da vida dos fumicultores torna ainda mais complexo o mosaico de grupos sociais retratados pelos artistas do Clube de Gravura de Porto Alegre.

Figura 64 - Plínio Bernhardt (1927-2004). *Mulheres Trabalhando em Fumo* nº 2, s/d. Linoleogravura, 21,2 x 28cm. 1951



Fonte: GIACOMELLI, Vinicio (org.). *Iconografia Sul-Riograndense de Plínio Bernhardt*. Porto Alegre: Brejo, 2009. p.37.

Construção (Figura 65), de Gastão Hofstetter, e *Aspectos de Porto Alegre* (Figura 66), de Carlos Mancuso, são gravuras do mesmo ano dedicadas à paisagem urbana. No lugar dos trabalhadores, em um ambiente de lazer ou ocupados com tarefas produtivas, aparece a cidade como protagonista. No primeiro caso, o destaque vai para a construção de um arranha céu, que surge na paisagem de Porto Alegre, vazado em suas estruturas, dentro das quais os operários executam seu trabalho. A segunda mostra a zona portuária da capital gaúcha, que surge por detrás do Mercado Público. Tanto o porto, quanto o mercado, são locais de trabalho, que reúnem uma grande quantidade de pessoas que circulam e lutam diariamente para ganhar a sua vida. Desta forma, as imagens retratadas são familiares e caras aos trabalhadores porto-alegrenses. No caso da primeira gravura, outro detalhe interessante é o registro do crescimento urbano de uma cidade que vai se tornando uma metrópole.

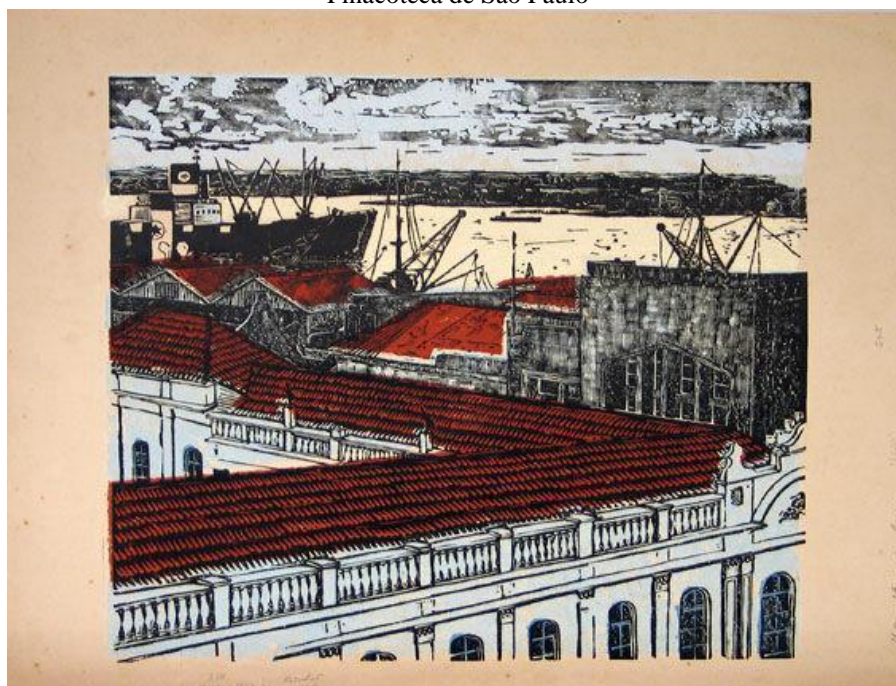
Figura 65 - Gastão Hofstetter (1917-1986). *Construção*, 1952. Linoleogravura, 23,5 x 20,5 cm



Fonte:

<https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=13784&ns=201000&Lang=BR&museu=0&mostraExplorar=1>

Figura 66 - Carlos Mancuso (1930). *Aspectos de Porto Alegre*, 1953. Linoleogravura e pochoir, 31 x 37 cm. Pinacoteca de São Paulo



Fonte: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=13735&ns=201000&Lang=BR&mostraExplorar=1>

A partir desses poucos exemplos, podemos dizer que a produção desses gravadores foi algo rico e complexo, não sendo monotemática. Não se tratava de uma abordagem regionalista ou folclórica, que se interessava apenas pela cultura gaúcha, seria mais verdadeiro dizer que os artistas aqui abordados se dedicaram a registrar o cotidiano popular, em suas mais diversas formas. Aqui aparecem momentos de alegria e de confraternização, mas também são registradas a angústia e a dureza do processo de trabalho. Essa classe trabalhadora conta com a presença da comunidade negra, do artesão descendente de imigrantes, das mulheres em situação precária, do mundo rural e urbano. Também aparece a cidade como elemento importante, como cenário de mudanças e da vida cotidiana.

Se nesse primeiro momento o olhar sobre o CGPA incidiu sobre o conteúdo das imagens produzidas, é necessário observar também as atividades dos artistas a partir de uma perspectiva coletiva. Durante seus anos de funcionamento, o CGPA se envolveu ativamente com a Campanha dos Partidários da Paz, organizou diversas exposições e também promoveu atividades formativas que merecem destaque.

3.2.1 A atuação do Clube de Gravura de Porto Alegre no Movimento dos Partidários da Paz

O Movimento dos Partidários da Paz foi muito importante para o Clube de Gravura de Porto Alegre, porque ele ensejou a produção e a difusão de um grande número de imagens que procuravam sensibilizar a população sobre os horrores da guerra e também incentivar o engajamento dessa mesma população na campanha pela paz. Essas imagens produzidas pelo CGPA foram divulgadas principalmente pela revista *Horizonte*, mas também circularam em outros meios de comunicação. Além disso, como a campanha pela paz era um movimento mundial, com fortes ligações com o movimento comunista internacional, ele deu ensejo à circulação local de gravuras de diferentes partes do mundo com esta temática. Inclusive, o engajamento com a causa pacifista foi tão importante, que serviu para dar visibilidade e atrair atenção para os gravadores do CGPA.

O Movimento dos Partidários da Paz era uma forma de atuação pública do PCB em um período em que o partido estava na ilegalidade e, por conseguinte, de convocar manifestações, de manter veículos de imprensa explicitamente ligado a ele, enfim, de exercer atividades próprias de um partido político. Porém, houve a manutenção da estrutura partidária, e suas células permaneceram ativas mesmo na clandestinidade (MARTINS, 2012).

A exemplo de outros periódicos comunistas, a *Horizonte* ingressou firmemente na divulgação do movimento pacifista. No primeiro e no terceiro número da revista foi aberto um espaço intitulado “*Quem quer a paz?*”, a cargo de Juvenal Jacinto, onde o movimento tinha suas notícias divulgadas. No primeiro número era noticiada a participação de diversos intelectuais no Congresso de Wroclaw, inclusive de Vasco Prado, além de notícias sobre a organização de atividades em outros países (JACINTO, 1949c). Em abril, realizou-se o Congresso Nacional em Defesa da Paz a fim de elencar quem iria ao Congresso Internacional de Paris, cuja convocação foi integralmente publicada (JACINTO, 1949b). Em julho, Jacinto tratava do Congresso dos Partidários da Paz (ocorrido em abril) e projetava o Congresso Continental Americano pela Paz, que aconteceria em setembro. Em sua convocatória, a luta pacifista era associada às causas progressistas e democráticas (JACINTO, 1949a, p. 57).

Na Nova Fase da *Horizonte*, tanto Lila Ripoll, quanto Fernando Guedes, se esforçaram na busca de apoios para a causa da paz. Os artistas colaboraram com ilustrações e artigos: Leonor Scliar Cabral e Maria Dinorah Luz do Prado escreveram poesias em prol da causa da paz. Entre as escritoras envolvidas com a revista, Lila Ripoll era a mais produtiva e escrevia textos em quantidade e de natureza diversa: reportagens, traduções, poemas. É interessante notar esse espaço disponibilizado às mulheres, muitas vezes desfavorecidas nas publicações locais, como também aos estreantes na literatura, como Laci Osório e Heitor Saldanha (MARTINS, 2012).

O Movimento pela Paz marcou presença constante na revista durante sua segunda fase, entre 1950 e 1952. Em dezembro de 1952, o editorial da *Horizonte* mostrava um forte comprometimento com os princípios do movimento, enquanto buscava associar a causa da paz com outros elementos caros à militância comunista, como a luta contra o imperialismo e a influência cultural americana. Essa última crítica podia ser depreendida no final do parágrafo, na defesa da luta em prol de uma arte nacional e popular, de que os clubes de gravura seriam um exemplo importante:

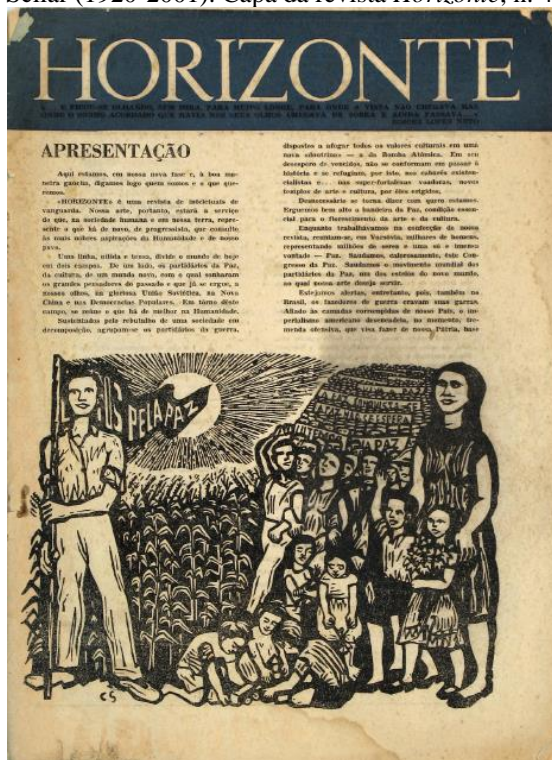
Erguemos bem alto a bandeira da Paz, condição essencial para o florescimento da arte e da cultura.

Enquanto trabalhávamos na confecção da nossa revista, reuniam-se, em Varsóvia, milhares de homens, representando milhões de seres e uma só e imensa vontade – a Paz. Saudamos, calorosamente, êste Congresso da Paz. Saudamos o movimento mundial dos partidários da Paz, um dos esteios do novo mundo, ao qual nossa arte deseja servir.

Estejamos alertas, entretanto, pois, também no Brasil, os fazedores de guerra cravam suas garras. Aliado às camadas corrompidas do nosso País, o imperialismo americano desencadeia, no momento, tremenda ofensiva, que visa fazer de nossa Pátria, base de operações para a guerra que prepara e de nossa gente a carne de canhão a ser imolada na defesa da civilização... de Wall Street. Para êste fim, se mobiliza a frente

ideológica, são chamados falsos artistas e intelectuais, que pretendem impingir ao nosso povo uma arte que – a pretexto de ultra-moderna e avançada – sirva para afogar, em nossa gente, todo e qualquer sentimento patriótico. É natural que assim seja. Uma classe servil, que tem como única preocupação trair a sua Pátria, nunca poderá desenvolver uma arte nacional e popular. (*Horizonte*, n. 4, ano I, 20 dez. 1950, p.1-2).

Figura 67 - Carlos Scliar (1920-2001). Capa da revista *Horizonte*, n. 4, ano I, 20 dez. 1950



Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

A gravura que acompanha o texto foi feita por Carlos Scliar, trazendo um forte simbolismo das lutas a que os militantes estavam vinculados (Figura 67). Dos dois lados da imagem surgem em primeiro plano um homem e uma mulher, que parecem ser pessoas do povo, trabalhadores, que se vestem de maneira simples. O homem carrega uma flâmula onde podem ser lidas as palavras “todos pela paz”. Essa bandeira tremula com o vento e avança em direção à um grande sol que se levanta no horizonte. A mulher surge à direita e traz diante de si duas crianças (um menino e uma menina que carrega flores), o que evoca o papel da mulher na família e na sociedade patriarcal. Em frente à cena surgem crianças brincando despreocupadas, talvez fazendo alusão à necessidade da paz para que esses meninos e meninas cresçam felizes em um futuro sem guerras. Atrás deles surgem uma plantação e uma grande marcha, onde muitas pessoas caminham e carregam cartazes contra a guerra.

Nessa edição, temos o informe *Os Povos do Mundo em Defesa da Paz e da Cultura* (OS POVOS..., 1950) acerca do Congresso de Varsóvia. Na contracapa, se encontra a reprodução da linoleogravura *La Bomba Atômica*, de Alfredo Zalce, acompanhada do texto do Apelo de

Estocolmo. Zalce representa o perigo nuclear como um soldado, que evoca também a imagem da morte, saindo de um cogumelo atômico e se projetando em direção ao espectador de forma ameaçadora. Deve ser notada também a referência ao nazismo, que aparece em seu capacete, o que pode significar uma identificação da ameaça imperialista americana com a ameaça fascista precedente (Figura 68). Em 1954, essa obra integrou a série *Coplas de La Muerte H y La Vida Popular*, publicada pelo TGP.

Figura 68 - Alfredo Zalce. *La Bomba Atômica*, [entre 1945 e 1950]. Contracapa da *Horizonte*, n. 4, ano I, dez. 1950



Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS.

Em abril de 1951, a revista *Horizonte* alertava contra a Declaração de Washington, que é caracterizada como um marco da guerra contra o comunismo, encabeçada pelos norte-americanos (EDITORIAL, 1951, p. 19). A revista mostrava que parte dessa guerra estava sendo travada através da intervenção militar na Coréia, criticando também o governo brasileiro por conta do acordo de cooperação militar com os Estados Unidos, o que resultaria no envio de compatriotas à guerra. Na página 94, é publicado *Apelo de Berlim por um Pacto de Paz*, pedindo aos leitores que assinassem e enviassem esse documento à sede do movimento estadual, localizado na Rua Vigário José Inácio, 251, segundo andar, no Centro de Porto Alegre (APELO..., 1951).

No território coreano, travou-se o embate do Sul do país, apoiado pelos Estados Unidos e pelo Reino Unido, contra o Norte, aliado à União Soviética e à República Popular da China.

A Guerra se estendeu de 1950 a 1953. No primeiro ano da guerra, foi firmado o Acordo Militar Brasil-Estados Unidos, que estipulava o envio de vinte mil soldados brasileiros. Os comunistas, já preocupados com o desencadear da Terceira Guerra Mundial e com a vida dos jovens militares, articularam a Campanha contra o Envio dos Soldados Brasileiros para a Coreia (RIBEIRO, 2010). Os partidários da paz logo se engajaram nessa empreitada.

Na revista *Horizonte* de junho de 1951, o apelo pela paz é reforçado com um apelo da escritora chilena Gabriela Mistral. Nesse texto a autora faz uma referência ao cristianismo e a importância da palavra paz nos Evangelhos, para mostrar a situação contraditória do presente, em que os pacifistas são atacados por suas posições. O texto é interessante porque traz elementos importantes para a cultura ocidental, como os fundamentos do cristianismo. A perseguição aos seguidores de Jesus, que pregava o amor ao próximo, estava presente no imaginário ocidental e era um bom artifício para conscientizar e aproximar o leitor latino-americano. Ao mesmo tempo, Mistral infunde um caráter ativo e corajoso à militância pacifista, como uma luta dura, uma batalha muito árdua, mas que certamente daria resultados positivos:

Há palavras que, sufocadas, falam mais, precisamente pelo sufocamento e o exílio, e a palavra “paz” está irrompendo até das pessoas surdas ou distraídas. Porque, afinal, os cristãos extraviados de todos os ramos, desde o católico até outro qualquer, têm de recordar-se logo, como os desvairados, de que a palavra mais insistente nos Evangelhos é essa precisamente, êste vocábulo riscado nos jornais, êste vocábulo metido num canto, êste monossílabo que nos é proibido como se fosse uma palavra obscena. É a palavra por excelência e que, repetida, está presente nas Escrituras como uma obsessão.

É preciso continuar repetindo-a dia a dia, para que alguma coisa do conselho divino flutue, ainda que seja como uma rolha de cortiça na heresia reinante.

Tenham coragem, meus amigos. O pacifismo não é a geleia adocicada que alguns supõem: a coragem cria em nós uma convicção impetuosa que não pode ser estática. Digamos essa palavra todo dia, onde quer que estejamos, por onde quer que andemos, até que tome corpo e crie uma “militância de paz”, que sature o ar denso e sujo até purificá-lo.

Continuem pronunciando essa palavra contra o vento e a brisa do mar, mesmo que fiquem uns três anos sem amigos. O repúdio é duro, a solidão costuma a produzir alguma coisa como o zumbido dos ouvidos que se sente descendo às grutas... ou às catacumbas. Não importa, amigos: é preciso continuar! (MISTRAL, 1951, p. 164).

Assim como afirmado anteriormente, o Movimento dos Partidários da Paz oferecia o ensejo para a produção de imagens por artistas locais, assim como para a difusão de imagens produzidas no exterior. A capa e a contracapa da revista apresentam a gravura *União por uma Vida Melhor e pela Paz*, de Carlos Scliar (Figura 69; Figura 70). A imagem mostra uma enorme marcha, com um grande número de participantes, que trazem consigo placas e cartazes onde podem ser lidas diversas palavras de ordem, reivindicações e até mesmo nome de organizações. Na linha de frente surgem soldados, trabalhadores rurais e uma mulher; logo atrás pessoas de

todas as idades que trazem dizeres como “terra”, “liberdade”, “paz”, “pão”, “Apelo de Berlim”, “Lutemos pela Paz” e “FDIN” (Frente Internacional de Mulheres). Tratava-se aqui da representação do povo como agente coletivo, que seria capaz, em unidade, de desmobilizar o esforço de guerra, preparando um futuro melhor.

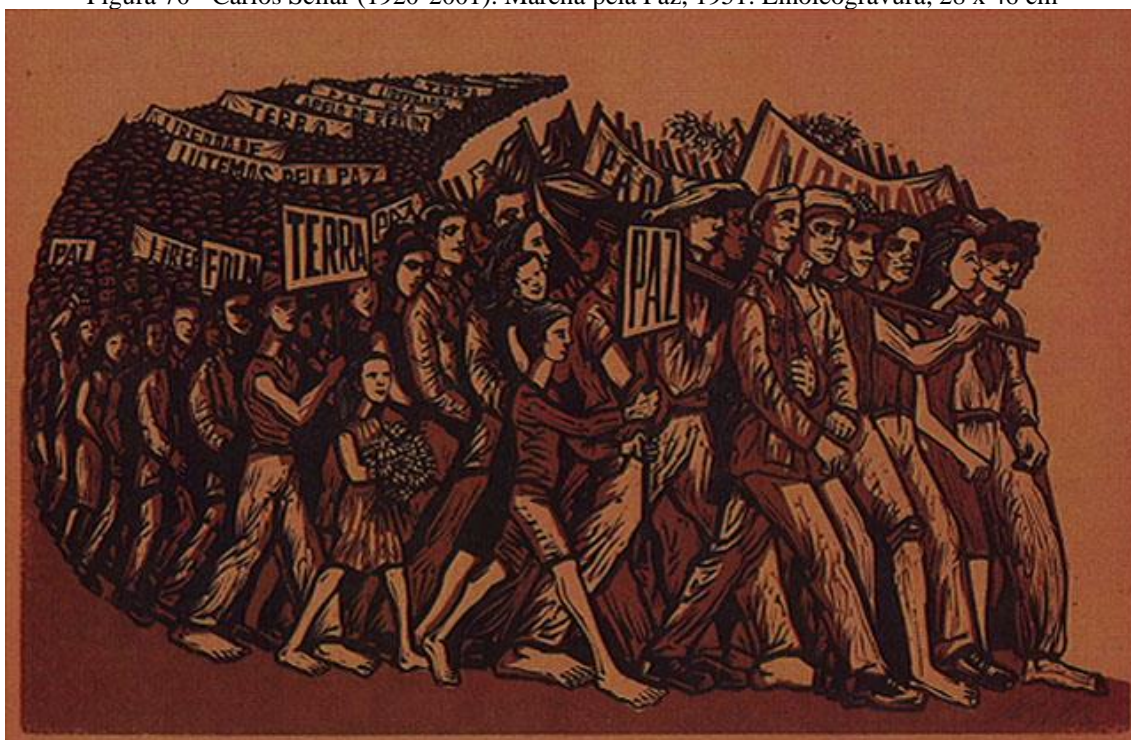
Outra gravura reproduzida nessa edição é a linoleogravura de Leopoldo Méndez chamada *Mercado Negro / Acaparadores*, que acompanha a citação da fala do mexicano sobre a responsabilidade que os intelectuais tinham em promover a causa pacifista (Figura 71). O Mercado Negro está representado por um grande morcego, que coloca suas garras sobre uma pilha de sacos de comida, enquanto o povo forma uma fila para conseguir seus alimentos. A imagem dialoga com um tema caro para a esquerda da América Latina: a crítica aos especuladores, que ganham dinheiro mantendo os preços altos enquanto o povo sofre com a carestia de vida.

Figura 69 - Carlos Scliar (1920-2001). *União por uma Vida Melhor e pela Paz / Marcha pela paz*, 1951. Capa e contracapa da *Horizonte*, Nova Fase n. 6, jun. 1951



Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS.

Figura 70 - Carlos Scliar (1920-2001). *Marcha pela Paz*, 1951. Linoleogravura, 28 x 46 cm



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4179/marcha-pela-paz>

Figura 71 - Leopoldo Méndez (1902-1969). *Mercado Negro (Acaparadores)*. *Horizonte*, Nova Fase n. 6, p. 174, jun. 1951



Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS.

Em julho de 1951, Antônio Pinheiro Machado Neto avaliava a atuação do movimento no artigo *A Participação dos Brasileiros no Movimento da Paz*. O autor faz um balanço positivo, com destaque para a participação de delegados brasileiros em eventos no país e no exterior; uma mostra palpável do engajamento da população na campanha pela paz eram as quatro milhões e duzentas mil assinaturas do Apelo de Estocolmo conseguidas a longo de dois anos. A grande esperança era que essa mobilização fizesse o Governo recuar de sua colaboração com os Estados Unidos. A contracapa da edição de julho de 1951 apresenta a gravura *Soldado Morto* (Figura 72), de Vasco Prado. A gravura mostra um soldado caído no chão, segurando sua arma, enquanto podemos ver seu rosto desacordado. A legenda trazia as seguintes palavras: “Para que nossos jovens não morram na Coréia. Assine o apelo por um pacto de paz”. A cena é muito dramática e trazia estampada o possível destino de muitos que seriam enviados ao extremo oriente. Essa obra também ilustrou o cartaz do III Congresso Gaúcho em Defesa da Paz e foi incluída no álbum *Gravuras Gaúchas*, de 1952.

Figura 72 - Vasco Prado (1914-1998). *Soldado Morto*, 1951. Contracapa Horizonte, Nova Fase n. 7, jul. 1951

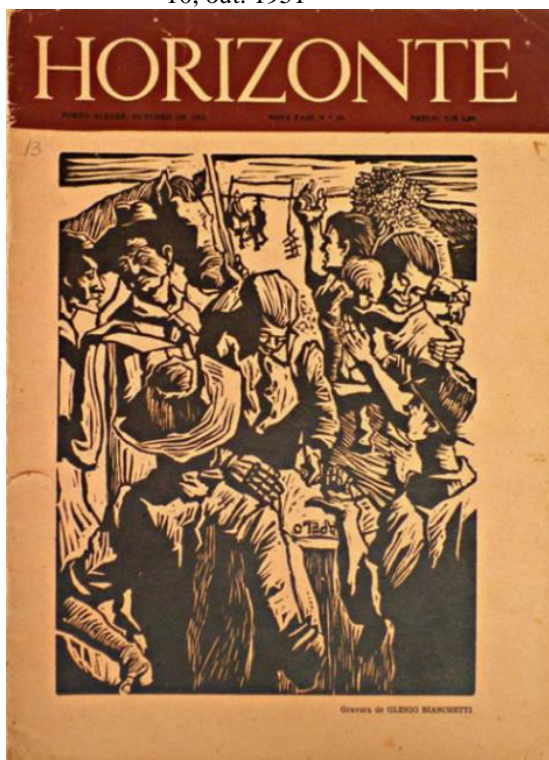


Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS.

Em setembro de 1951, ocorreu em Porto Alegre o IV Congresso dos Escritores, promovido pela ABDE. A revista *Horizonte*, em seu editorial, ressaltava que os intelectuais estavam sendo chamados a defender a cultura, a liberdade e a paz. (EDITORIAL, 1951b, p. 251-252). A perspectiva dos integrantes da publicação é que a cultura deveria ser democratizada e contribuir para uma transformação efetiva da sociedade. No mês seguinte, a *Horizonte*

informa sobre o IV Congresso de Escritores e o III Congresso Gaúcho pela Paz. A partir desse número, Lila Ripoll sai da direção para assumir a presidência da ABDE, e é substituída por Fernando Guedes.

Figura 73 - Glênio Bianchetti (1928-2014). *Apelo por um Pacto de Paz*, 1951. Capa da *Horizonte*, Nova Fase n. 10, out. 1951



Fonte: Arquivo João Batista Marçal, Viamão, RS [registro fotográfico da autora]

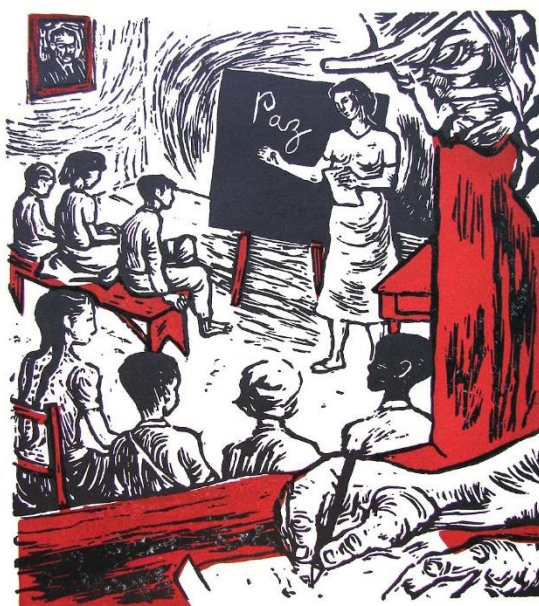
Nesta edição de outubro de 1951, a *Horizonte* publicou novamente o *Apelo por um Pacto de Paz*, com as assinaturas de intelectuais e artistas que haviam dado seu apoio à proposta. A capa estampava uma gravura de Glênio Bianchetti, mostrando um grupo de pessoas reunidas para assinar o *Apelo* (Figura 73). A cena parece se passar no campo, mais especificamente na região da Campanha, pois em torno do documento aparecem pessoas vestidas com trajes gaúchos. Chama a atenção a atitude de um homem, com o rosto voltado para atrás, convocando algumas pessoas distantes para também assinarem. O ambiente rústico e a simplicidade do ato da assinatura, parecem comunicar que a adesão ao Apelo de Paz poderia ser feita em qualquer lugar onde houvesse pessoas dispostas a apoiar o movimento pacifista. Ao fundo, vê-se as estruturas de uma goleira de futebol improvisada.

Em dezembro de 1951, a edição da revista comemora o primeiro ano de sua Nova Fase. No seu texto de apresentação, a data é considerada uma vitória dos intelectuais de vanguarda, defensores da Democracia Popular e da Revolução Socialista (EDITORIAL, 1951a, p. 315). A

capa é ilustrada pela linoleogravura de autoria de Danúbio Gonçalves *Apelo por um Pacto de Paz*, que, posteriormente, integrou o álbum *Gravuras Gaúchas*, de 1952 (Figura 74). A cena se passa em uma sala de aula simples onde a lição do dia é justamente sobre a “paz”, palavra escrita no quadro-negro. Na janela, vê-se um sujeito com chapéu de barbicacho escrevendo em uma lauda – uma evidente alusão à assinatura do abaixo-assinado pela paz.

A composição da cena traz alguns elementos interessantes para pensar a perspectiva abrangente que o movimento buscava. O artista ressalta os sinais da idade no homem que está à janela, com dedos grossos e mãos marcadas pelo tempo, que segura com firmeza a caneta com que assina o documento. Dentro da sala, por sua vez, aparecem as crianças em círculo, olhando para o quadro negro onde está escrita a palavra paz. O convívio pacífico, o repúdio à guerra e a valorização da cultura eram valores que deveriam ser ensinados à juventude. O futuro de paz estava reservado à fruição dessas crianças. Ao mesmo tempo, o tema da paz também interessa ao homem velho, que viveu em um tempo marcado por guerras e outros conflitos (no caso da população rural do Rio Grande do Sul, isso correspondia à realidade), mas que desejava legar um futuro de paz para os que viriam depois. Na dicotomia entre gerações e na transmissão do conhecimento, restava a mensagem de uma paz que deveria ser uma condição perene da humanidade.

Figura 74 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). *Apelo por um Pacto de Paz*, 1951. Linoleogravura a duas cores, do álbum *Gravuras Gaúchas*, 1952 reproduzida na capa da revista *Horizonte*, Nova Fase, n. 11 e 12, nov.- dez. de 1951

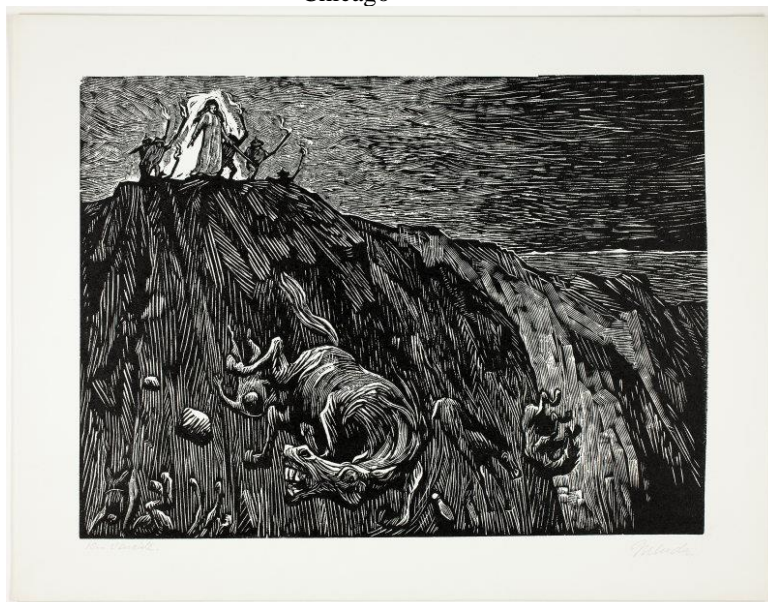


Fonte:

<https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=21768&ns=201000&Lang=BR&museu=0&mostraExplorador=1>

O uso da imagem da mulher educadora, da mestra, é usual nas ilustrações da esquerda no período. A educação era ponto fundamental para a execução de um projeto de revolução social. No âmbito do TGP, por exemplo, Leopoldo Méndez produziu dez gravuras sobre o filme *Rio Escondido*, de 1947. A história testemunha os esforços de uma professora chamada Rosaura Salazar, que tem de enfrentar os desmandos de um chefe local, o *Cacique* Dom Regino, que explora a população local, tentando mantê-la na ignorância. Depois de muitos abusos de Regino e seus capangas, a *maestra* enfrenta seu algoz e joga o vilão de um penhasco, cena que ficou registrada na gravura *Venciste* (Figura 75).

Figura 75 - Leopoldo Méndez (1902-1969). *Venciste*, 1948. Linoleogravura, 30,7 x 40,7 cm. Art Institute of Chicago



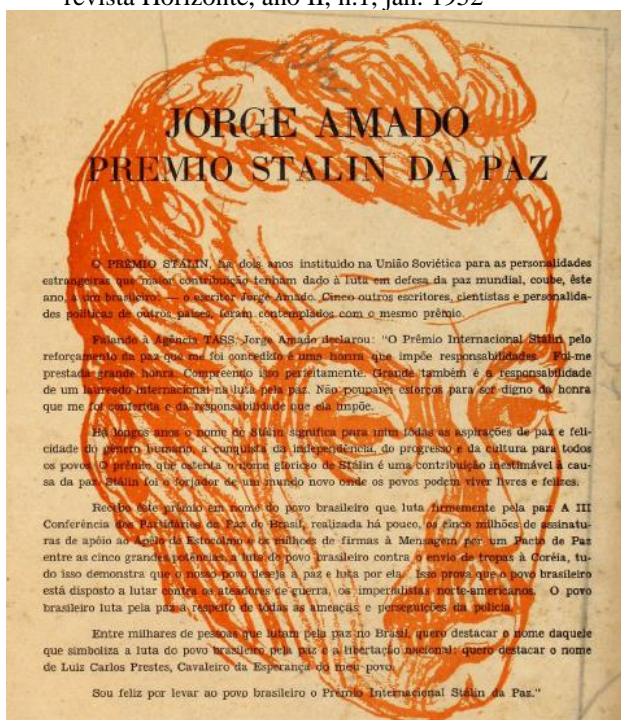
Fonte: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/122484?search_no=12&index=129

Na edição de janeiro de 1952, aparece na contracapa um retrato de Jorge Amado, de autoria de Leopoldo Méndez, para marcar o recebimento do Prêmio Internacional Stalin Pela Paz (PAZ..., 1952b). Sobre a ilustração, foi publicado o agradecimento do escritor baiano pela homenagem (Figura 76). No mesmo número, publica-se o informe sobre a III Conferência da URSS de Partidários da Paz (III CONFERÊNCIA..., 1952).

Entre março e abril, a revista *Horizonte* abriu espaço para informar sobre a Conferência Continental pela Paz, ocorrida em Montevideu entre os dias 11 e 16 de março. O evento foi considerado uma grande vitória para a causa pacifista, inclusive por conta das dificuldades de realização (EDITORIAL, 1952a). O governo uruguaio proibiu que o evento acontecesse em locais públicos, fazendo com que os debates transcorressem em espaços improvisados, como hotéis, restaurantes e sociedades recreativas. A *Horizonte* registrou um desses momentos,

quando parte da delegação brasileira (que contava com 120 delegados) participava de uma discussão em um quarto de hotel (Figura 77). Apesar disso, a revista registrou o comparecimento de pessoas oriundas de diversos países do continente, destacando a grande participação de intelectuais no evento.

Figura 76 - Leopoldo Méndez (1902-1969). *Retrato de Jorge Amado*. Desenho reproduzido na contracapa da revista Horizonte, ano II, n.1, jan. 1952



Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS.

Figura 77 - Os delegados da Conferência Americana pela Paz, em Montevidéu, em um quarto de hotel. Da esquerda para a direita: Maria Rosa Oliver e Hector Agosti (Argentina), Eunice Catunda, Lila Ripoll, Alina Paim, Moacir Werneck de Castro e Carlos Scliar. Fotografia de Salomão Scliar.



Fonte: *Horizonte*, ano II, n. 3-4, p. 77, mar-abr 1952, p.77

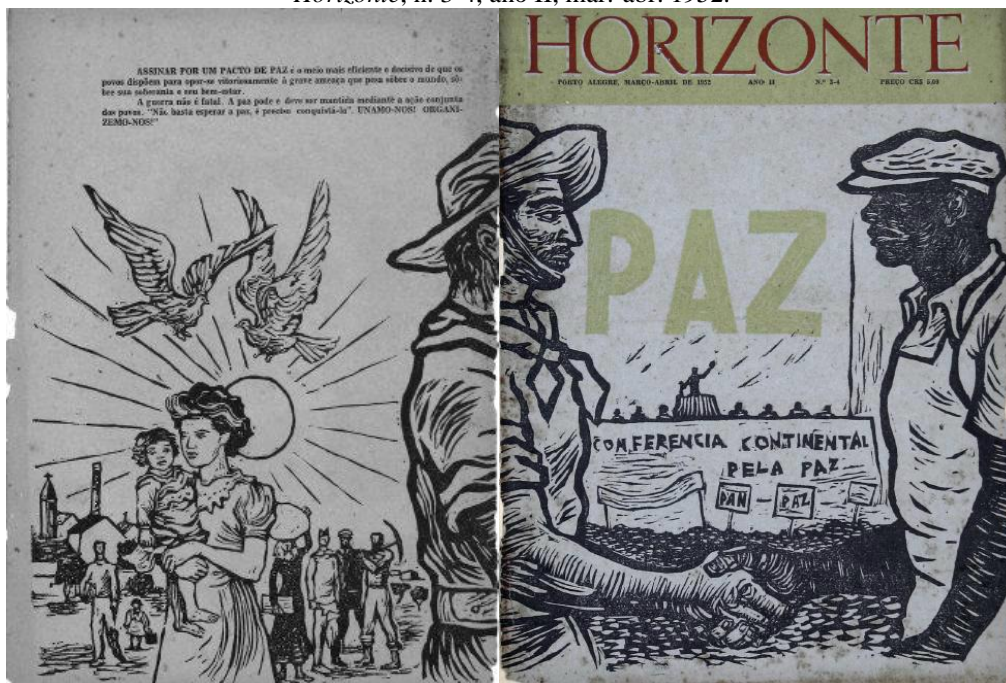
A Conferência serviu como tema de duas gravuras publicadas na edição de março-abril da revista *Horizonte*. A primeira delas, *Conferência Continental pela Paz*, estampou a capa e a contracapa da edição (Figura 78). A imagem mobiliza o simbolismo próprio dos gravadores do CGPA, dando protagonismo às pessoas da classe trabalhadora e aos seu sentido de coletividade. Em primeiro plano aparecem dois homens que se cumprimentam apertando as mãos: à direita está um homem negro, de boné, camisa e macacão, uma roupa característica dos operários industriais; à esquerda está um homem branco, de chapéu, lenço, camisa, cinto e bombacha, que era uma indumentária típica de um trabalhador rural. Em segundo plano, ao fundo, surge um grande palco, onde se vê escrito “Conferência Continental Pela Paz”, em que se destaca uma pessoa discursando em um púlpito. Acima desse palco aparece a palavra PAZ e na frente do palco uma multidão acompanha o discurso segurando cartazes. Na contracapa, que corresponde ao lado esquerdo da gravura, se observa uma mulher com uma criança de colo, trabalhadores rurais no campo e ao longe, as chaminés de uma fábrica e a torre de uma igreja. Um grande sol ilumina a cena, enquanto duas pombas abrem suas asas.

Podemos interpretar a imagem a partir de uma mensagem de união da classe trabalhadora em sua diversidade, juntando negros e brancos, assim como camponeses e operários, em um objetivo comum, que era luta pela paz. Essa paz e seus resultados estão materializados na imagem ao lado, com o trabalho digno dando frutos na cidade e no campo, onde as próximas gerações poderão crescer. Essa imagem de paz e de esperança no futuro também podem ser identificadas no sol que tudo ilumina e nas pombas que abrem suas asas, que remetem a uma iconografia cristã.

A Conferência Continental também é tema da gravura de Glauco Rodrigues (Figura 79), que mostra uma mulher em um púlpito coberto pela bandeira do Uruguai, discursando para um grande público. Os espectadores são homens, mulheres e crianças que ouvem atentamente. No meio da multidão aparecem placas e faixas que reivindicam “Paz si, guerra no” e “Pan, paz”. Podemos até pensar que se trata de uma imagem que dialoga com a anterior, como se fosse um espelho, pois a cena que aparece ao longe na gravura de Danúbio Gonçalves, entre o operário e o camponês, bem poderia ser o discurso retratado por Rodrigues.

Como já foi dito, os eventos dos partidários da paz eram espaços de divulgação artística. No caso de Montevideu, tem-se uma edição de uma exposição itinerante de gravuras que percorreriam Uruguai, Argentina, Chile e Estados Unidos. Entre os expositores, estavam Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar e Glênio Bianchetti.

Figura 78 - Danúbio Gonçalves (1925-2019). *Conferência Continental pela Paz*, 1952. Capa e contracapa da *Horizonte*, n. 3-4, ano II, mar.-abr. 1952.



Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Figura 79 - Glauco Rodrigues (1929-2004). *Conferencia Continental por La Paz*, 1952. *Horizonte*, n. 3-4, Ano II, março-abril de 1952, p. 71

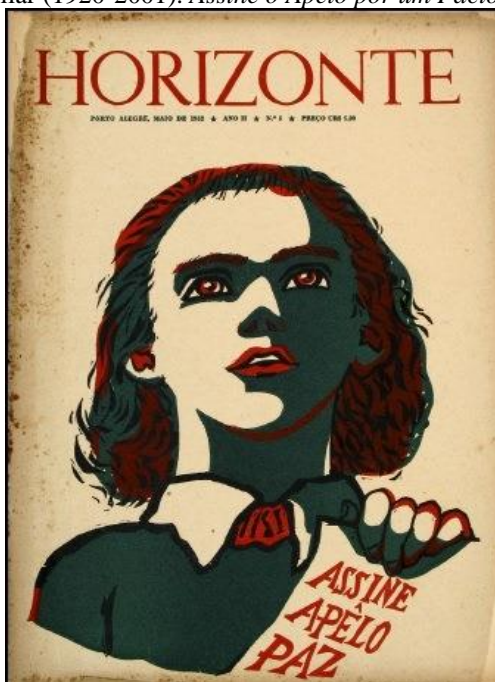


Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS.

Em maio de 1952 o editorial *Pela Interdição Imediata da Arma Bacteriológica!*, alertava sobre os perigos da utilização de armas biológicas na Guerra da Coreia, o que era um motivo a mais para intensificar a campanha pela paz (EDITORIAL, 1952b). Carlos Scliar e Glauco Rodrigues contribuem com as gravuras homônimas *Assine o Apêlo por Um Pacto de Paz* (Figura 80). Carlos Scliar traz a imagem de uma menina que fixa os olhos no horizonte enquanto mostra uma folha de papel onde pode ser lida a mensagem telegráfica “Assine Apelo Paz”. A gravura se diferencia de outros trabalhos mais usuais do CGPA, pelo uso das cores verde e vermelho na impressão, o que ressalta a dramaticidade das feições da garota.

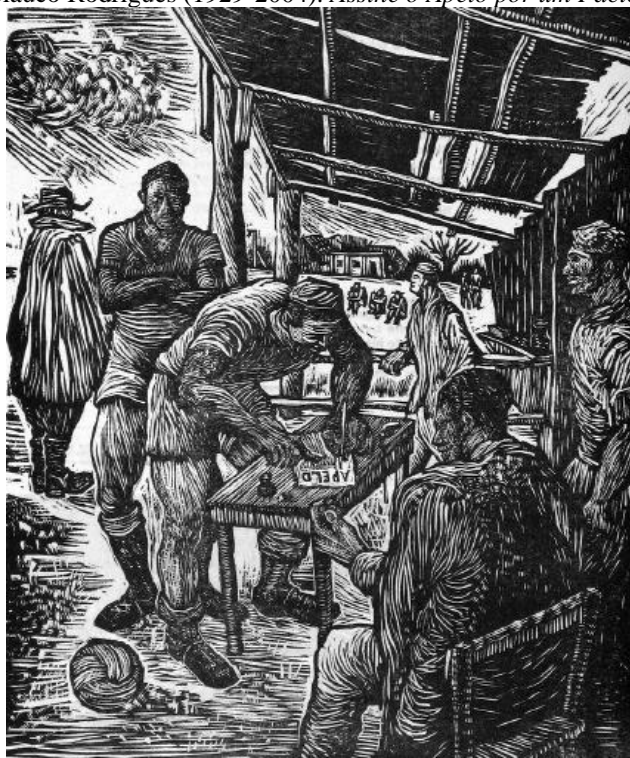
A gravura de Glauco Rodrigues (Figura 81), por sua vez, retoma a temática do registro do ato de assinatura do *Apelo* por populares. Nesse caso, a cena se passa em um campo de futebol, o que pode ser deduzido pelo uniforme dos jogadores, assim como pela bola em um canto do quadro. Alguns detalhes fazem acreditar que a cena se passa na Campanha Gaúcha, como a presença de pessoas usando grossos ponchos de lã. O local da assinatura poderia ser o banco de reservas de um campo de várzea, onde uma mesa improvisada serve como apoio ao documento. Assim como na gravura de Glênio Bianchetti *Apelo por um Pacto de Paz*, de composição muito similar, permanece a ideia de que qualquer lugar onde o povo se reúna se torna propício para engajar apoios para o movimento pacifista.

Figura 80 - Carlos Scliar (1920-2001). *Assine o Apelo por um Pacto de Paz*, 1952



Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

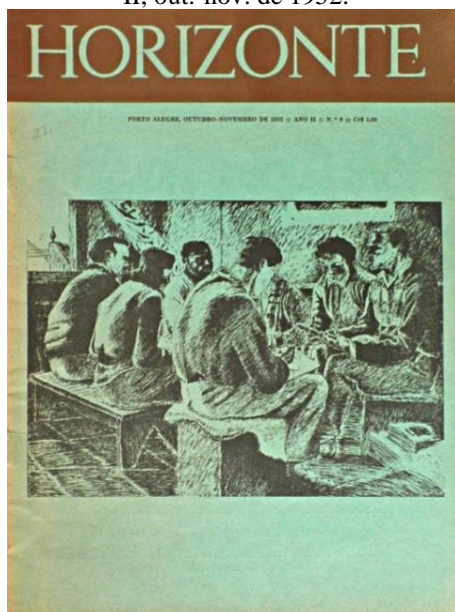
Figura 81 - Glauco Rodrigues (1929-2004). *Assine o Apelo por um Pacto de Paz*, 1952



Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Ainda em 1952, o Congresso Pró-Paz de Viena provocou o empenho dos partidários da paz para realizarem congressos e conferência. A *Horizonte* divulgou o evento em textos e imagens. Tem-se o artigo *Objetivo: Viena* (1952), de Hugo Madureira, e, na capa, o desenho de Vasco Prado *Discussão de um comando de paz* (Figura82).

Figura 82 - Vasco Prado (1914-1998). *Discussão de um Comando de Paz*, [1952?]. Capa da *Horizonte*, n. 9, ano II, out.-nov. de 1952.



Fonte: Arquivo João Batista Marçal

Nessa mesma edição do mês de outubro-novembro foi publicada a gravura *Fazendo Marmelada/Cena Campestre*, de Glênio Bianchetti (Figura 83). A imagem não estava diretamente vinculada ao Movimento dos Partidários da Paz, mas ela ilustrava um texto sobre a importância da participação das mulheres cristãs da América Latina na luta pacifista. A cena mostra duas mulheres que descascam marmelos para fazer doce, enquanto ao fundo um homem mexe um tacho em que as frutas estão sendo cozidas. A produção da marmelada é uma atividade tradicional nos campos do Rio Grande do Sul, em que a participação do trabalho feminino é muito importante. Talvez fosse uma maneira de sensibilizar as mulheres camponesas, mostrando seu cotidiano e associando-o à luta pela paz.

Figura 83 - Glênio Bianchetti (1928-2014). *Fazendo Marmelada/Cena Campestre*, 1952. Linoleogravura do álbum *Gravuras Gaúchas* reproduzida na *Horizonte*, n. 9, ano II, p. 249, out.-nov.de 1952



Apesar da grande importância que teve o recolhimento de assinaturas para o Movimento dos Partidários da Paz, as suas atividades não se limitaram a isso. Uma das principais iniciativas foi um grande evento cultural chamado *Festival Crioulo Pela Paz*, ocorrido entre os dias 14 e 15 de novembro, no Parque Farroupilha, em Porto Alegre. O termo “Crioulo” faz referência aqui a tudo que é da terra, especialmente às tradições e aos costumes gaúchos. Tratava-se de um grande festival de cultura regional, com apresentações musicais de artistas populares, como os Irmãos Bertussi, intercalados com discursos que defendiam a causa pacifista. É importante ressaltar que Porto Alegre passava por um processo de expansão urbana, com grandes levas de migrantes que vinham do interior do estado para a capital, o que deve ter contribuído para a adesão popular e o sucesso do projeto. A proposta de um festival popular ia ao encontro das

ideias expostas anteriormente por Dimitri Shostakovitch (1951) de que era preciso oferecer ao maior número de pessoas o acesso à cultura: a arte estaria a serviço do povo ou não estaria.

A revista *Horizonte*, ao divulgar o sucesso do Festival, aproveitava para fazer uma crítica à cultura “cosmopolita”, identificada com a influência americana e defendia as tradições populares a partir de uma perspectiva anti-imperialista:

A influência dissolvente de culturas de importação, apátridas e cosmopolitas, visivelmente dirigidas para o esquecimento das fontes e do sentido peculiar da herança cultural do povo brasileiro, precisa ser detida e eliminada, em cada Estado da Federação, por todos aqueles que se sentem responsáveis na preservação do inesgotável tesouro regional das lendas, dos motivos, das canções e dos costumes populares, fonte permanente da inspiração artística, dos ideais de beleza, das virtudes fortes, do entusiasmo criador e do acendrado amor à Paz das gerações que se sucedem (MENSAGEM..., 1953, p. 84).

O CGPA se fez presente no festival por uma exposição de gravuras de Carlos Scliar, Ailema Bianchetti, Vasco Prado, Danúbio Gonçalves, Gastão Hofstetter, Carlos Mancuso, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Carlos Alberto Petrucci. Além de uma edição na capital, o Festival Crioulo da Paz também aconteceu em São Gabriel, nos dias 20 e 21 de dezembro de 1953 (FESTIVAL..., 1954, p. 23).

Figura 84 - Chlau Deveza, Carlos Scliar, Vilanova Artigas, Djanira, Glauco Rodrigues e Danúbio Gonçalves na Praça Vermelha, em Moscou, em 7 de novembro de 1953



Fonte: Acervo Biblioteca Walter Wey / Pinacoteca de São Paulo

O ano de 1953 também foi marcado pela participação de Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves e Glauco Rodrigues na delegação de artistas que visitou a União Soviética em novembro (Figura 84). A missão foi semelhante à de Lila Ripoll e dos escritores – entrar em contato com manifestações artísticas e o pensamento cultural soviéticos.

A partir de 1954, as referências ao Movimento dos Partidários da Paz se tornam cada vez mais escassas, não sendo mais observado um esforço de divulgação e de debates sobre o tema. Além disso, a divulgação de gravuras que tinham como pano de fundo o pacifismo também se tornam mais raras, já que a produção dessas estavam diretamente vinculadas à essa campanha.

3.2.2 O CGPA em exposição

O CGPA participou de mostras coletivas no Brasil e no exterior. Sua primeira oportunidade de exibição internacional foi durante o Congresso Continental pela Paz, no Uruguai, em 1952. Naquele ano, a entidade recebeu o Prêmio Pablo Picasso durante a reunião do Conselho Nacional do Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz devido ao seu empenho em produzir obras pelas campanhas pró-paz. As gravuras agraciadas foram reunidas no álbum *Gravuras Gaúchas*, prefaciado por Jorge Amado, que era a publicação mais importante do CGPA (Figura 85; Figura 86).

No mês de setembro, obras do CGPA constaram em uma mostra de gravuras itinerantes que chegou à China, entre elas, *A Velha*, de Glauco Rodrigues, *Soldado Morto*, de Vasco Prado, *Assine o Apelo por um Pacto de Paz*, de Carlos Scliar, *Mercadores da Morte*, de Danúbio Gonçalves, *Retrato*, de Carlos Mancuso (SCLIAR, 1954). Em outubro, 1ª Exposição de Gravuras Gaúchas foi montada na Biblioteca Nacional na capital federal.

Figura 85 - Capa do álbum *Gravuras Gaúchas*. Rio de Janeiro: Editora Estampa, 1952

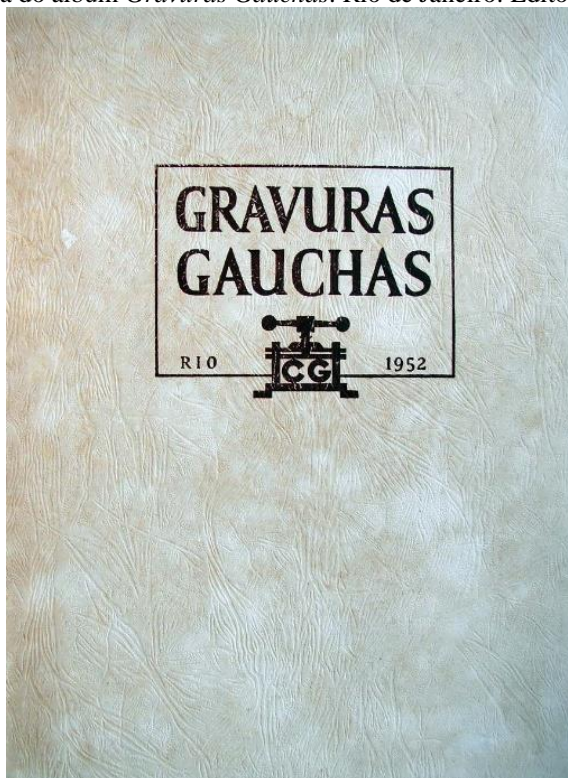
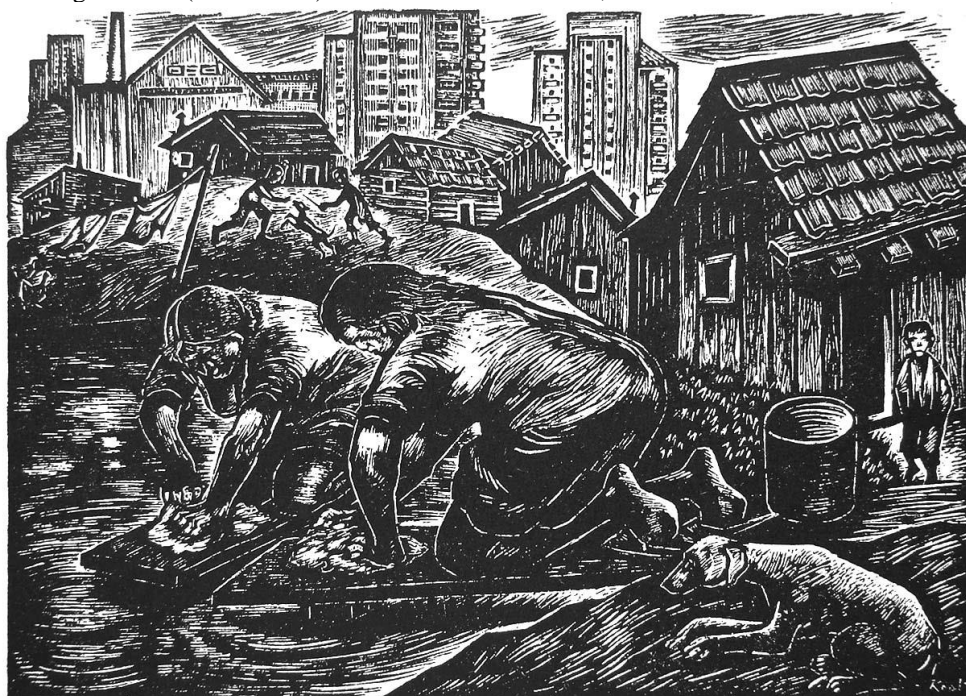


Figura 86 - Edgar Koetz (1914 -1969). *Lavadeiras das Malocas*, 1951. Do álbum *Gravuras Gaúchas*, 1952



O Congresso Continental de Cultura de 1953, no Chile, oportunizou a ida de trabalhos dos sul-rio-grandenses para aquele país. Ainda em 1953, a mostra *Gravuras Gaúchas* chegou ao Uruguai a convite do Clube de Gravura de Montevideú. As mostras no estrangeiro se

intensificaram ainda mais no ano seguinte, e as gravuras do CGPA percorreram Hungria, Romênia, Alemanha Oriental, Itália, França, Estados Unidos, China, União Soviética (SCLIAR, 1954; SILVA, 1955). No Brasil, mostras foram promovidas em diversas cidades – São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Curitiba, Florianópolis, entre outras.

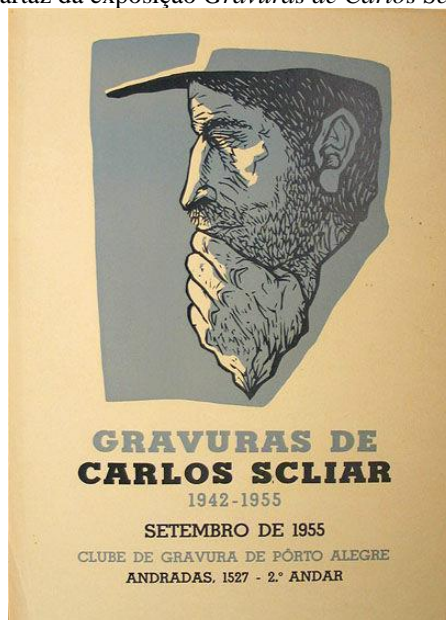
Figura 87 - Cartaz da exposição *A Gravura Através Dos Tempos*, 1955



Fonte:

<https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=17485&ns=201000&Lang=BR&museu=0&mostraExplorar>

Figura 88 - Cartaz da exposição *Gravuras de Carlos Scliar 1942-1955*



Fonte: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=13759&ns=201000&Lang=BR&museu=0>

A cidade-sede do CGPA foi evidentemente o local em que a entidade concentrou sua atuação. Porto Alegre foi o ponto de partida de exposições e de cursos de formação organizadas pelo CGPA. Entre as mostras mais importantes estão as listadas a seguir.

a) Gravuras Brasileiras

Instalada na Galeria da Casa das Molduras, de 02 a 28 de setembro de 1954, a exposição trouxe a público a produção dos clubes de gravura de Porto Alegre, São Paulo e Recife.

b) A Gravura Através dos Tempos

Essa exposição marcou a inauguração da sede do CGPA na Rua dos Andradas, número 1527, segundo andar, de 29 de junho a 15 de julho de 1955 (Figura 87). O Clube conseguiu reunir trabalhos feitos com várias técnicas de gravação – xilogravura de fio (entalhe é feito no sentido da fibra da matriz de madeira), xilogravura de topo, linoleogravura, pochoir, gravura de metal água-forte e ponta seca. O público pode apreciar as seguintes gravuras: *Matambreiros*, de Danúbio Gonçalves, *Pedreiros*, de Glênio Bianchetti, , de Regina Yolanda, *Perus e Patos* e *Ponche Emalado, Serigote e Pelegos*, de Carlos Scliar, *Moça e Pombas*, do artista português Júlio Pomar, *Paisagem*, de Morandi, *Fome*, de Käthe Kollwitz, *A Morte a Espreita*, de Goeldi, *Reconstrução de Varsóvia*, de Leopoldo Méndez, *Vista do Cais*, de Carlos Mancuso, *Homenagem a Benito Juarez*, de Alfredo Zalce, e *Carnaval*, de Mario Avati, *Duas Mulheres*, do japonês Utamaro; a água-forte *A Volta do Filho Pródigo*, de Rembrandt. A exposição tinha o papel de oferecer a fruição da arte e de ser didática, de acordo com a missão de popularizar a arte.

c) Honoré Daumier

A mostra em homenagem ao gravador francês foi montada na sede do CGPA e inaugurada no dia primeiro de agosto de 1955. Contou com quarenta e oito reproduções do artista.

d) Gravuras de Carlos Scliar

O fundador do CGPA fez uma exposição individual retrospectiva de 01 de setembro a 12 de outubro de 1955, na sede do CGPA. Scliar organizou uma amostra de sua produção de 1942 a 1955 (Figura 88; Figura 89).

e) Por Uma Arte Nacional

Essa exposição trouxe o ineditismo de uma mostra a céu aberto, em um parque, para Porto Alegre. No primeiro domingo de outubro de 1955, no Parque Farroupilha (Redenção), o público pode conferir os trabalhos de Ailema Bianchetti, Plínio Bernhardt, Glênio Bianchetti, Manuel Francisco Ferreira, Nelson Boeira Faedrich, Fortunato, Gastão Hofstetter, Danúbio Gonçalves, Edgar Koetz, Carlos Mancuso, Charles Meyer, Carlos Alberto Petrucci, Vasco

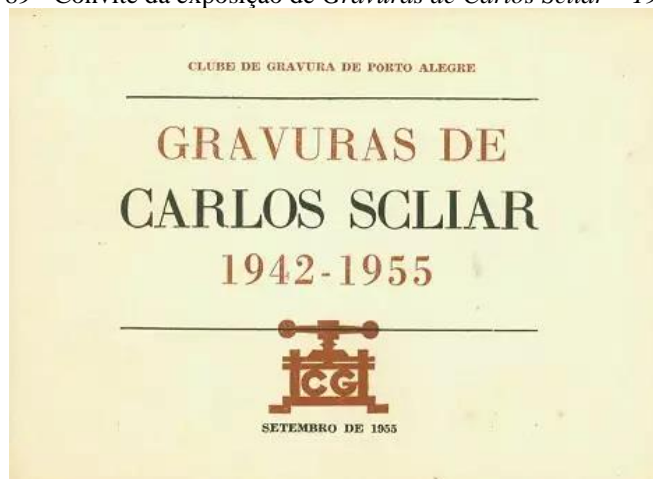
Prado, Glauco Rodrigues e Carlos Scliar. A proposta era que os visitantes votassem em suas gravuras preferidas a fim de instigar seu interesse pela arte (Figura 90; Figura 92).

f) Gravuras Chinesas

Outra oportunidade inédita promovida pelo CGPA para a população porto-alegrense foi a mostra de gravuras revolucionárias chinesas. Na sede do CGPA, em novembro de 1955, pode-se apreciar a diversidade das artes gráficas chinesas em trabalhos disponibilizados pela União dos Artistas Chineses que empregavam técnicas tradicionais e que tinham inspiração mais ocidental (Figura 91).

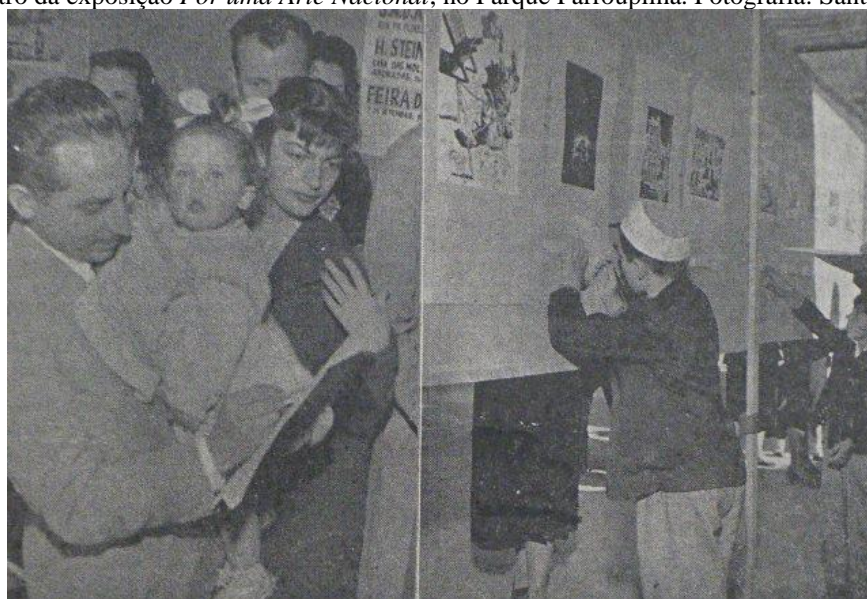
Quanto às atividades de formação, o curso mais visado organizado pelo CGPA foi o de gravura em metal ministrado por Iberê Camargo em julho de 1955. O curso foi realizado na sede e, apesar das dificuldades em termos materiais, Iberê se mostrou satisfeito em oferecê-lo à comunidade (SCARINCI, 1955).

Figura 89 - Convite da exposição de *Gravuras de Carlos Scliar – 1942-1955*



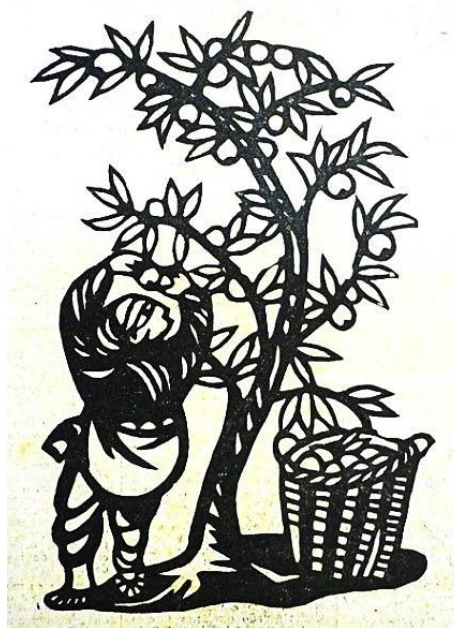
Fonte: https://carlosscliar.com.br/portfolio_page/gravuras-de-carlos-scliar-1942-1955-porto-alegre-rs-setembro-de-1955/

Figura 90 - Registro da exposição *Por uma Arte Nacional*, no Parque Farroupilha. Fotografia: Santos Vidarte



Fonte: *Correio do Povo*, 9 out. 1955, p. 24. Fotografia da autora

Figura 91 - Estampa chinesa em papel recortado exposta na *Gravuras Chinesas* organizada pelo CGPA



Fonte: *A Hora*, 26 nov. 1955, p. 8. Fotografia da autora

Figura 92 - Lista de votação das gravuras da exposição *Por Uma Arte Nacional* (1955)

Por Uma Arte Nacional

Exposição organizada pelo
CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE
com o patrocínio do
SERVIÇO DE RECREAÇÃO PÚBLICA MUNICIPAL
e colaboração da
EDITORA GLOBO

PARQUE FARROUPILHA — dia 25 de setembro de 1955

Os artistas gaúchos, reunidos no Clube de Gravura de Porto Alegre, lutam por uma arte compreensiva a todos e de conteúdo nacional. Para que uma arte seja nacional é condição de que seja também popular e, para isso, é preciso que o povo tome conhecimento da mesma. Trazemos hoje nossos trabalhos ao povo, nesta primeira mostra ao ar livre realizada no Rio Grande do Sul, para que vejam e votem por aquelas gravuras que mais gostarem. Votem marcando com um sinal nos círculos ao lado dos números de cada trabalho. Não deixem de dar sua opinião, assinalando as gravuras que lhes interessarem. Só assim saberemos em que medida estamos sendo apreciados e compreendidos pela nossa gente.

<input type="radio"/> 1	PLINIO BERNHARDT Mulheres trabalhando em fumo	<input type="radio"/> 18	MANOEL FRANCISCO FERREIRA Trempe	<input type="radio"/> 31	DANUBIO VILLAMIL GONÇALVES Ranchos — da série «Xarqueada»
<input type="radio"/> 2	AILEMA BIANCHETTI Sapateiro	<input type="radio"/> 19	FORTUNATO Rinha	<input type="radio"/> 32	EDGAR KOETZ Lavadeiras das malocas
<input type="radio"/> 3	GLENIO BIANCHETTI Interior de galpão	<input type="radio"/> 20	GASTÃO HOFSTETTER Obras	<input type="radio"/> 33	EDGAR KOETZ Churrascaria modelo
<input type="radio"/> 4	GLENIO BIANCHETTI Preparando o banho	<input type="radio"/> 21	GASTÃO HOFSTETTER Minha cidade	<input type="radio"/> 34	CARLOS MANCUSO Retrato de menina
<input type="radio"/> 5	GLENIO BIANCHETTI Preparando marmelada	<input type="radio"/> 22	DANUBIO VILLAMIL GONÇALVES Zorra — da série «Xarqueada»	<input type="radio"/> 35	CARLOS MANCUSO Retrato de moça
<input type="radio"/> 6	GLENIO BIANCHETTI Flores	<input type="radio"/> 23	DANUBIO VILLAMIL GONÇALVES Matambreiros — da série «Xarqueada»	<input type="radio"/> 36	CARLOS MANCUSO Retrato de velha
<input type="radio"/> 7	GLENIO BIANCHETTI Cancha reta	<input type="radio"/> 24	DANUBIO VILLAMIL GONÇALVES Salga — da série «Xarqueada»	<input type="radio"/> 37	CARLOS MANCUSO Praça D. Feliciano
<input type="radio"/> 8	GLENIO BIANCHETTI Conjunto musical	<input type="radio"/> 25	DANUBIO VILLAMIL GONÇALVES No picador — da série «Xarqueada»	<input type="radio"/> 38	CHARLES MEYER Preparando a pandorga
<input type="radio"/> 9	GLENIO BIANCHETTI Olaria	<input type="radio"/> 26	DANUBIO VILLAMIL GONÇALVES Tirador de carretilha — da série «Xarqueada»	<input type="radio"/> 39	CARLOS ALBERTO PETRUCCI Paisagem gaúcha
<input type="radio"/> 10	GLENIO BIANCHETTI Pedreiros	<input type="radio"/> 27	DANUBIO VILLAMIL GONÇALVES A espera — da série «Xarqueada»	<input type="radio"/> 40	VASCO PRADO Soldado morto
<input type="radio"/> 11	GLENIO BIANCHETTI Almoço	<input type="radio"/> 28	DANUBIO VILLAMIL GONÇALVES Carneadores — da série «Xarqueada»	<input type="radio"/> 41	VASCO PRADO Tirador novo
<input type="radio"/> 12	GLENIO BIANCHETTI Fim da jornada	<input type="radio"/> 29	DANUBIO VILLAMIL GONÇALVES Zorzeiros — da série «Xarqueada»	<input type="radio"/> 42	GLAUCO RODRIGUES Velha
<input type="radio"/> 13	NELSON BOEIRA FAEDRICH A princesa moura — da lenda «Salamanca do Jarau»	<input type="radio"/> 30	DANUBIO VILLAMIL GONÇALVES Velho	<input type="radio"/> 43	GLAUCO RODRIGUES Paisagem
<input type="radio"/> 14	NELSON BOEIRA FAEDRICH A carreira — da lenda «Negrinho do Pastoreio»			<input type="radio"/> 44	GLAUCO RODRIGUES Gaúcho
<input type="radio"/> 15	NELSON BOEIRA FAEDRICH A madrinha da negrinha — da lenda «Negrinho do Pastoreio»			<input type="radio"/> 45	GLAUCO RODRIGUES Paisagem e aperos
<input type="radio"/> 16	NELSON BOEIRA FAEDRICH Sepé Tiarajú — da lenda «São Sepé»			<input type="radio"/> 46	CARLOS SCLIAR Porca com cangalha — da série «Estância»
<input type="radio"/> 17	NELSON BOEIRA FAEDRICH Campeando o boi barrroso — da lenda «Salamanca do Jarau»			<input type="radio"/> 47	CARLOS SCLIAR Carroça com arreios — da série «Estância»
				<input type="radio"/> 48	CARLOS SCLIAR Chinóca — da série «Estância»
				<input type="radio"/> 49	CARLOS SCLIAR Criança sesteando — da série «Estância»
				<input type="radio"/> 50	CARLOS SCLIAR Rapaz sesteando — da série «Estância»
				<input type="radio"/> 51	CARLOS SCLIAR Peão sesteando — da série «Estância»
				<input type="radio"/> 52	CARLOS SCLIAR Perús e patos no pátio — da série «Estância»
				<input type="radio"/> 53	CARLOS SCLIAR Ponche emalado, serigote e pelegos — da série «Estância»
				<input type="radio"/> 54	CARLOS SCLIAR No galpão — da série «Estância»
				<input type="radio"/> 55	CARLOS SCLIAR Clareira — da série «Estância»

NOME

PROFISSÃO

Fonte: https://carlosscliar.com.br/portfolio_page/exposicao-coletiva-parque-farroupilha-por-uma-arte-nacional-club-de-gravura-de-porto-alegre-porto-alegre-rs-1955/

A partir de 1956, fica mais difícil localizar as atividades do Clube de Gravura de Porto Alegre. Carlos Scliar vai para o Rio de Janeiro e São Paulo, para mostrar sua produção, até que se instala definitivamente em terras cariocas, onde vai dirigir a revista *Senhor*. É provável que

sem seu Presidente e seu principal articulador, o CGPA tenha perdido capacidade de organização, encerrando suas atividades entre 1956 e 1957. Isso pode ser compreendido a partir de uma declaração do artista Francisco Ferreira, no *Diário de Notícias*, em novembro de 1958: “Infelizmente, por absoluta falta de apoio, teve de fechar as portas o Clube de Gravura, uma entidade artística que levava honrosamente o nome da arte sulina além das fronteiras do país” (O BODE, 1958, p. 9).

A declaração de Francisco Ferreira está inserida em uma nota em que ele também fala do Grupo Bode Preto, formado no final dos anos 1950 por jovens artistas que desejavam fazer experimentações estéticas e abrir novos caminhos para a arte gaúcha. Esse também podia ser um sinal que o campo artístico do Rio Grande do Sul começava a mudar, sob os ventos de novas propostas, que surgiram, inclusive, por conta da dissolução do Clube de Gravura.

3.3 O CLUBE DE GRAVURA DE BAGÉ

Além da cidade de Porto Alegre, outro Clube de Gravura também foi fundado no Rio Grande do Sul, na cidade de Bagé, um dos principais centros políticos econômicos da Campanha Gaúcha, cidade tradicionalmente relacionada com a pecuária extensiva, com a oligarquia pecuarista e com a cultura tradicional do estado. Diferente da capital, o CGB teve uma existência muito mais efêmera entre 1951 e 1952, unindo-se posteriormente à associação de Porto Alegre.

A formação desse Clube de Gravura, no entanto, se reveste de interesse justamente por ter sido antecedido pela formação de um grupo de artistas que formou um atelier coletivo na cidade, cuja produção está vinculada com a fundação com os clubes de gravura posteriores. Essa vinculação tem sido objeto de inúmeras confusões, apagamentos e sobreposições, o que reforça a necessidade de tratar da trajetória dos componentes desse grupo.

3.3.1 O “Grupo de Bagé” e a ação coletiva dos jovens artistas fronteiriços

A partir do ano de 1946, começa a se reunir em torno do poeta e escritor Pedro Wayne, um grupo de jovens interessados em artes plásticas. Wayne era um intelectual de origem baiana que havia migrado para o Rio Grande do Sul ainda criança; sua principal obra era o livro *Xarqueadas*, de 1937, em que mostrava a situação dos trabalhadores a partir de uma perspectiva de crítica social. O escritor era um entusiasta do modernismo e também era ligado ao Partido Comunista do Brasil, como muitos dos intelectuais de sua geração. Estes jovens que haviam se

aproximado de Wayne eram Glauco Rodrigues, filho de um empregado assalariado, Glênio Bianchetti, filho de um padeiro e Clóvis Chagas, um trabalhador autodidata que era o mais velho do grupo (na época contava com 21 anos). Mais tarde se juntaria a eles Danúbio Gonçalves, oriundo de uma família abastada de estancieiros e que estava realizando estudos no Rio de Janeiro, já tendo experiência artística (seu antepassado, Bento Gonçalves, líder da Revolução Farroupilha). (QUADROS, 2011 e DUPRAT, 2017)¹⁴.

Um episódio que deve ser destacado na trajetória do Grupo de Bagé, que recém estava se constituindo, foi a visita de Carlos Scliar ao grupo de artistas. Scliar era um artista mais experiente (porém ainda jovem), que havia servido como soldado na Segunda Guerra Mundial e que recém havia se filiado ao Partido Comunista. Ele visitava Bagé com certa frequência, pois alguns parentes seus possuíam uma chácara no município, mas dessa vez ele estava na cidade para fazer um relato sobre sua experiência como pracinha na Força Expedicionária Brasileira.

O depoimento de Glauco Rodrigues sobre o impacto dessa visita é bastante impressionista, relatando que o visitante falava sobre coisas que eles não conheciam, como a diversidade de cores e de técnicas, o que teria provocado uma grande crise no grupo (QUADROS, 2011, p.25). Wayne e Scliar eram amigos, além disso eles compartilhavam a mesma filiação ideológica; diga-se de passagem, é muito provável que Scliar estivesse na cidade para uma tarefa partidária. Nessas condições, é possível que a conversa não tenha se detido apenas em questões técnicas, mas que tenha tratado da missão social da arte, de seu papel para a construção de um novo que se apresentava depois da derrota do fascismo.

Nesse mesmo ano acontece outro fato de grande importância para sedimentar a identidade do Grupo de Bagé: a vinda para a cidade do pintor carioca José Moraes, que aproveitava um prêmio oferecido pela Academia Nacional de Belas Artes, que oferecia uma viagem pelo país. Pedro Wayne publica uma reportagem na Revista do Globo dando a conhecer o grupo de artistas que estava se constituindo, apelidando o grupo como “Montparnasse de Bagé” (em referência ao bairro parisiense que contava com uma grande concentração de artistas).

O pintor José Moraes montou um atelier na Chácara de Olga Stechmann (que era tia de Carlos Scliar), reunindo em torno de si Carlos Chagas, Glênio Bianchetti e Glauco Rodrigues, que passaram a trabalhar juntos nesse “Montparnasse”. Moraes tinha uma pintura voltada para

14 Para realizar esse apanhado histórico do grupo de Bagé, me baseei em um subcapítulo apresentado em minha dissertação, no qual faço um apanhado feito pelos próprios artistas durante os anos 1970, em uma série de entrevistas concedidas ao jornal de Porto Alegre *Correio do Povo*. Também estou me apoiando na narrativa realizada por Ana Lúcia Quadros em sua dissertação sobre o Museu da Gravura Brasileira, em que a autora realizou entrevistas com os artistas que compunham o grupo.

os problemas da realidade social brasileira e no interior de Bagé ele teria oportunidade de conhecer melhor a dura vida dos trabalhadores da Campanha Gaúcha.

Ao mesmo tempo em que Moraes aproveitava a estadia na região para aguçar sua inspiração, o artista carioca representou um vetor de inovação para aqueles jovens que viviam em uma cidade com poucos atrativos culturais. Além da preocupação e da temática social, outro elemento unia Wayne, Scliar e Moraes, as principais influências do Grupo de Bagé até aquele momento: todos eram filiados ao Partido Comunista e isto deve ter sido fundamental para sedimentar não apenas uma orientação temática, mas um comprometimento político com a atividade artística.

No ano de 1947, já sem a presença de José Moraes, os artistas passam a ocupar os fundos de uma casa comercial na região central da cidade. Foi nesse ano que se aproximou do Grupo o mais jovem de seus membros, Deny Bonorino, natural de Itaqui e naquela altura com apenas 13 anos de idade (QUADROS, 2011, p. 29). No ano seguinte, em 1948, Danúbio Gonçalves se junta ao Grupo: como havia referido anteriormente, ele já possuía uma experiência artística mais consolidada, tendo contato com artistas consagrados como Portinari.

No ano de 1948, ocorre a montagem do atelier coletivo do Grupo de Bagé, em uma região central da cidade, na Rua Sete de Setembro, próximo da Catedral. Esse local passa a ser ponto de encontro para vários artistas e intelectuais da cidade como Pedro e Ernesto Wayne, Ernesto Costa, Clóvis Assumpção e Jacy Maraschim. Também é o momento que o grupo se projeta para fora da cidade, com a exposição dos “Novos de Bagé” realizada no Correio do Povo em Porto Alegre, patrocinada pela Revista Quixote. Trata-se de um momento muito importante, marcado por uma institucionalização (pelo menos em termos de espaço) e também pelo reconhecimento externo.

Em 1949, Glauco Rodrigues viaja para a cidade do Rio de Janeiro, enquanto Danúbio Gonçalves parte no ano seguinte para uma viagem de um ano pela Europa. Parte do Grupo de Bagé se integra ao Clube de Gravura de Porto Alegre nesse mesmo ano de 1951, no ano seguinte, porém, os artistas tentam replicar a experiência da capital na região da Campanha.

3.3.2 O Clube de Gravura de Bagé e um modelo de organização política

Depois da criação do CGPA, a ideia de organizar os artistas nesse modelo de associação foi levado para a região da Campanha. No ano de 1951 foi criado o Clube de Gravura de Bagé, reunindo artistas como Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Deny Bonorino. Conforme notícia do jornal bageense *Correio do Sul*, Danúbio Gonçalves retornara

ao município do Rio de Janeiro, procedente da Europa, em janeiro de 1951 (EM BAGÉ, 1951). É coerente pensar que o artista começou a articular a formação do CGB logo após sua chegada.

Logo após sua fundação, o CGB conseguiu reunir cinquenta sócios. A sede do grupo passou a funcionar no Teatro Espanhol, que ficava localizado na tradicional Sociedade Espanhola de Bagé. Inclusive, Danúbio Gonçalves escreveu um texto no *Correio do Sul* agradecendo a Sociedade, vinculando sua generosidade à esperança de um futuro livre do franquismo na Espanha (GONÇALVES, 1951, p. 3).

A Sociedade Espanhola de Socorros e Beneficência cedeu espaço para a instalação da sede do CGB e para o ateliê de pintura, local onde eram feitas as tiragens das gravuras distribuídas mensalmente aos sócios. Danúbio destaca que o clube vencia a limitação da falta de espaço e que “as chamas vermelhas de nossa crença são invencíveis e levará o mundo à PAZ do progresso social” (GONÇALVES, 1951, p. 3). O artista aproveita o espaço do artigo de agradecimento para louvar a Sociedade como boa representante da Espanha, país que ele mesmo sente uma forte conexão. Danúbio escreve sobre as tragédias do franquismo e faz votos de uma vitória popular que transforme o país ibérico.

No mês de maio de 1951, o CGB inaugura a Galeria de Arte, instalada junto ao estabelecimento comercial Oyarzabal e Cia. Limitada (loja de materiais fotográficos e de discos), de propriedade do artista e fotógrafo Ulisses Oyarzabal que cedeu o espaço. Esse local também era bastante central, funcionando na Avenida Sete de Setembro, n.1062/6, em frente do Clube Comercial. Isso mostra que o grupo, mesmo composto de jovens artistas, conseguia marcar sua presença publicamente em locais importantes da cidade, o que certamente lhe dava maior visibilidade. A mostra inaugural ocorreu no dia 22 de maio de 1951 e foi dedicada a gravuras originais japonesas, com destaque para a xilogravura em cores. Os bageenses puderam ver trabalhos de Katsushika Hokusai, Kitagawa Utamaro, Utagawa Hiroshige (GONÇALVES, 1951).

A exposição seguinte foram as reproduções de Peter Bruegel, O Velho, pintor flamengo do renascimento, caracterizado pelas representações de cenas do cotidiano, especialmente da vida dos camponeses (REPRODUÇÕES, 1951, p. 4). Em 1º de julho são apresentadas, na Galeria de Arte, as gravuras de Daumier (DAUMIER, 1951, p. 4). No mês de setembro de 1951, *Olaria*, de Glênio Bianchetti, foi a gravura distribuída aos sócios do CGB.

Depois dessas primeiras exposições, voltadas para temas específicos e para autores consagrados, o Clube de Gravura partiu para uma apresentação retrospectiva chamada *História da Xilogravura*. Em um primeiro domingo foram apresentadas reproduções do século XVIII e XIX, do Japão, França e Alemanha, além de gravuras chinesas contemporâneas; no domingo

seguinte foram expostas reproduções de Frans Masereel, de Käthe Kollwitz e do TGP (HISTÓRIA, 1951, p. 4; SEGUNDA ETAPA, 1951, p. 4). O autor da Notas de Arte do *Correio do Sul* destaca que o exemplo dos mexicanos levou à criação dos clubes de gravura brasileiros. O jornal também divulga que os associados ao CGB receberão a gravura *O Linotipista*, de Vasco Prado, no mês de julho de 1951.

No dia 25 de agosto foram expostas as pinturas dos membros do Clube de Gravura, que seriam levadas posteriormente para o IV Congresso Brasileiro de Escritores em Porto Alegre, na Galeria de Arte anexa ao estabelecimento comercial Oyarzabal, em Bagé (Figura 93; Figura 94; Figura 95) (INAUGURA-SE, 1951, p. 2). Pedro Wayne fez a conferência da cerimônia de abertura da mostra, destacando a história da “Escola de Bagé”.

Figura 93 - Glauco Rodrigues (1929-2004). *Cabeça de Menina/Menina*, 1952. Xilogravura em cores, 25x 21cm

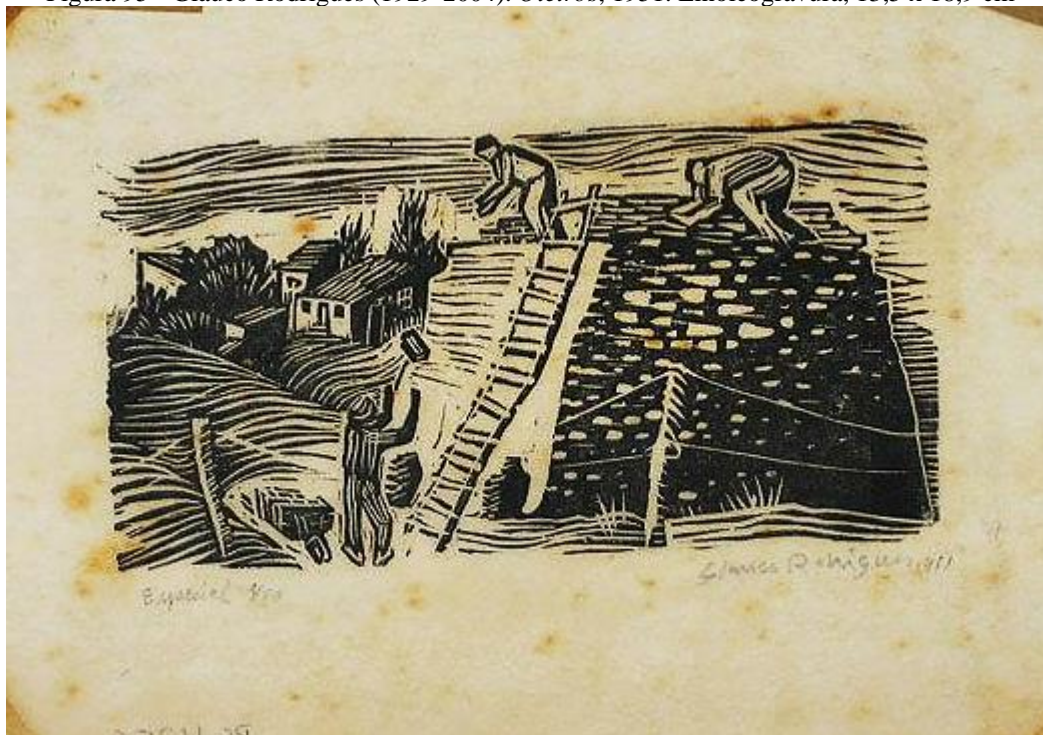


Fonte: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=13790&ns=201000&Lang=BR&mostraExplorar=1>

Figura 94 - Glênio Bianchetti (1928 – 2014). Pequena Olaria, 1951. Linoleogravura, 17,4 x 26 cm



Figura 95 - Glauco Rodrigues (1929-2004). Oleiros, 1951. Linoleogravura, 13,5 x 18,9 cm



Fonte: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=8870&ns=201000&Lang=BR&mostraExplorar=1>

Essas exposições devem ser entendidas a partir do objetivo de educar o público, chamar a atenção para artistas consagrados, ao mesmo tempo em que mostravam a história das gravuras até chegar às expressões de arte contemporânea que eram comprometidas socialmente (incluindo os próprios trabalhos de membros do CGB). Essa estratégia parece ter dado

resultado, pois, conforme relato de Glauco Rodrigues na *Fundamentos*, as mostras foram muito visitadas, atingindo todas as classes e grupos sociais, desde os soldados e trabalhadores até os intelectuais:

O interesse do povo é enorme: todo o mundo de Bagé vai lá. Desde os trabalhadores e os soldados até a gente da sociedade. As exposições ficam abertas das 9 da manhã até às 10 da noite. Assim, com uma afluência sempre muito grande, mostramos ao povo a arte japonesa, reproduções de Brueghel, uma série de originais de Daumier, Masaccio, a evolução da gravura através dos tempos (em duas fases: antes e depois do expressionismo alemão), tudo com explicações e dados sobre os artistas e suas obras. Mas a exposição que maior sucesso teve, foi a que fizemos dos últimos desenhos nossos. Explica-se: toda gente pensava que nós éramos uns loucos; que fazíamos coisas incompreensíveis “difíceis”. Foi uma surpresa e uma satisfação enorme quando perceberam que nós procurávamos interpretar, através de um desenho sério e realista, as coisas de Bagé, os aspectos da vida do povo. A cidade comoveu-se: foi uma revolução (PINTORES, 1951, p. 27-28.).

Essa amplitude de público, assim como o desejo de alcançar todas as camadas sociais, estava perfeitamente de acordo com o espírito do Clube de Gravura de Porto Alegre. A ideia de difundir a arte e o pensamento crítico entre o povo era um dos elementos a moverem os artistas influenciados pelo PCB. Outra iniciativa que demonstra esse desejo de chegar a um número maior de pessoas (e mesmo de desenvolver desde cedo o gosto pela arte), pode ser visto na criação de uma Escolinha Infantil de Arte, cuja propaganda apareceu no *Correio do Sul* no dia 6 de maio de 1951, dirigida por Bianchetti, com o auxílio das Professoras Ceres Lemos e Amélia Coronel (O CLUBE DE GRAVURA, 1951, p. 2).

Outra experiência vinculada com o CGB foi a formação do Clube de Cinema de Bagé (Figura 96), com a exibição de seu primeiro filme no Cinema Capitólio, no dia 8 de julho, com os comentários de Carlos Scliar. A escolha do filme, *A Última Etapa (Ostatni Etap)*, sobre os sofrimentos de um campo de concentração nazista, da Diretora polonesa Wanda Jabukowska, ganhava forte caráter de denúncia contra o fascismo (O CLUBE, 1951). O próprio CGB aparece como parceiro de uma empresa cinematográfica, a Guaíba Filmes, na realização da película *O Negrinho do Pastoreio* que estava sendo gravada na Estância Santo Olavo em Bagé (“COMO SULINOS...”, 1951, p. 6) a cargo de Ludwig Radomsky e Ubirajara Moraes. A Guaíba Filmes, de Ludwig Radomsky, havia se originado do Círculo de Estudos Cinematográficos de Porto Alegre. Questionado sobre o porquê de filmar uma lenda folclórica, Radomsky responde:

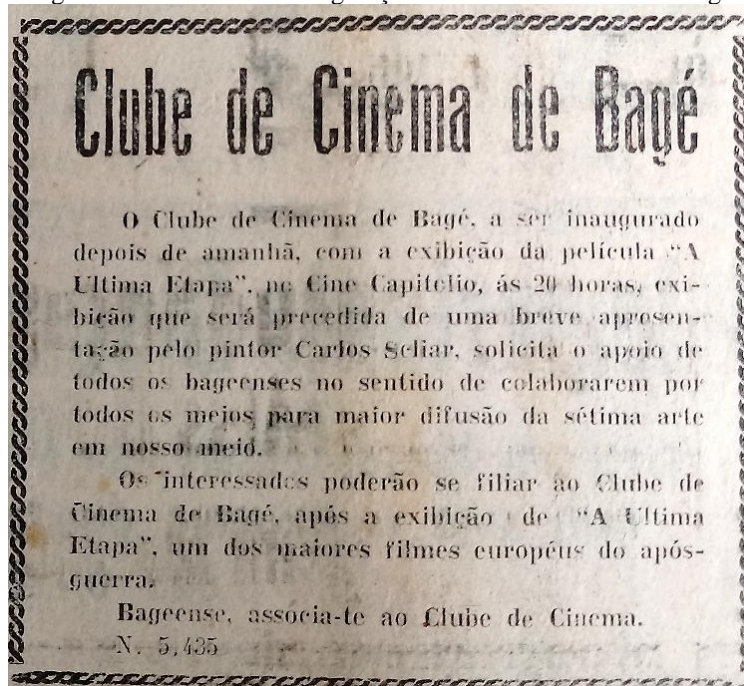
Achamos que esta espécie de revalorização do gaúcho se faz urgentemente necessária nesta época em que o que é brasileiro está sendo substituído pelo que é estrangeiro e o que é nação vai lentamente se transformando em colônia. Esta desvalorização alarmante do nosso próprio sentimento de povo tem se manifestado principalmente nas atividades que sempre são resultantes de todo o sistema social – como a arte – que

em todas as suas manifestações vem se perdendo, dia a dia mais, num sórdido emaranhado de estrangeirismo [...] O gaúcho que se firmou na terra e se impôs por suas lutas e tradições é o fator mais importante na formação da nossa cultura e do caráter de povo que caracteriza este extremo sul do Brasil. (RADOMSKY apud “COMO SULINOS...”, 1951, p. 6).

Pela fala do cineasta, explica-se o motivo do apoio do CGB ao filme. As concepções de arte dos artistas e do diretor se convergem no que concerne à intervenção estrangeira e à desvalorização da cultura nacional. As filmagens na Estância Santo Olavo, no quinto subdistrito de Dom Pedrito, propriedade de Dronico Jacinto, foram acompanhadas pelo jornal *Correio do Sul* e pela revista *Campanha* (O CLUBE, 1951). A publicação do CGB estava sob a responsabilidade de Ernesto Wayne e seria lançada em julho de 1951. Infelizmente, não se localizou nenhum exemplar.

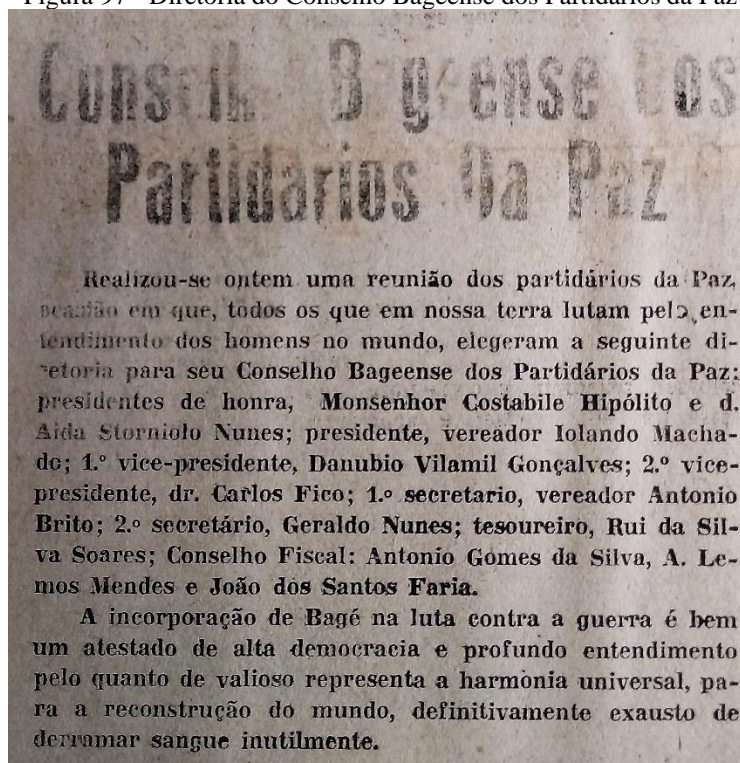
Além das atividades culturais, alguns dos artistas também exerciam sua militância e atuavam no Movimento do Partidários da Paz. Danúbio Gonçalves foi vice-presidente do Conselho Bageense dos Partidários da Paz. Danúbio era praticamente o porta-voz do CGB. No *Correio do Sul*, encontram-se diversos artigos assinados por ele divulgando as atividades da entidade, dissertando sobre os artistas presentes nas mostras, falando sobre arte, defendendo pontos das diretrizes comunistas da época (Figura 97).

Figura 96 - Anúncio de inauguração do Clube de Cinema de Bagé.



Fonte: *Correio do Sul*. Bagé, 8 jul. 1951, p. 3

Figura 97 - Diretoria do Conselho Bageense dos Partidários da Paz



Fonte: *Correio do Sul*, Bagé, 1 jul. 1951, p. 4

Mesmo com uma intensa atividade neste primeiro ano de existência, o Clube de Gravura de Bagé não teve fôlego para permanecer ativo, encerrando suas atividades no ano seguinte. Um dos fatores que deve ter pesado para esta decisão foi a dificuldade de um grupo de artistas ainda de número limitado de organizar simultaneamente dois Clubes de Gravura em duas cidades diferentes, com mais de 300 quilômetros de distância. Além disso, o grupo de Porto Alegre ainda se via às voltas com a publicação da revista *Horizonte*, que tinha grande importância para a difusão das gravuras e também para o debate teórico que envolvia a defesa de uma arte socialmente engajada

O que ocorreu, na prática, foi a incorporação do Clube de Gravura de Bagé pelo Clube de Gravura de Porto Alegre, que permaneceu em atividade até o ano de 1956. Isso não quer dizer que os artistas tenham “virado as costas” para Bagé ou para a região da Campanha Gaúcha, pois o grupo agora concentrado em Porto Alegre continuaria a fazer excursões, hospedando-se em fazendas da região, buscando material para a criação de obras inspiradas no cotidiano dos trabalhadores rurais.

Por fim, devemos pensar o processo de formação desse grupo, a partir de uma mudança mais ampla, que atingiu mesmo regiões distantes dos grandes centros urbanos e indústrias. Com a conjuntura aberta pelo final da Segunda Guerra e pelo fim do Estado Novo, se abriram as possibilidades de um maior interesse de novas gerações de artistas pelos problemas candentes

de um país ainda muito desigual e atrasado. O PCB foi um poderoso instrumento de crítica à ordem vigente, especialmente nas artes, no imediato pós-guerra (AMARAL, 1984).

Para esses artistas jovens, que estavam distantes dos grandes centros, fora dos circuitos consolidados de circulação da produção artística e que eram mais sensíveis a uma realidade periférica era quase natural se orientar por um projeto que permitia realizar uma denúncia da realidade vigente, ao mesmo tempo que valorizava as características culturais de seu entorno imediato. Por isso a escolha de temas regionais, não de qualquer regionalismo, mas aquele que exprimia uma crítica e que valorizava a classe trabalhadora como sujeito a ser retratado.

O fato é que as condições que deram origem ao Clube de Gravura de Bagé se repetiram em outras regiões do Brasil. Em vários estados surgiram grupos de artistas que encontraram na crítica social e na necessidade de olhar para a realidade local um motivo para a produção artística. Como veremos nos próximos capítulos, a formação de uma rede de clubes de gravura permitiu transformar uma série de experiências isoladas em um poderoso instrumento de circulação e divulgação de uma arte crítica e socialmente comprometida.

4 A SAMR, O ATELIER COLETIVO E O CLUBE DE GRAVURA DO RECIFE

Nesse capítulo, será apresentada a formação da Sociedade de Arte Moderna, do Atelier Coletivo e do Clube de Gravura do Recife. Diferente dos casos de Porto Alegre e Bagé, o Clube de Gravura de Recife (CGR) foi um desdobramento das atividades dessas outras entidades e esteve intimamente vinculado ao Atelier Coletivo, que era a principal entidade a agregar artistas sob influência do projeto dos comunistas para artes.

Antes de tratar dessas instituições e de sua vinculação com o projeto artístico dos comunistas, será realizada uma breve incursão na cena artística e cultural pernambucana. A partir dos anos 1920, ocorreu uma série de atividades e debates que procuravam contrapor o modernismo paulista ao regionalismo nordestino, onde a cultura popular tinha um lugar especial. Na década seguinte, uma série de pressupostos da arte regional se encontraria nas obras de artistas modernistas, que estruturaram um movimento onde os aspectos sociais e os compromissos políticos eram muito mais presentes que no período imediatamente anterior.

Foi a partir desse acúmulo que vai surgir em 1948, a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), que vai congrega uma série de artistas preocupados com a denúncia das injustiças e o registro da vida da classe trabalhadora, em que a influência de militantes do Partido Comunista, como Hélio Feijó e Abelardo da Hora era muito visível. Apesar das notáveis diferenças entre a colorida cena artística de Pernambuco e o isolamento dos jovens artistas da Campanha Gaúcha, aqui também o PCB ajudou a organizar um grupo de artistas com um claro comprometimento com a mudança da realidade. O desdobramento dessa influência vai se dar no Atelier Coletivo (ACR) a partir de 1951 e no Clube de Gravura (CGR) a partir de 1953.

Ao final, como forma de dar mais clareza as articulações políticas que resultaram nesses projetos, seguiremos a trajetória de vida de Abelardo da Hora, talvez o principal animador cultural que esteve a testa dessas atividades.

4.1 ANTECEDENTES – O DEBATE REGIONALISMO VERSUS MODERNISMO

Para se compreender a formação do grupo de artistas influenciados pelo PCB, que aderiram ao projeto dos clubes de gravura em Pernambuco, é necessário retroceder ao cenário que marcava a capital pernambucana no começo do século XX. O território da cidade, apelidada de “Veneza brasileira”, caracteriza-se por faixas de áreas secas e alagadiças, e esse traço geográfico determina o local de moradia dos mais abastados – no confortável solo seco – e dos mais pobres, que se viram para construir seus mocambos e palafita, convivendo com cheias

constantes. As beiras dos canais, além de destino dos desfavorecidos, eram alvo de aterramentos para a ampliação de vias, afinal, a cidade se modernizava.

A Recife da década de 1920 já contava com estruturas modernas de eletricidade, de transporte, e sua vida cultural acontecia nos teatros, nos cafés e nos salões. O debate intelectual tinha seu lugar nos órgãos de imprensa. Aliás, não se entendia como um ator ativo da cultura quem não trabalhasse ou colaborasse com um impresso. Era preciso se posicionar publicamente. Na época, o grande embate se dava entre os modernistas de influência paulistana, representados por Joaquim Inojosa, e os regionalistas, capitaneados por Gilberto Freyre.

Joaquim Inojosa era jornalista do *Era Nova*, da Paraíba, e veio para Recife a fim de colaborar com o *Jornal do Commercio*. Defensor da “Arte Nova”, como era denominado o modernismo adentrado por São Paulo, afirmava a necessidade de abandonar as fórmulas antigas da arte. Recebeu apoio dos Pessoa de Queiroz, e há de se atentar que a oligarquia da capital era dividida entre duas tendências: o Borbismo, liderado pelo senador Manuel Borba que queria o desenvolvimento e a autonomia regional; o Pessoísmo, cuja cabeça era Pessoa de Queiroz, alinhado com os cafeeiros paulistas (AYRES, 2011).

Gilberto Freyre dispensa apresentações sobre sua importância na teorização do regionalismo brasileiro. Era o tempo ainda de construir uma identidade nacional, e, para Freyre, o Nordeste era a grande fonte das manifestações culturais genuinamente brasileiras. Em 1920, constitui-se o Núcleo de Defesa Artística, e, três anos depois, lança-se a Revista do Norte, idealizada por José Maria de Albuquerque e Melo. A publicação era o espaço de defesa dos valores tradicionalistas, que se contrapunham a descaracterização da cidade através de um processo de modernização desenfreada. Sobre a parte gráfica, havia a junção de aspectos regionalistas e estilemas de *Art Nouveau*, como era comum nas revistas da época. No ano de 1926, o veículo publica o Guia Prático, Histórico e Sentimental do Recife, de Gilberto Freyre, ilustrado por Manoel Bandeira e Luís Martins. Anteriormente, José Maria colaborara com o projeto gráfico do *Livro do Nordeste* (1925) de autoria de Freyre e ilustrado também por Manoel Bandeira. O livro foi editado em comemoração do centenário do Diário de Pernambuco.

O *Livro do Nordeste* é quase um manifesto em defesa do regionalismo e do tradicionalismo. Gilberto Freyre explora uma retórica que beira a idealização ufanista do passado, própria do Romantismo, e exalta as camadas mais tradicionais e conservadoras da sociedade – o clero católico e os senhores de engenho. A valorização do popular e do regional está atravessada por princípios de um sujeito que veio da elite açucareira e quer exaltar o seu local:

Do Nordeste há de certo a fixar, no interesse comum de toda a tradição brasileira a memória de um glorioso conjunto de afirmações de brio e de energia construtora. Pode-se dizer que aqui se escreveu a sangue o sobredito ou endereço da nacionalidade brasileira. Avivou-se aqui o espírito hispânico, o sentimento católico, no embate com os holandeses; aqui padres ideólogos e senhores de engenho conspiraram pela liberdade do Brasil numa revolução cheia de beleza e moral [...] (FREYRE, 1925, apud AYRES, 2011, p. 26).

Muito tempo depois, em 1952, Freyre compila os ideais do Livro do Nordeste na publicação do Manifesto Regionalista, documento supostamente apresentado no 1º Congresso Regionalista do Nordeste, em 1926. Há contestações da leitura e da existência do texto durante o evento, visto que não há menção a ele antes de 1951, quando se realizou a comemoração dos vinte e cinco anos no congresso no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (AYRES, 2011).

O regionalismo freyriano não se estende como estagnação, mas sim como fonte de inspiração para criar novas formas que conjuguem o tradicional com o moderno. O Manifesto Regionalista, de 1926 ou 1951, trata-se de uma síntese do pensamento de Freyre a favor da paisagem, da cultura, da culinária e da gente do Nordeste. Obra referencial que pede um olhar mais cuidadoso. Primeiramente, o regionalismo é despido de posições políticas, nele, cabem todos, e extravasa os limites da academia:

Toda terça-feira, um grupo apolítico de "Regionalistas" vem se reunindo na casa do Professor Odilon Nestor, em volta da mesa de chá com sequilhos e doces tradicionais da região - inclusive sorvete de Coração da Índia - preparados por mãos de sinhás. Discutem-se então, em voz mais de conversa que de discurso, problemas do Nordeste. Assim tem sido o Movimento Regionalista que hoje se afirma neste Congresso: inacadêmico mas constante. Animado por homens práticos como Samuel Hardman e não apenas por poetas como Odilon Nestor; por homens politicamente da "esquerda" como Alfredo Morais Coutinho e da extrema "direita" como Carlos Lyra Filho. (FREYRE, 1996, p.1).

Freyre alerta que não se trata de separatismo, mas sim a proposta de um novo sistema em que o Brasil é pensado a partir de cada uma de suas regiões, que deveriam desenvolver seu próprio regionalismo. Entretanto, o Nordeste se destaca pela longa tradição de sua produção econômica e cultural:

Sem se julgar estultamente o sal do Brasil, mas apenas o seu maior e melhor produtor de açúcar nos tempos coloniais - açúcar que está à base de uma doçaria rica como nenhuma, do império, e à base, também, de uma doce aristocracia de maneiras de gostos, de modos de viver e de sentir, tornada possível pela produção e exportação de um mascavo tão internacionalmente famoso como, depois, o café de São Paulo - o Nordeste tem o direito de considerar-se uma região que já grandemente contribuiu para dar a cultura ou à civilização brasileira autenticidade e originalidade e não apenas doçura ou tempero. Com Duarte Coelho madrugaram na Nova Lusitânia valores

européus, asiáticos, africanos que só depois se estenderam a outras regiões da América Portuguesa. (FREYRE, 1996, p.3)

Sem hesitar, exalta a indústria açucareira baseada em mão-de-obra escravizada. É notável o resgate do mito da harmonia da mistura das raças, da mestiçagem, como elogio da brasilidade. Para enaltecer as soluções do povo e sua adaptação à região e o que ela oferece, destaca-se as concepções sobre a casa popular, o mucambo:

Com toda a sua primitividade, o mucambo é um valor regional e por extensão, um valor brasileiro, e, mais do que isso, um valor dos trópicos: estes caluniados trópicos que só agora o europeu e o norte-americano vêm redescobrimdo e encontrando neles valores e não apenas curiosidades etnográficas ou motivos patológicos para alarmes. O mucambo é um desses valores. Valor pelo que representa de harmonização estética: a da construção humana com a natureza. Valor pelo que representa de adaptação higiênica: a do abrigo humano adaptado à natureza tropical. Valor pelo que representa como solução econômica do problema da casa pobre: a máxima utilização, pelo homem, na natureza regional, representada pela madeira, pela palha, pelo cipó, pelo capim fácil e ao alcance dos pobres.

O mal dos mucambos no Recife, como noutras cidades brasileiras, não está propriamente nos mucambos mas na sua situação em áreas desprezíveis e hostis à saúde do homem: alagados, pântanos, mangues, lama podre. Bem situado, o mucambo - e a casa rural coberta de palha ou de vegetal seco não nos esqueçamos que se encontra também na Irlanda e na própria Inglaterra - é habitação superior a esses tristes sepulcros nem sempre bem caiados que são, entre nós, tantas das casas de pedra e cal, sem oitões livres e iluminadas apenas por tristonhas claraboias que apenas disfarçam a falta de luz e a pobreza de ar, dentro das quais vive vida breve ou morre aos poucos - quando não às pressas, arrastada pela tísica galopante - a maior parte da gente média da região, nas cidades e até nos povoados. (FREYRE, 1996, p.3).

Mesmo com a ressalva de que o problema do mucambo é a área insalubre na qual é construída, não deixa de causar certo estranhamento elogiar um tipo de moradia tão precária inadequada feita muito mais por necessidade de sobrevivência do que por caso pensado de adaptação à natureza tropical. Mesmo assim, desse trecho pode-se extrair mais um traço do regionalismo freyriano: a adequação criativa do povo às características de sua região. No escrito, o autor prefere saudar as ruas estreitas, a culinária de casa e as habitações citadas a defender a modernização da reforma urbana e da culinária, desconsiderando se trazem benefícios sanitários ou não. Também se destacam as denominações de mestras e mestres da higiene tropical “as mulheres do povo que andam pelas ruas e estradas ao sol do meio dia” (p.9) e “os sertanejos e os matutos que andam com camisas leves por fora das calças também leves, chapéus de palha, alpercatas” (p. 11).

As preocupações de Freyre acerca da valorização da cultura regional são relevantes, principalmente, no que concerne ao apreço pelo artesanato, pela preservação patrimonial, pelas plantas nativas e por tradições frutos da inventividade popular. Porém, não se pode desprezar que seus padrões elitistas parecem não compreender que muito do que elogia são soluções

vindas da pobreza e da exploração em que vivia o povo e que foca em um mundo rural idealizado. Esses pontos e muitos mais são analisados pelo sociólogo Robson dos Santos (2012), que chega à seguinte conclusão:

O *Manifesto* regionalista concentra-se no passado rural, o que sugere também uma oposição aos manifestos modernistas centrados no futuro, no porvir das cidades e metrópoles. Ele é perpassado pela “invenção” e retomado da tradição, que oferece, por sua vez, os alicerces para a argumentação regionalista do texto.

O passado rural colonial e seu substrato cultural também compreendem uma forma de importação e, nesse sentido, não se distingue da “imitação” modernista recusada por Freyre. É nesse sentido, portanto, que sua intervenção deve ser compreendida no interior

dos debates imanentes ao campo intelectual brasileiro de então, bem como em relação às transformações sociais, políticas e econômicas que definem a configuração sócio-histórica. O modernismo de 22, bem como o Manifesto, vinculam-se, com estratégias e focos diferenciados, ao debate intelectual referente à composição de uma cultura “genuinamente brasileira”, à busca de uma “identidade nacional”, seja antropofágica ou um híbrido luso-colonial. Ambos se mobilizam a partir de uma interpretação da “autenticidade” e da “inautenticidade” nacional e exprimem a busca de uma “explicação” autóctone para as práticas sociais e culturais que conformaram e constituem o Brasil. (SANTOS, 2012, p. 407).

No *Livro do Nordeste*, Gilberto Freyre estipula o que considera ser apropriado para uma pintura regional de Pernambuco – a “realidade pernambucana”. E essa realidade era basicamente a produção dos engenhos de açúcar, que seria rica de “efeitos plásticos” dignos dos pinceis e dos cinzeis:

A técnica da produção de açúcar oferece elementos para uma pintura tão nossa que é verdadeiramente espantoso o sempre lhe terem sido indiferentes os pintores da terra [...] E nós que conhecemos o processo de fabrico de açúcar nos “banguês”, sabemos como se sucede em verdadeiro ritmo e elegância de efeitos plásticos [...] corpos meio nus em movimentos, dorsos pardos e roxos, oleosos de suor, todos se doiram ou se avermelhem à luz das fornalhas; e assumem na tensão algumas atitudes relevos estatuescos (FREYRE, 1925 apud DIMITROV, 2013, p. 24).

O Gilberto Freyre da década de 1920 via como mais urgente a representação da sociedade pernambucana derivada da indústria açucareira. Conforme Eduardo Dimitrov, (2013) as concepções do regionalismo pernambucano se alteram ao longo do tempo e muito se relacionam com o nativismo, com o sentimento pernambucano de que deveria se garantir com seus próprios meios para se desenvolver, defender-se e expulsar o invasor estrangeiro – legado histórico da luta contra os holandeses. Portanto, o regionalismo tradicionalista se reconfigura, mas de alguma forma permanece como valor no meio intelectual e artístico.

4.2 ANTECEDENTES – O GRUPO DOS INDEPENDENTES

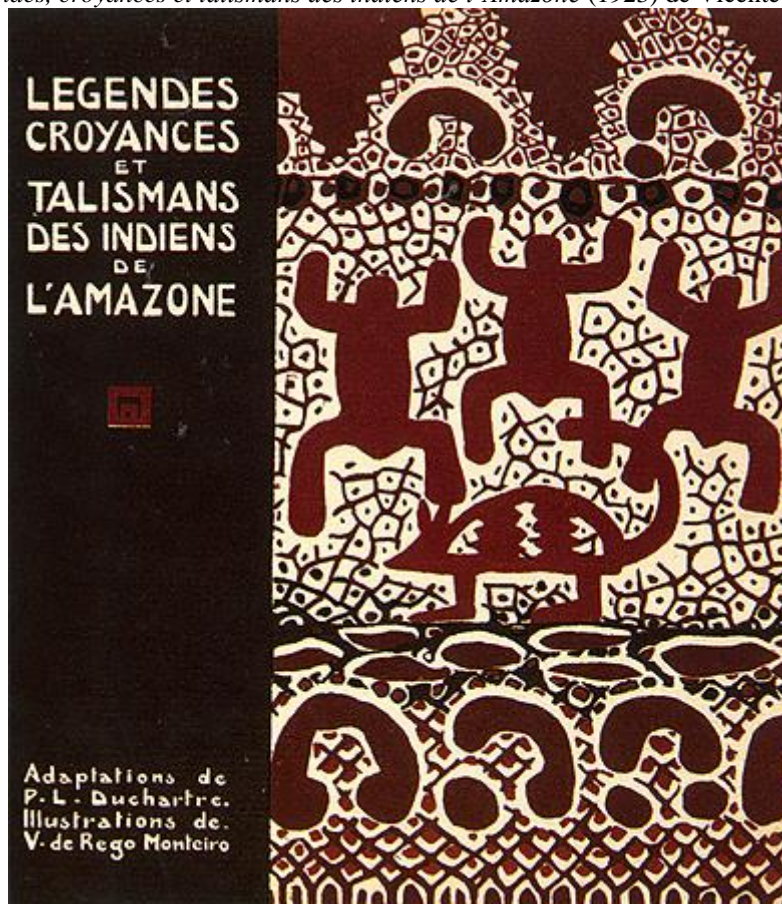
Nos anos de 1920, os artistas nascidos no estado nordestino procuravam sua formação autonomamente, com frequência se deslocando para Rio de Janeiro e São Paulo e para o exterior. São os casos de Cícero Dias, Percy Lau, Lula Cardoso Ayres, entre outros. Na década seguinte, dá-se os primeiros passos para o fortalecimento do campo artístico com a criação da Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP), em 1932, por iniciativa de profissionais liberais e, principalmente, por artistas: Fédora do Rego Monteiro (pintora), Baltazar da Câmara (pintor), Henrique Elliot (pintor), Murillo La Greca (pintor), Bibiano Silva (escultor), Álvaro Amorim (pintor), Heinrich Moser (pintor e vitralista), Mário Nunes (pintor), João Lima (médico), Abelardo Gama (engenheiro e arquiteto), Joel Galvão (engenheiro), Heitor Maia Filho (engenheiro e pintor), George Munier (arquiteto), Adalberto Marroquim (advogado), Domingos Ferreira (engenheiro), José Jayme da Silva (engenheiro e arquiteto). Alguns deles já tinham experiência docente em escolas secundaristas (DIMITROV, 2013).

Pouco depois da EBAP, aparece em cena o Grupo dos Independentes, formado por jovens artistas: Augusto Rodrigues, Bibiano Silva, Carlos de Hollanda, Danilo Azevedo, Elezier Xavier, José Francisco Lauria, Luiz Soares, Manoel Bandeira, Nestor Silva, Percy Lau, Hélio Feijó (DIMITROV, 2013). Observa-se que há artistas que circulavam também no ambiente acadêmico e que trabalhavam como ilustradores na imprensa, a exemplo de Augusto Rodrigues que atuava no Diário de Pernambuco, e Nestor Silva, no Diário da Manhã (PE). Os Independentes ganharam projeção graças ao Salão dos Independentes, de 1933.

O Grupo de Independentes reuniu artistas interessados em se contrapor às tendências academicistas e promover uma transformação das artes recifenses organizando associações promovendo exposições e cursos. Os “Independentes” queriam aplicar soluções formais de tendências modernistas europeias, congregando com aspectos regionais. Tinham como referenciais, no seu estado, Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres.

Vicente do Rego Monteiro estudou na Academia Julian e participou dos Salões dos Independentes de Paris. Entre 1918 e 1921, quando retornou à Paris, expôs em Recife, São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse período, começou a estudar o folclore e a cerâmica amazônicas, o que mais tarde gerou a publicação *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie* (1923) (Figura 98). Três trabalhos seus puderam ser vislumbrados na mostra da Semana de Arte Moderna de 22. Em 1930, foi responsável por uma exposição da Escola de Paris no Teatro Santa Isabel, na capital pernambucana. Evidentemente, o artista era uma inspiração de renovação das artes para seus conterrâneos.

Figura 98 - *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone* (1923) de Vicente do Rego Monteiro



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35530/legendes-croyances-et-talismans-des-indiens-de-lamazone>

Outra figura inspiradora, sem dúvida, foi Cícero Dias, que era um pintor muito atuante desde a década de 1920, presente na Semana de 22, no Congresso Regionalista (1929), no Salão Revolucionário do Distrito Federal (1931), no Congresso Afro-Brasileiro (1934), entre outros eventos de relevo. Cícero Dias expôs pela primeira vez em 1928, no Hotel Central, em Recife. Naquele período, aproximara-se de Gilberto Freyre, que via traços regionalistas na pintura do artista. Observa-se que dois anos depois Rego Monteiro trouxe a mostra dos artistas da Escola de Paris para a cidade.

Figura 99 - Cícero Dias. *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, 1926/9. Técnica mista, 198.00 cm x 1200.00 cm



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2689/eu-vi-o-mundo-ele-comecava-no-recife>

Em 1931, expôs na Policlínica do Rio de Janeiro (SILVA, 2017) uma de suas obras mais icônicas – o painel em homenagem a Joaquim Nabuco *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1929) (Figura 99). Quando Getúlio Vargas endureceu a perseguição dos considerados provocadores e ameaças a seu governo, muitos artistas passaram a ser observados. Cícero Dias não escapou a isso e teve de seguir para a Europa ao se instaurar o Estado Novo e após o incidente de detenção do grupo que frequentava o Café Lafayette:

Ao chegar à delegacia, todos foram obrigados a descer do bonde. A cena descrita era uma delegacia lotada de artistas, poetas e escritores. Diante do acontecido, o chefe da polícia acabou pedindo que todos fossem embora. Por serem considerados comunistas e imorais e, diante de uma conjuntura política opressora, tendo em vista a emergência do governo de Getúlio Vargas com tendências autoritárias, aqueles que eram simpatizantes da Aliança Libertadora eram presos. Esses indícios demarcavam o início de um movimento, segundo Cícero Dias, fascista, nazista e integralista. Tendo seu ateliê visitado por policiais e parte de seus amigos fugindo para o Rio de Janeiro e outros países, o artista viu-se de mãos atadas. Era preciso encontrar uma saída. Foi então que Di Cavalcanti sugeriu Paris, cidade por ele escolhida para se exilar ao lado de Noêmia, sua companheira. Assim, Paris seria a cidade onde Cícero Dias viveria a maior parte dos anos em que esteve longe do Brasil. Voltaria em 1948,

no mais, logo em seguida, retornaria à cidade luz, retornando ao país nativo somente em ocasiões esporádicas. (SILVA, 2017).

Passados dez anos, Cícero Dias retornou ao Recife para executar painéis-murais e para promover uma exposição retrospectiva patrocinada pela Diretoria de Documentação e Cultura e pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito com mais de cento e vinte obras. Enquanto estudava no ateliê de Picasso, durante a Segunda Guerra Mundial, o artista ingressou na Resistência Francesa. Retornou ao Brasil nos anos 1940, e executou diversos trabalhos e figurou em diversas exposições no Brasil e no exterior. Sua produção é marcada pela integração do regional com soluções modernistas, e é um dos artistas brasileiros mais consagrados.

Conforme mencionado, outro artista multimeios que marcou a geração dos Independentes, foi Lula Cardoso Ayres. Seguiu uma trajetória de formação exemplar de sua época, frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, estudou com figuras da Escola de Paris, a exemplo de Maurice Denis, foi aluno de Portinari. Herdeiro da Usina Cucaú, desenvolveu a temática dos tipos regionais e do trabalho nos canaviais e nos engenhos com inspiração surrealista (RODRIGUES, 2008).

Lula Cardoso Ayres, bastante próximo de Gilberto Freyre, destacou-se como ilustrador, fotógrafo e cenógrafo. Estudou com Carlos Chambelland, no Rio de Janeiro, que o incentivou a buscar os motivos regionais. Sua mãe, Carol Cardoso Ayres, também foi de grande importância em sua opção pelas artes, ela mesma foi aluna do pintor Telles Júnior, que tinha com referência a pintura holandesa do século XVII. Ainda com doze anos, Ayres foi discípulo de Heinrich Moser. Como artista, dedicou-se à pesquisa de técnicas e de materiais e à investigação das paisagens e dos tipos humanos (LEITE, 2011).

Para Gilberto Freyre, Lula Cardoso Ayres amadurece como artista moderno com seus murais, que era uma das técnicas sugeridas para a pintura pelo célebre intelectual do bairro de Apipucos. A afinidade entre os dois se intensifica a partir da exposição de desenhos de xangô de Ayres realizada durante o Congresso Afro-brasileiro de 1934. Os murais do artista podem ser encontrados no Cinema São Luiz, na sede da reitoria da Universidade Federal Rural de Pernambuco e no Aeroporto Internacional dos Guararapes (LEITE, 2011). Ayres também atuou como designer gráfico, elaborando cartazes e rótulos de produtos, como dos Biscoitos Confiança. Ao longo do tempo, percebe-se mudanças de estilo e de referências na produção de Ayres, que soube desenvolver uma linguagem própria mesclando traços regionais a soluções formais de diversas tendências.

Vicente do Rego Monteiro, Lula Cardoso Ayres e Cícero Dias são considerados a “Santíssima Trindade” da arte moderna de Pernambuco (LEITE, 2011). Gilberto Freyre,

entusiastas desses artistas, via nas pinturas a luz do Nordeste, a pigmentação tropical e a “morenidade” advinda da miscigenação. Evidentemente, há vários artistas modernos pernambucanos que se voltaram a buscar seus temas e suas cores na região, podem-se citar Manoel Bandeira, Francisco Brennand, Ladjane Bandeira, Joaquim e Fédora Rego Monteiro, Aloísio Magalhães. Magalhães participava d’O Gráfico Amador, iniciativa criada em 1954 que visava a edição independente e que proporcionou experimentações nas artes gráficas.

Os três artistas constituíram uma fonte de inspiração para o desenvolvimento das artes no Recife. Diferentemente de outros lugares, o academicismo não tinha de fato uma academia a se reportar até 1932, quando foi inaugurada a Escola de Belas Artes de Pernambuco. O confronto se dava com a Escola do Rio de Janeiro, ainda vinculada no imaginário a uma iniciativa imperial.

Depois da Revolução de 1930, Pernambuco foi governado pelo Interventor Carlos Lima Cavalcanti, filho de usineiro, bacharel em Direito e proprietário dos jornais *Diário da Manhã* e *Jornal da Tarde*, exerceu também mandato como deputado estadual. Foi ele quem inaugurou o I Salão dos Independentes, o primeiro Salão de Arte Moderna do Recife, em 12 de agosto de 1933, na antiga Biblioteca Pública, atual Arquivo Público Jordão Emerenciano, na Rua do Imperador (RODRIGUES, 2008). Naquele mesmo ano, publicou-se o clássico *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre.

Os artistas que participaram do I e II Salões dos Independentes foram: Augusto Rodrigues, Bibiano Silva, Carlos de Hollanda, Danilo Ramires, Elezier Xavier, Francisco Lauria, Hélio Feijó, Luiz Soares, Manoel Bandeira, Nestor Silva, Percy Lau, J. Pimentel, José Norberto e Neves Daltro. Tinham formação variadas, passando por escolas técnicas, pelo Liceu de Artes e Ofícios e até pela Escola Nacional de Belas Artes. Conseguiram inserção no campo e alguns deles se tornaram professores, a exemplo de Bibiano Silva, escultor, e Augusto Rodrigues, que se dedicou à educação artística infantil. Foi comum a atuação em mais de uma área das artes e da arquitetura (RODRIGUES, 2008). Eduardo Cavalcanti (2001) aponta que Elezier Xavier, que estudara na EBAP e fora aluno de Henrique Elliot, fez a ligação dos “Independentes” com os acadêmicos proporcionando sua reunião no Salão dos Independentes. O autor busca identificar a diferença da produção dos dois grupos:

Sem falar na onda de caricaturas e charges que inundam os jornais e revistas do início do século, traço distintivo dos modernistas talvez esteja na escolha de temas populares pouco frequentes como *Ambulatório em dia de visita* [Figura 100] [...], e na feitura mais ligeira, não “acadêmica” e menos impressionista do que a dos mestres da Escola de Belas Artes do Recife. A cor passa a ser tratada de maneira mais direta, a perspectiva utilizada com inteira liberdade. Aqui se pode também localizar a

característica “ingênua”, refletida ao mesmo tempo na escolha de personagens anônimos, tipos populares às vezes parados casualmente num batente de calçada, garotos, transeuntes solitários, mas não necessariamente identificados à determinada regional de trabalho, nem flagrados durante manifestações culturais folclóricas, e sim oferecendo a sua presença descomprometida no mundo, os portes simplórios dispostos em pares, grupos por vezes posando brejeiros com os olhares parados diante do instante de serem fotografados. O povo, a animação das feiras e dos saraus, a exuberância dos serviços portuários, os estivadores, a vida enfim, por toda parte, alterna atitudes de luta e apatia, felicidade, indiferença e desolação. Como em *Mulher na noite*, óleo de Francisco Lauria [Figura 101] [...] o modelo é “captado” como que num close que se atravessa contra o cenário da cidade colonial: uma esquina, uma arcada de armazém intencionalmente aproximada no primeiro plano. (CAVALCANTI, 2001, p.58).

Figura 100 - Nestor Silva. *Ambulatório em dia de visita*, 1937. Aquarela, 12 x 16,6 cm



Fonte: CLÁUDIO, 1982

Figura 101 - Francisco Lauria. *Mulher na Noite*. Óleo sobre tela



Fonte: CLÁUDIO, 1982

A escolha pelas pessoas comuns e o tratamento da pintura e do desenho são as marcas distintas dos “Independentes” em relação à produção dos frequentadores da EBAP, segundo Cavalcanti. Os artistas queriam mais autonomia e viam soluções estereotipadas de tratamento da imagem ensinadas na academia. Entretanto, no Recife da época, isso não significou uma separação hermética no campo artístico. Como já foi dito, os “Independentes” cursavam aulas na EBAP, e os acadêmicos participavam das mostras do grupo.

O local de encontro do grupo era o Café Imperador, no qual se reunia a comissão organizadora do primeiro salão. O evento acabou por agregar outros atores da área da cultura e, por fim, aquele agosto tornou-se o Mês da Arte Brasileira, conforme a imprensa local, organizado em colaboração com o Diretório Acadêmico de Direito e com o Conservatório Pernambucano de Música, sendo oferecidos, além da exposição, palestras e concertos.

Entre os salões, ocorreu o Congresso Afro-brasileiro, sob a coordenação de Gilberto Freyre, durante o qual ocorreram mostras com trabalhos de temática negra de Hélio Feijó, Nestor Silva e Danilo Ramires. As exposições tiveram a curadoria de Lula Cardoso Ayres e de Cícero Dias, e apresentaram objetos da cultura afro-brasileira e pinturas de Lasar Segall, Noêmia Brandão, Di Cavalcanti, Santa Rosa, Portinari, entre outros. A organização também ficou a cargo de Albertina Fleury, rainha de maracatu, e Jarbas Pernambucano.

O II Salão dos Independentes teve lugar no Sindicato dos Trabalhadores do Comércio, na Rua da Imperatriz, com obras de Nestor Silva, Elezzer Xavier, Lothe Schear, Hélio Feijó, Balthazar da Câmara, Percy Lau, Luiz Soares, Augusto Rodrigues, Henrique Eliot, Emília Marquezinne, Ramires Azevedo, Carlos de Hollanda, Agenor César, Francisco Soares Lauria, Edson Figueiredo e Mário Nunes. Assim como o I Salão, a imprensa destacou o evento e replicou a impressão de vários intelectuais. Nise Rodrigues lembra o quão relevante era o papel dos impressos para a divulgação das artes e como espaço de trabalho:

No tempo dos Independentes, ainda não havia salões oficiais de pintura nem galerias de arte. Nesse período, foram os jornais que desempenharam o papel fundamental para que, no Recife, artistas modernos pudessem se expressar esteticamente, concedendo a eles espaço para charges e ilustrações. Elas traziam força estética, humorística e política aos jornais. E estes davam força e divulgação aos artistas. Nessa época, Augusto Rodrigues iniciava suas atividades como ilustrador e caricaturista no Diário de Pernambuco (1933) e no jornal A Noite. Manoel Bandeira já era destaque como desenhista da Revista do Norte, Lula Cardoso Ayres era citado no Jornal Pequeno pelo jovem Josué de Castro. Nestor Silva fazia desenhos e caricaturas para o Diário da Manhã e o Diário da Tarde, Percy Lau era ilustrador de alguns jornais e revistas, bem como Francisco Soares Lauria. Elezzer Xavier, recém-chegado do Rio de Janeiro, começava a atuar no Grupo. (RODRIGUES, p.349-353).

Depois do salão de 1936, o grupo se dispersou e cada um de seus integrantes seguiu seu caminho, incluindo a carreira docente na Escola de Belas Artes. Alguns integrantes do Grupo dos Independentes se afastaram das artes e se tornaram funcionários públicos. Conforme Eduardo Dimitrov (2013), Luís Jardim passou a ilustrar obras para a editora José Olympio; Percy Lau se tornou desenhista do IBGE; Augusto Rodrigues se fixou no Rio de Janeiro e tornou-se colaborador de *O Cruzeiro* e *O Estado de São Paulo*. O Estado Novo contribuiu para dificultar a vida dos artistas, e houve perseguições. No Derby, no Recife, os painéis do quartel feitos por Noêmia Brandão e Di Cavalcanti foram destruídos. Para essa pesquisa, interessa, principalmente, a trajetória de Hélio Feijó (Figura 102) que terá protagonismo na criação da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR).

Figura 102 – Fotografia de Hélio Feijó



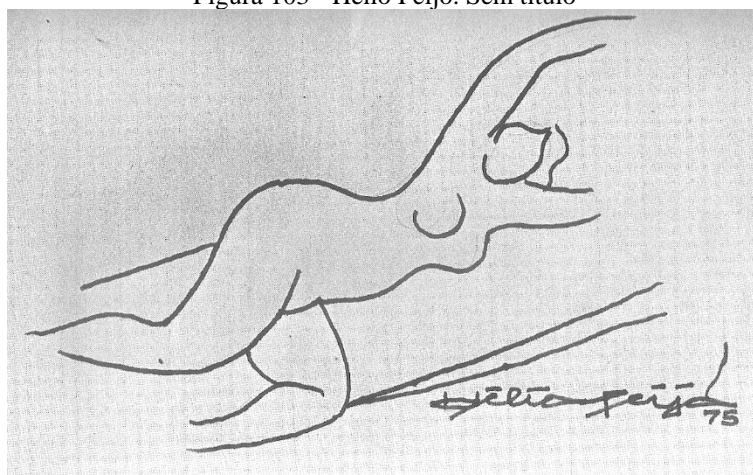
Fonte: CAVALCANTI, 2001, p.12

Hélio Feijó (1913-1991) atuou como desenhista, pintor, poeta e arquiteto. Seus primeiros desenhos foram publicados quando tinha seus dezesseis anos, em 1930, na revista recifense *P'ra Você*, pertencente ao mesmo grupo da *Para Todos* carioca. No ano seguinte, partiu para o Rio de Janeiro a fim de atuar em ilustração e de estudar pintura. J. Carlos, ilustrador da publicação do Rio de Janeiro, tinha um amigo em comum com Cândido Portinari, Álvaro Moreira, que serviu de ponte entre o pintor e Hélio Feijó. Assim, o jovem pernambucano se tornou seu aluno. Em 1933, Hélio está de volta à sua cidade natal e realiza sua primeira exposição no Gabinete Português de Leitura (CAVALCANTI, 2001). Nesse mesmo período, Hélio Feijó se torna arquiteto-assistente do engenheiro Luís Nunes.

Sua volta ao Recife foi marcada pela aproximação com artistas que formaram o Grupo dos Independentes, que se desfez por motivos pessoais, profissionais e políticos, como mencionado anteriormente. O aumento da repressão atingiu, principalmente, os artistas simpatizantes ou filiados à Aliança Nacional Libertadora e ao PCB. O Tribunal de Segurança Nacional adquiriu autonomia e frequentemente enquadrava os militantes de esquerda na Lei de Segurança Nacional (Lei n. 38, 04/04/1935), que retirava as garantias processuais. Hélio Feijó era vigiado desde 1935, quando participou do Congresso da Juventude Proletária, Estudantil e Popular e dos protestos contra a Lei de Segurança Nacional. Conforme registro da Secretaria de Segurança Pública, nos anos de 1938 e 1939, foi preso algumas vezes por “motivo de ordem pública”, e, em 1950, por participar de comícios comunistas quando o PCB já estava na clandestinidade. Pode-se dizer que as perseguições do regime de Getúlio Vargas e a continuidade do cerco à esquerda abalou as organizações da sociedade civil além das partidárias devido à repressão de tudo que se considerasse “subversivo”.

Mesmo com problemas pelo seu posicionamento político, Hélio Feijó conseguiu exercer suas atividades profissionais, executando ilustrações para impressos, pinturas, painéis e murais. Na arquitetura, os projetos se aproximam das concepções racionais e funcionalistas. No desenho, prevalecem a figuração e a economia de linhas (Figura 103), a perspectiva livre, e, muitas vezes, sem cenário. Suas composições apresentam aspectos descritivos associado ao seu lirismo pessoal quando representa manifestações da cultura popular e o povo trabalhador (CAVALCANTI, 2001). Também são notáveis os traços de viés geométricos e abstratos nas figuras. Suas obras figuram nas páginas da revista *Arquivos*, no boletim dominical *Praieiro* e no *Boletim da Cidade e do Porto do Recife*. Naqueles anos, ele já trabalhava no Diretoria de Documentação e Cultura (DDC) da Prefeitura Municipal do Recife, órgão criado em junho de 1945 (Decreto-lei nº 428, de 8 de junho de 1945), primeiramente, dirigido por Manoel de Souza Barros e, em seguida, por José César Regueira, voltado à área cultural, patrocinava e organizava diversas ações e era responsável por publicações a exemplo de *Arquivos (1942-1977)* (PAZ, 2015).

Figura 103 - Hélio Feijó. Sem título



Fonte: CAVALCANTI, 2001, p.31

Na década de 1940, notadamente, após o fim do Estado Novo, o meio artístico recifense ganha fôlego e incrementa-se a oferta cultural. A Diretoria de Documentação e Cultura era patrocinadora e apoiadora de eventos e exposições. No meio acadêmico, as discussões eram animadas. Em 1945, promoveram a II Semana de Cultura Nacional, com palestras de Gilberto Freyre e do dramaturgo Hermilo Borba Filho. Na conferência Teatro: arte do povo, Hermilo se posiciona sobre suas ideias acerca do teatro como arte popular, que serão a base de princípios do Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP).

No TEP, atuavam estudantes universitários da Faculdade de Direito do Recife. Sua estreia se deu com as peças *O Segredo*, de Ramón J. Sender, e *O Urso*, de Anton Tchekov, na Biblioteca da Faculdade de Direito. Antes dos espetáculos, Hermilo pronunciou a conferência-manifesto que afirmava que a arte é destinada ao povo e está ligada a suas aspirações. A redemocratização do teatro exigia a aproximação com população, deveria se levar o teatro ao povo, não esperar que viesse até ele. Para o dramaturgo, o teatro é essencialmente democrático e popular, por isso deve estar e ser feito no meio do povo. Essa postura e esse pronunciamento são dirigidos também e principalmente para seus pares intelectuais e artistas em um momento histórico político marcado pelo brotar de uma série de discussões que não seriam possíveis durante o regime repressivo do Estado Novo. A redemocratização política estimulou o debate de ideias em vários campos, gerando uma expectativa de pluralidade e liberdade de ação na vida pública. O TEP faz parte desse movimento de avivamento da cultura. A perspectiva popular de Hermilo ecoa os princípios socialistas e fraternais relacionados à esquerda, possíveis de serem defendidos em alta voz devido à abertura. Os artistas tinham papel ativo na sociedade:

O artista não pode ficar indiferente às aspirações da humanidade, às lutas, ao sofrimento. Não pode ficar apático, fechado em sua arte, burilando palavras e

publicando coisas apenas eruditas, sem finalidade. A função do artista, na hora que passa, é despertar nacionalidades, lutar pelos oprimidos, amenizar o sofrimento, expondo-o sem subterfúgios para que mais facilmente sejam encontrados os remédios. (BORBA FILHO apud CARVALHEIRA, 2011, p.158).

O TEP queria integrar um movimento artístico-cultural que desempenhasse a função de auxiliar a despertar a sensibilidade popular, de tocar as consciências, de democratizar o acesso e o fazer da arte. O TEP marcaria sua posição: “O Teatro do Estudante terá uma função revolucionária, lutando contra a mercantilização e o aburguesamento da arte” (BORBA FILHO apud CAVALHEIRA, 2011, p.170). Duas referências importantes para o grupo eram Meyerhold e Federico García Lorca, aliás, um de seus grandes sonhos era fazer algo similar a “A Barraca” de Lorca que possibilitasse a itinerância das peças.

As montagens do TEP foram levadas a algumas cidades e executadas em parques, centros operários, nas praças, nos teatros e em sua própria “barraca”, buscando estabelecer diálogo constante com o público. O TEP sobreviveu até 1952, graças ao empenho dos seus integrantes. Luiz Carvalheira faz uma análise que nos ajuda entender a vida curta desses projetos culturais alternativos:

Sabemos melhor, hoje, que um projeto de descentralização da atividade teatral depende de vários fatores. De modo geral, a questão está intimamente relacionada com o estado das estruturas econômicas e políticas do país, de modo que possibilite uma concepção de cultura que, por sua vez, leve em conta o acesso cada vez maior de setores variados da população. Para que isto se efetive, torna-se imprescindível a consolidação de uma base material procedente dos setores públicos, e uma base jurídica-política que assegure e dinamize o trabalho de criação teatral. Quando a base material provém de investimentos privados, via de regra, o teatro não consegue livrar-se de sua mais valia abusiva, de uma preocupação economicista, do caráter de mercadoria para poder converter-se em um serviço cultural público, deste modo, cumprindo uma função social transformadora. (CARVALHEIRA, 2011, p. 280).

Carvalheira aponta para algo que perpassa não só o TEP, mas também o Atelier Coletivo e os clubes de gravura – a manutenção e a longevidade de projetos culturais dificilmente vingam sem o comprometimento de Estado e políticas culturais públicas que os subsidiem. Naquele momento, nem todos os artistas conseguiam o apoio público para suas empreitadas, ainda mais os de esquerda. Alguns deles nem concebiam suas ações pensando em todos os fatores envolvidos no seu sucesso. Porém, há quem o fizesse. Exemplo disso é Abelardo da Hora, como será visto em seguida, que sempre compreendeu a necessidade de envolvimento do poder público para lograr o desenvolvimento de projetos culturais de longo prazo e alcance.

Os apontamentos sobre o TEP são importantes aqui não só porque é contemporâneo às instituições estudadas nessa pesquisa, mas também porque essas entidades brotam do mesmo substrato e são plantadas por atores da mesma geração, marcada por ideais revolucionários após anos testemunhando ações autoritárias em seu país e no mundo, e convivendo com as mazelas de um sistema econômico profundamente injusto. No horizonte, vislumbravam a possibilidade de uma nova sociedade, sendo a China Popular e a União Soviética os grandes modelos.

4.3 A FORMAÇÃO DA SAMR E DO ATELIER COLETIVO

Retornando às artes visuais, 1948 marcou a arte recifense devido a três acontecimentos – a mostra de Abelardo da Hora; a exposição de Cícero Dias (mais destacada na ocasião); a fundação da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) e a realização de seu Salão. O patrocínio da DDC a mostra de Abelardo da Hora foi um meio de aproximação entre ele e Hélio Feijó. Ladjane Bandeira (1927 – 1999) se juntou à dupla e iniciaram o processo de criação da SAMR convidando outros artistas a integrarem à entidade.

De fato, a ideia de uma entidade de artistas que concorresse com a EBAP já fora pensada por Hélio Feijó em 1945, mas não conseguiu se estabelecer. Nesse ano, Abelardo da Hora estava no Rio de Janeiro a fim de trabalhar e participar do Salão Nacional de Belas Artes de 1946, que não aconteceu. Ele voltou para o Recife frustrado com a falta de seriedade com que eram tratados os profissionais e pensando em formar uma sociedade de artistas na cidade, o que coincidia com o desejo de Hélio Feijó. Durante o ano de 1947, Abelardo da Hora se dedicou às obras de sua primeira exposição individual, e a conversar com colegas sobre suas ideias. Em abril de 1948, as esculturas de Abelardo da Hora puderam ser vistas na Associação dos Empregados do Comércio, na Rua Imperatriz.

Em 1947, Ladjane Bandeira saiu de Nazaré da Mata para Recife. Ela chegou à capital tendo os contatos dos jornalistas Mauro Mota e Esmaragdo Marroquim da revista *Nordeste* e do *Diário da Noite* (DIMITROV, 2013). A primeira aparição pública de Ladjane foi como ilustradora dos poemas do I Salão de Poesia do Recife, que ocorreu em setembro de 1948.

No mês de abril daquele ano, a jovem aspirante a artista visitou a exposição de Abelardo da Hora. Por intermédio do escultor José Teixeira, conheceu Abelardo da Hora, e, logo em seguida, Hélio Feijó. Houve uma confluência de pensamento, e Ladjane, Hélio e Abelardo se empenham na construção da SAMR.

Em meados de 1948, Ladjane Bandeira passou a ser conhecida na capital pernambucana. Seus trabalhos apareceram em revistas importantes – *Região*, *Nordeste*, *Presença*. A

aproximação com os membros da SAMR ajudou a estabelecer seu caminho como desenhista, pintora e escultora. Ladjane já havia experimentado as letras, produzindo contos e poemas. Em dezembro daquele ano, ela organizou uma exposição individual no salão da Biblioteca da Faculdade de Direito, patrocinada pelo Diretório Acadêmico do Direito e pela SAMR, que foi divulgada pelo *Jornal Pequeno*, na capa, com a afirmação de que se tratava da “mais surpreendente revelação artística dos últimos tempos no Recife” (LEITE, 1948, p.1).

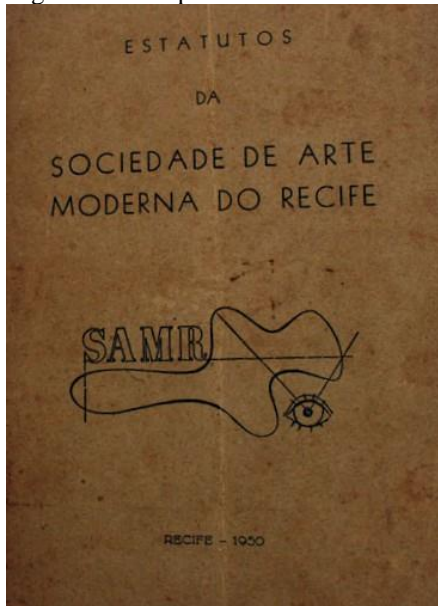
No primeiro andar da Rua da Imperatriz, número 35, instalou-se a sede da SAMR. Hélio arcou com os custos de aluguel inicialmente. Passaram pela entidade:

Augusto Reinaldo, que desenhou o emblema, Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand, Reynaldo Fonseca, Darel Valença Lins, Maria de Jesus Costa, Ladjane Bandeira, os fotógrafos Delson Lima e Alexandre Berzin (cabendo a este, um ano depois, quando a presidência passou a Abelardo, dirigir um curso de fotografia dado pela Sociedade do qual saíram muitos fotógrafos, sendo um deles Clodomir Bezerra), o escultor e poeta Waldemar das Chagas, um Moacir amigo de Delson (e que tinha sido muito amigo de Nestor Silva), Abelardo Rodrigues, Tilde Canti e seu marido o escritor Antonio Franca, Aderbal Jurema, o poeta Carlos Moreira, o engenheiro Manuel Caetano, que desenhava muito e fazia mobiles, o filho de Aníbal Bruno, Maurílio Bruno, da revista *Resenha Literária* e o seu fundador Permínio Asfora, Edson Régis, que dirigia a revista *Região*, Waldemar de Oliveira, que editava a revista *Contraponto*, todas de literatura e arte, os poetas Craveiro Leite – pai de Paulo Fernando Craveiro –, José Gonçalves de Oliveira e Cezário de Melo, pintores Elezzer Xavier e Mário Nunes, o escritor Hermilo Borba Filho, Ziembinski – que estava ajudando Hermilo na criação do Teatro do Estudante de Pernambuco –, Joel Pontes, José Laurênio, Gilvan Samico, Barbosa Leite, José Otávio de Freitas Júnior, Bernardo Ludemir, Geraldo Seabra, Gilberto Freyre, José Teixeira, Otávio Moraes. Otávio Moraes era amigo de Barbosa Lima Sobrinho e influenciou para que o governador aderisse à velha ideia abelardiana de um “movimento artístico unificado”, juntando numa casa a Sociedade de Arte Moderna do Recife, o Teatro do Estudante, a ABDE, a Orquestra Sinfônica, todas as entidades culturais de Pernambuco. (CLÁUDIO, 2010, p.30).

Conforme registro do 1º Cartório de Títulos e Documentos da cidade de Recife, no dia 21 de novembro de 1949, Hélio Feijó levou o extrato do Estatuto da Sociedade de Arte Moderna (Figura 104) do Recife no qual se diz que foi fundada em 20 de janeiro de 1946 “por fim independente de raça e de credo político ou religioso, contribuir para o desenvolvimento cultural e artístico do Recife, apugnar pela expansão de uma arte bem orientada, educando o público e instruindo-o na seleção de valores” e que poderão se associar todos que se interessarem pela “difusão da arte moderna”. A Sociedade se comporia pela Assembleia Geral, Diretoria e Conselho Consultivo, e seu patrimônio adviria de doações e mensalidades. Conforme o documento, a diretoria era composta por: Hélio Feijó, presidente; Souza Barros, vice-presidente; Tilde Canti, primeira-secretária; Abraham Gelfond, segundo-secretário; Abelardo Feijó, diretor da divisão artística; Maria de Jesus Costa, tesoureira; Walmyr Maranhão, diretor de publicidade. Conforme o documento, o estatuto fora aprovado em

assembleia no dia 11 de setembro de 1949, o registro foi publicado no Diário Oficial e feito em cartório em novembro seguinte. A data de fundação em 1946 e a composição dessa primeira diretoria por vezes são modificadas ou omitidas, possivelmente, por ter como referências relatos de memória.

Figura 104 - Capa do Estatuto da SAMR



Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

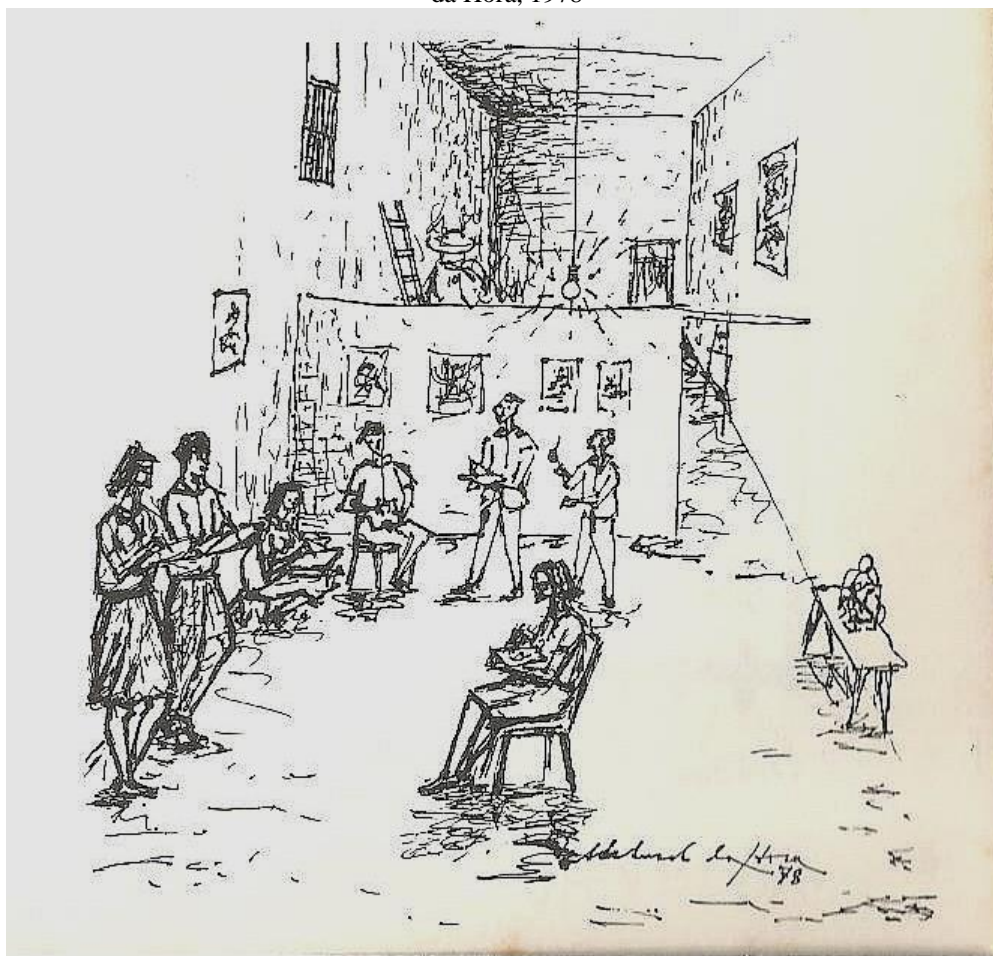
Segundo depoimento de Ladjane Bandeira a José Cláudio (2010), na primeira eleição, escolheu-se Hélio Feijó presidente, Abelardo da Hora vice-presidente e Ladjane Bandeira secretária. A escultura Maria de Jesus iniciou os trabalhos de preparação da primeira mostra do grupo, que tratou de se colocar como continuidade dos salões dos “Independentes” dos anos 1930.

No início de 1948, Hélio Feijó anunciava a inauguração da Escola de Arte Moderna, cuja sede se instalaria na Sociedade de Cultura Franco-Brasileira. O jornalista Bernardo Ludemir (1948) noticiou a importância da Escola de Arte Moderna e lembrou que a primeira tentativa de criação da Sociedade de Arte Moderna fora de Hélio Feijó ainda em 1945, mas, conforme opinião do autor, não foi bem sucedida porque “não tinha nenhuma experiência aos medalhões: “julgava-os bem intencionados e por isso bons trabalhadores para o progresso da arte. Isso é uma ilusão que se desfez hoje com a experiência. Agora Hélio Feijó modificou quase que ‘in totum’ a estratégia da luta do movimento; com os verdadeiros artistas do povo” (LUDEMIR, 1948, p.5). Ludemir segue o texto felicitando e prometendo apoio a Hélio Feijó e aos demais organizadores da SAMR, almejando que Pernambuco um centro referencial para as artes visuais.

Em entrevista para o jornal *A Luta*, Hélio Feijó afirmou sua intenção de abrir a escola no mês de abril, e declara que a ideia é oferecer ensino gratuito com professores de uma orientação nova – “visamos principalmente ajudar os talentos humildes” (SERÁ, 1948, p.7). Hélio se preocupava sobretudo com quem não conseguia acessar a formação devido à impossibilidade financeira. A Escola disporia de uma ampla gama de cursos: pintura mural e mosaico; pintura industrial, de edifícios e de residências; desenho; composição e modelo vivo; ilustrações; gravura; litografia; arquitetura e construções tropicais; auto-ventilação; paisagismo e decoração; mise-en-scène; dança; extensão cultural. O corpo docente contaria com Delson Lima, Lula Cardoso Ayres, Reinaldo Fonseca, Aloisio Magalhães, Antonia Bezerra, Doris Marinho Rego, Arlindo Pontual, Mary Teixeira, Abelardo da Hora, Hermilo Borba Filho, Pe. J. Klein, José Inácio Cabral de Lima, Carmita Jugmann, Waldith L. C. Lima, Benício Dias; Alexandre Berzin, Aluisio Bezerra Coutinho. O projeto era ambicioso e mirava no público de “3 a 60 anos”. A grande inspiração de Hélio Feijó era a experiência mexicana do ensino de arte que incentivava a autonomia e o poder de criação dos alunos. A escola aceitaria a encomenda de projetos da comunidade, sendo assim uma oportunidade da iniciação profissional dos estudantes. Entretanto, não se tem notícias se os planos de Feijó conseguiram ser postos em prática com uma entidade a parte da SAMR, e sim o que se sabe são os cursos promovidos pela sociedade e o Atelier Coletivo.

Graças à colaboração do diretor e professor Agripino do Liceu de Artes e Ofícios, a SAMR pôde iniciar a oferta de cursos em uma sala cedida pela instituição em troca de vagas cedidas a seus alunos. Abelardo da Hora ministrou o curso de desenho do qual participaram Gilvan Samico, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, Ionaldo Andrade, Ivan Carneiro e Marius Lauritzen. Abelardo aplicava as metodologias de desenho de observação por meio de cópias de modelos de gesso e pela chamada “pose-rápida” em que deveria se representar uma cena com traços ligeiros aguçando o olhar do desenhista (Figura 105). Reynaldo Fonseca lecionou desenho pela sociedade, entres seus alunos estavam o próprio Abelardo da Hora, Tilde Canti, Ionaldo Andrade, Wilton de Souza, Gilvan Samico e Maria de Jesus Costa. Na Rua da Imperatriz, também se iniciou um curso de fotografia coordenado por Alexandre Berzin (CLÁUDIO, 2010).

Figura 105 - Uma sessão de “pose-rápida” no atelier da Rua da Matriz. Desenho em bico-de-pena de Abelardo da Hora, 1978



Fonte: CLÁUDIO, 1978, p. 13

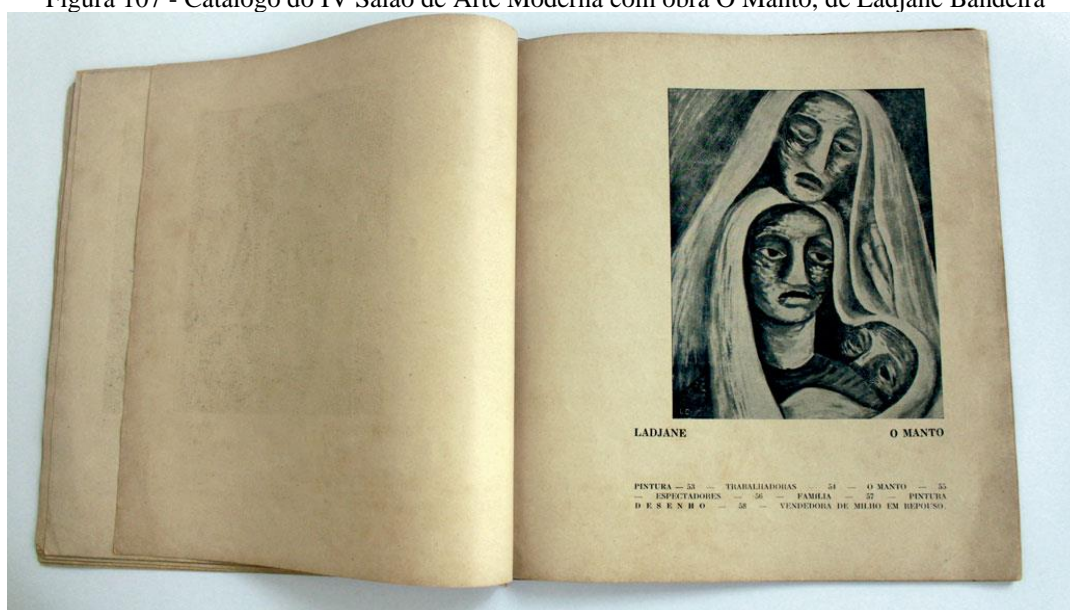
O III Salão de Arte Moderna abriu suas portas em 30 de dezembro de 1948, e recebeu atenção dos jornais locais desde seus preparativos. A mostra se realizou na Faculdade de Direito e teve a presença de diversos artistas da cidade – Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand, Ladjane Bandeira, Tilde Canti, Reinaldo Fonseca, Eliezer Xavier, Darel, Hélio Feijó, Abelardo da Hora, Alexandre Berzin, Semiramis Rodrigues. Graças a cessão de colecionadores, além de trabalhos inéditos, se trouxe ao público obras de artistas já reconhecidos, a exemplo de Cícero Dias e Percy Lau, em uma espécie de retrospectiva dos outros salões. O evento teve o patrocínio e o apoio do Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito, da DDC e, evidentemente, da Sociedade de Arte Moderna do Recife.

Figura 106 - Capa do Catálogo do IV Salão de Arte Moderna de 1949



Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

Figura 107 - Catálogo do IV Salão de Arte Moderna com obra O Manto, de Ladjane Bandeira



Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

A SAMR contou com a contribuição da DDC para promover o IV Salão de Arte Moderna em 1949, incluindo um catálogo vendido a cinco cruzeiros em benefício da entidade (Figura 106; Figura 107), e clichês realizados pelo apoio da Casa Hollanda. Durante a mostra, ocorreram mesas-redondas de debates ligados a atualidades das artes. Os trabalhos expostos concorreram a prêmios doados pela ABDE, pelo Governo do Estado, pela Companhia de Seguros Phoenix Pernambucana e por particulares, contemplando as categorias de pintura, desenho, escultura, arquitetura e fotografia. O júri era composto pelos artistas expositores, e o voto seria uma declaração pública por escrito, expondo-se os motivos da escolha. As obras

premiadas se tornariam propriedade da SAMR para a formação da Galeria de Arte Moderna. A peça *Édipo Rei*, encenada pelo TEP, integrou a programação do IV Salão. Os artistas e trabalhos presentes no certame estão listados na Quadro 1.

Quadro 1- Artistas e obras do IV Salão de Arte Moderna de 1949

Artista	Obras
Abelardo da Hora	Esculturas: O Vendedor de Pirulito, Mulher, Mulher, Maternidade, Amantes Volúpia, Flagelo; Desenho: Autorretrato, Autorretrato, Retrato de Margarida.
Augusto Reinaldo	Pintura: Leda e O Cisne, Composição, Natureza-Morta, Jesus Tirado da Cruz, Expulsos do Paraíso, Cavalinhos; Desenho: Tourada, Tourada; Arquitetura: projeto de bar, dois apartamentos.
Aloísio Magalhães	Pintura: Sítio do Carrapicho, Paisagem com Barcos, Paisagem com Carneiros, Natureza-Morta, Menina.
Abelardo Rodrigues	Pintura: Paisagem; Desenho: Monotipia.
Barbosa Leite	Pintura: Estudo, Fundo de Casas.
Cícero Dias	Pintura: O Papagaio, Casas, Figura e Caju, Encontro, Negrinha, Mulheres em Pé, No Mato, Terça-feira de Carnaval.
Darel	Desenho: Mulher à Janela, Atelier em Botafogo, Cabeça de Menino, Pássaro, Cabeça de Homem, Figura, Dançarina e Fausto, Figura, Figura, Figura.
Francisco Brennand	Pintura: Madona com Menino, Ilustração para um poema de Baudelaire, Estudo, Estudo; Escultura: Cabeça.
Hélio Feijó	Pintura: Música (Painel para a Discoteca Pública Municipal – extraconcurso), Música Popular (extraconcurso); Arquitetura: Biblioteca Popular de Tejiptó, residência autoventilada, residência do engenheiro Mário Gusmão.
Ionaldo	Pintura: Figura de Homem, Mulher, Cabeça de Mulher, Cajus.
José Pancetti	Pintura: Paisagem, Retrato.

Ladjane Bandeira	Pintura: Trabalhadoras, O Manto, Espectadores, Família, Pintura Desenho: Vendedora de Milho em Repouso
Lula Cardoso Ayres	Pintura: Projeto de Mural, Xangô.
Macieira	Pintura: Toureiro
Maria de Jesus Costa	Escultura: Torso, Mulher Sentada.
Manuel Caetano	Arquitetura: residência em Venda Grande.
Reinaldo Fonseca	Pintura: São Lucas, Retrato, Figura, Menina, Figura com Gato; Desenho: Derby, Derby
Teresinha Costa Rego	Pintura: Figura com Ex-Voto, Natureza-Morta, Pierrot.
Tilde Canti	Pintura: Pescando de Puçá, Flores, Composição Decorativa Desenho: Acidentado.
Waldemar das Chagas	Escultura, Mulher, Mulher, São Francisco de Assis, Figura, Irmãos.
Zuleno Pessôa	Desenho: Xangô
Cadmo Silva (Núcleo Eliseu Visconti)	Gente, Enterro, Morto.
J. Figuiêredo (Núcleo Eliseu Visconti)	Pintura: Mulher Deitada, Paisagem, Paisagem, Natureza-morta, Monotipia, Monotipia
Alexandre Berzin	Fotografia: Soldagem, Composição à Marcha do Mar, Ritmo
Chagas Carvalho	Fotografia: Retrato de Gastão de Hollanda
Santos Júnior	Fotografia: Noite de São João, Coqueiro ao Luar
Walter Guimarães Motta	Fotografia: Entardecer

Ainda em 1949, dois fundadores da SAMR se afastam devido a razões pessoais e profissionais. Hélio Feijó se casa com Maria de Lourdes de Barros Pimentel, muda-se para o Rio de Janeiro, e, em 1952, para São Paulo (CAVALCANTI, 2001). Ladjane Bandeira se dedica a sua carreira e cria e redige páginas de arte no *Diário da Noite* e no *Jornal do Comércio*. Colabora com ilustração para alguns impressos, a exemplo da revista *Nordeste*. A secção Arte-

Ladjane, no *Jornal do Commercio*, era diária e ajudou divulgar vários artistas pernambucanos, incluindo os da SAMR. A artista não se afastou de todo da entidade, e participava das mostras coletivas:

Fui ao Atelier Coletivo algumas vezes, expus em suas coletivas, inicialmente, mas não o integrei, pois tinha sob minha responsabilidade de fundadora, diretora e redatora as páginas de arte do *Diário da Noite* e *Jornal do Commercio* (do Recife). Delas eu divulgava os artistas pernambucanos, em especial os do Atelier Coletivo da SAMR, que me parecia de importância vital para a história da arte em Pernambuco, visto lá se reunirem jovens que, a par de seu amor pela arte e seu desejo de encontrar adequação entre o seu meio de expressão e o sentimento do seu povo, adquiria a consciência do seu valor sociocultural e sua latente possibilidade de profetizar através do tema, da forma, da cor e do conteúdo sábia e emocionalmente manejados. (CLÁUDIO, 2010, p.89-90).

Em agosto de 1950, elegeu-se a chapa única concorrente à Diretoria da SAMR: presidente, escultor, Abelardo da Hora; vice-presidente Reynaldo Fonseca; primeira-secretária, pintora, Tilde Canti; segundo-secretário Wilton Barbosa; tesoureira Maria de Jesus Costa; diretor do departamento artístico Delson Lima; diretor de publicidade Luiz Veloso; Conselho Fiscal Sousa Barros, Lula Cardoso Ayres, Otávio de Moraes, Manoel Caetano, Césio Regueira Costa. Abelardo entendia como fundamental prover formação artística para os membros da SAMR e para demais interessados, e devido à indisponibilidade de ocupar o lugar antecedido pelo Liceu, teve a ideia de alugar uma casa cujo aluguel seria cotizado entre os artistas. A ideia foi aceita, e, dessa forma, surgiu o Atelier Coletivo na sua primeira sede na Rua Soledade, n. 57, em 5 de janeiro de 1952. Muitos dos frequentadores da SAMR não migraram para o Atelier Coletivo.

Pode-se considerar como membros fundadores do Atelier Coletivo Abelardo da Hora, Wellington Virgolino, Tilde Canti, Wilton de Souza, José Cláudio, Ionaldo Andrade, Armando Lacerda e Ivan Carneiro. Na Rua Soledade, iniciaram-se os cursos de gravura, desenho e pintura. Armando Lacerda, Abelardo e Corbiniano Lins, que se agregou logo após o início das atividades, dedicavam-se à escultura e a modelagem do barro. Na verdade, conforme os relatos coletados por José Cláudio, os integrantes do Atelier Coletivo experimentavam diversas técnicas e compartilhavam seus conhecimentos uns com os outros. As palavras de Wilton de Souza demonstram esse clima de aprendizado mútuo:

O Atelier Coletivo não se propunha a ser escola. Todos que ali trabalhavam já eram donos ou quase donos de técnicas. Apareceu Corbiniano Lins fazendo pintura e desenho, vindo a se identificar logo em seguida, com muita força, com a escultura. A união de todos permitiu o surgimento de bons valores, ante a forma e o comportamento como éramos conduzidos, onde a liberdade de expressão era respeitada. (CLÁUDIO, 2010, p. 116).

A liberdade, o respeito e a união são características do Atelier Coletivo bastante citadas nos depoimentos de seus integrantes. Os artistas levavam o estudo e a pesquisa a sério, e compartilhavam o princípio de que o povo e a realidade local eram as melhores fontes de inspiração. Em grupo, procuravam visitar terreiros, canaviais, feiras livres, maracatus, bumba-meu-boi e lugares de concentração popular a fim de desenhar os xangôs, as manifestações da cultura popular, as atividades laborais, enfim, a gente que lá trabalhava e circulava.

Abelardo da Hora era uma liderança para o grupo, mas outros integrantes igualmente cumpriram tarefas importantes para a divulgação da entidade. Maria de Jesus, que era estudante de Arquitetura, frequentava o Atelier e buscava auxiliar na sua manutenção e na sua inserção no campo artístico local:

No Atelier eu tinha o incentivo de Abelardo na liberdade de criação; na Escola de Belas Artes, onde cursava arquitetura, trabalhava no atelier do mestre Bibiano, copiando obras clássicas e recebi ensinamentos de simetria, panejamento realístico envolvendo uma escultura grega. Querido mestre Bibiano, ainda hoje trabalho com os sticks que ele fez para mim.

Dessa peculiar situação de aluna na Escola de Belas Artes e participante de um movimento renovador das artes plásticas, não me resumia apenas em tirar proveito no enriquecimento do meu trabalho. Procurava influir na aproximação dos dois grupos. Levava professores e alunos ao nosso Atelier Coletivo. Promovia junto a eles movimentos para apoiar nossas reivindicações, como no caso de lei municipal exigindo a colocação de obras de arte em prédios de certo porte. Nos movimentos em defesa de nosso patrimônio artístico, como do Forte do Buraco, em que fizemos um manifesto de apoio à Delegacia do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional assinado pelos artistas da SAMR e da Escola de Belas Artes. (CLÁUDIO, 2010, p. 103).

Maria de Jesus Costa trabalhava na Câmara Municipal e tinha suas responsabilidades familiares, mas não deixava de participar de ações como integrante da SAMR no Clube de Gravura e nos Salões do Museu do Estado. Ela se fez presente nas mostras coletivas da entidade.

O Atelier Coletivo se muda para a Rua Velha, n. 231 ou 321, em 1953. A casa pertencia ao tio de Gilvan Samico, e Abelardo da Hora residiu ali por alguns meses antes de ir morar na sua morada de longos anos na Rua do Sossego, n. 307. Na nova sede, tem-se a renovação dos frequentadores do Atelier pelo ingresso de Corbiniano Lins, Celina Lima Verde, Rosa Pessoa, os irmãos Genilson e Cremilson Soares, Guita Charifker, Antônio Heráclito Campelo Netto, Anchises e Bernardo Dimenstein. Outros se afastaram ou tiveram menos participação.

Naquele ano, Carlos Scliar viajou para Recife à procura de material para a revista *Horizonte*, e, provavelmente por meio de contatos do partido, conheceu Abelardo da Hora e o Atelier Coletivo. Percebendo que já havia um núcleo de artistas voltado à arte social, Scliar indicou a formação de uma entidade semelhante ao CGPA: “Sugeri que aqui houvesse um interesse por gravura, a partir da ideia do ‘Clube de Gravura’, e chegamos então a distribuir três

remessas de gravura, em três meses” (HORA apud AMARAL, 1984, p. 189). Conforme os relatórios citados adiante, vê-se o empenho dos pernambucanos em formar o Clube de Gravura do Recife. Do CGPA, além do incentivo inicial, receberam aulas de artistas em visita no Recife e convites para participar de exposição como a do I Congresso Nacional de Intelectuais e a Exposição de Gravuras Brasileiras.

Figura 108 - Fotografia da primeira mostra do Ateliê Coletivo



Da esquerda para a direita: Delson Lima, Ivan Carneiro, “Esquilo”, Ladjane Bandeira, Evaldo Cabral de Melo, primo de Wilton (nome desconhecido), Wilton de Souza, Felix de Ataíde, Abelardo da Hora, Carlos Moreira, Ionaldo, Maria de Jesus, filha de Maria de Jesus, Corbiniano Lins, Carlos Pena Filho, Aloísio Magalhães. Ao fundo, vê-se as obras de Ladjane, Marius e Wellington.

Fonte: CLÁUDIO, 1978, p.42

Em 1954, o Atelier Coletivo realiza sua primeira mostra coletiva (Figura 108). O texto do catálogo da Exposição do Atelier Coletivo, reproduzido em *Memórias do Atelier Coletivo* de José Cláudio, apresenta o histórico da SAMR. O relatório de Abelardo da Hora de março de 1953 conta como foi idealizada e concretizada a Sociedade e como surgiu o Atelier Coletivo. Apresenta dados interessantes sobre os recursos financeiros da entidade, que não conseguia se manter somente com as cotas e as mensalidades. Os artistas buscaram verbas para o pagamento do aluguel e do custo dos cursos junto à Câmara dos Deputados, e a subvenção foi aprovada no orçamento estadual. Outra fonte de renda eram prêmios obtidos no Salão do Museu do Estado. O prefeito do Recife, José do Rêgo Maciel, concordou em destinar uma verba para a SAMR, o que possibilitaria o funcionamento do clube de gravura, planejado para entrar em ação em 1953.

Além das informações objetivas, Abelardo da Hora os princípios que regem as ações dos artistas associados:

Tenho imensa satisfação de passar em revista, neste relatório, as realizações da nossa Sociedade de Arte Moderna, que em abril próximo completará cinco anos de existência. Sinto-me orgulhoso dessas realizações e mais do que nunca encorajado por estar acompanhado dos melhores elementos que se dedicam às artes plásticas em Pernambuco, sabendo-se que a maioria dos outros estão indiferentes ou levados por uma nefasta tendência cosmopolita, que ameaça a nossa cultura e a nossa tradição pelo completo desrespeito à vida do nosso povo, ao seu espírito de luta e seu heroísmo, ao seu sofrimento e reivindicações como temática de suas criações. (CLÁUDIO, 2010, p.123).

No relatório de abril de 1954, consta que os cursos e as excursões de estudo ocorreram normalmente no ano de 1953, e a subvenção estatal foi paga como o esperado. Registra-se que os artistas da SAMR conquistaram os prêmios mais importantes do Salão do Museu do Estado. Em outubro de 1953, o Clube de Gravura está em pleno funcionamento e realiza a primeira tiragem e distribuição para os sócios. Ivan Carneiro e Abelardo da Hora selecionaram e levaram gravuras do clube para participar da exposição realizada durante o I Congresso Nacional de Intelectuais, em Goiânia, em 1954, já que faziam parte da delegação pernambucana. No mês do relatório, cerca de oitenta gravuras foram enviadas para mostras em diversas mostras, no país e no exterior, a pedido do CGPA. Os artistas também se envolveram nas mobilizações pela preservação do patrimônio histórico, incluindo manifestações na imprensa pela preservação do Forte do Buraco.

Pelos documentos reproduzidos, pode-se afirmar que o Clube de Gravura do Recife foi fundado no primeiro semestre de 1953, e seu objetivo era arrecadar recursos para a manutenção do Atelier Coletivo. A situação é semelhante à do CGPA em relação a revista *Horizonte*, pelo menos no início de suas atividades. Pode-se dizer que o Clube de Gravura do Recife é uma seção do Atelier Coletivo, e que SAMR é a pessoa jurídica que possibilita, por exemplo, que se pleiteie verbas públicas.

A apresentação do catálogo é assinada pela diretoria: Abelardo da Hora, presidente; Ionaldo Andrade Cavalcanti; Ivan de Albuquerque Carneiro, Wilton Andrade de Souza; Wellington Virgolino de Souza; Gilvan José Meira Lins Samico; Ladjane Bandeira de Lira. Agradecem, em nome da SAMR, a seus apoiadores – Abelardo Rodrigues, Sebastião Holanda, José Cézio Rigueira Costa, diretor do patrimônio artístico Dr. Airton de Carvalho, Prefeito José Rêgo Maciel, deputado Alcides Siqueira, deputado Paulo Cavalcanti – e aos sócios do Clube de Gravura. A exposição ocorreu no salão do Sindicato dos Empregados no Comércio do Recife. A publicação tem duas dedicatórias:

Homenagem aos heróis da restauração – cultuamos a memória e o exemplo desses heróis na defesa e preservação das características da nossa cultura, contra o cosmopolitismo

Ao povo de Pernambuco – cuja vida e espírito criador são a fonte de nossas realizações

O catálogo de 1954 nos permite acessar os relatórios, biografias dos artistas, a listagem e algumas imagens das obras expostas (Figura 109). No Quadro 2, apresenta-se a lista de artista e de obras, conforme consta no impresso.

Figura 109 - Páginas do catálogo da Exposição do Atelier Coletivo



Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

Quadro 2 - Artistas e Obras da Exposição do Atelier Coletivo de 1954

Artista	Obras
Abelardo da Hora	<p>Escultura: Esta Terra Tem dono (Exaltação aos heróis da Restauração), gesso; Frei Caneca, Jornalista, Revolucionário e Herói Nacional, cimento; Alegoria à Cidade e aos Rios, gesso; maquetes de esculturas do plano de embelezamento dos jardins da cidade do Recife; fotomontagens do plano com visões paisagísticas.</p> <p>Desenho: Batida do Feijão, Dança de São Gonçalo, Filha de Xangô em Transe, Filha de Oxum em Transe, Toré (índios Fulni-ô, Águas Belas), Dança de Nanã (xangô), Atabaques (xangô)</p> <p>Pintura: Louvação à Iemanjá, guache</p> <p>Gravura: Massacre do Povo pelos Monstros da Guerra, xilogravura; Enterro de Camponês, gravura em cor em matriz de gesso</p>
Gilvan Samico	<p>Pintura: Cabeça de Santo, Mulher, Figura na Praia, Raspando Coco, Cortando Capim</p> <p>Desenho: Pescadores, Tema de Xangô, Tema de Xangô, Tema de Xangô, Tema de Xangô</p> <p>Gravura: Pescadores, gesso; Figura, gesso</p>
Ionaldo Andrade	<p>Pintura: Cerâmica N.º1, Cerâmica N.º4, Atabaques, Filha de Obaluaé, Filha de Oxum</p> <p>Desenho: Saída de Iaô, Babalorixá, Saudação de Oxum, Dança de Nanã, Dança de Odé, Frevo, Frevo, Frevo</p> <p>Gravura: Estábulo, Família</p>
Ivan Carneiro	<p>Pintura: Xangô, óleo; Caboclinhos, guache; Yemanjá, monotipia; Xangô, monotipia</p> <p>Desenho: Frevo, Cavalo Marinho, Pescadores, Saída de Iaô, Babalorixá, Dança de Oxaguian, Dança de Iansã, Dança de Obaluaê, Cais de Santa Rita</p> <p>Gravura: Xangô, gesso</p>
José Cláudio	<p>Pintura: Cerâmica, Negras (Bahia), Mulher Fazendo Telha, Lavadeiras, Pintura, Noite dos Curaus</p> <p>Desenho: Curaus, Enterro, Dia de Feira, Chuva, Mulher</p>
José Corbiniano Lins	<p>Pintura: Pescadores, Salvamento, Pescadores Capibaribe, Retorno da Jangada</p> <p>Desenho: Lavadeiras, Infância do Morro, Interior de Mocambo, Morte do Operário, Xangô</p> <p>Gravura: Lavadeira, gesso; A Caminho da Feira, gesso</p> <p>Escultura: Banhista, cedro; Mulher com Menino, cedro; Maternidade, terracota</p>
Ladjane Bandeira de Lira	<p>Pintura: Figura, Autorretrato, Xangô</p> <p>Desenho: Filha de Xangô, Filha de Santo</p>

	Gravura: Fundo de Quintal, gesso; Primeira Batalha dos Guararapes, gesso; Segunda Batalha dos Guararapes, gesso
Maria de Jesus Costa	Escultura: Mulher Sentada, cimento; Torso, cimento
Marius Lauritzen Bern	Pintura: Mulher e Paisagem, Mulher com Rede, Mulher na Jangada Desenho: Matança, Mulata, Retrato de Ionaldo, Estudo, Cabeça de Menino Gravura: Rua, gesso; Burrica, gesso; Marinha, gesso
Wellington Virgolino de Souza	Pintura: Corte de Cana, Pisando Milho, Calceteiros, Estivadores, Solidariedade Desenho: Carregador, Carregador, Doqueiros, Trabalhadores Sentados, Peneirando Areia, O Almoço, Calunga Gravura: Cortando Cana, gesso; Xangô, gesso; Canoeiro, gesso
Wilton Andrade de Souza	Escultura: Vendedor de Cavaquinho, gesso; Mulher de Morro, gesso; Filha de Xangô, gesso Desenho: Vendedor de Cavaquinho, Toré (índios Fulni-ô, Águas Belas), Xangô, Terreiro, Dança de Nanã, Coco, Cena de Feira, Cena de Feira, Cena de Feira Gravura: Cena de Morro, xilogravura; Cena de Feira, gesso; Cena de Feira, gesso

A partir da comparação entre as obras da Exposição do Atelier Coletivo e do IV Salão de Arte Moderna, pode-se perceber uma mudança no perfil dos participantes e nas temáticas considerando os títulos nos trabalhos. Muitos artistas que se aproximaram da SAMR no seu princípio, não tiveram a mesma atitude com os projetos do Atelier Coletivo. De fato, talvez a maioria deles já não frequentasse a sociedade e lidasse com tarefas administrativas de sua manutenção. O Atelier Coletivo exigia maior comprometimento e dedicação dos associados e, principalmente, derivava de um projeto político para o campo cultural, sendo assim, seus integrantes deveriam comungar dos mesmos princípios.

No ano de 1954, conforme a memória de Bernardo Dimenstein, trabalhavam na Rua Velha: Maria de Jesus Costa (escultura), Wellington (pintura, gravura), Gilvan Samico (pintura, desenho, gravura), Corbiniano Lins (desenho, escultura), Ivan Carneiro (desenho, pintura), Marius Lauritzen Bern (pintura), Ionaldo (desenho, pintura, gravura), Armando Lacerda (escultura), Delson Lima (fotografia) (CLÁUDIO, 2010, p.100-101). Abelardo da Hora e Ionaldo conduziam os cursos de desenho para a turma. Alguns artistas de fora passaram pelo Atelier na época – Aldemir Martins, Marianne Peretti e Danúbio Gonçalves, que ministrou aulas de técnicas de gravura.

Renato Magalhães Gouvêa (1978), no prefácio da primeira edição de *Memórias do Atelier Coletivo*, traça o perfil dos artistas do Atelier Coletivo: “Interessados, todos, sem exceção, numa arte baseada como temática no homem do povo, buscando nas feiras, nos trabalhos do campo, nos xangôs, na faina diária do homem da rua, nas festas populares, até nos acidentes do trabalho, a sua fonte de inspiração. Uma pintura épica que resultou numa expressão cultural brasileira procurando contrapor-se à influência “cosmopolita” das Bienais, seu “formalismo” e “individualismo” (GOUVÊA, 1978).

Décadas depois, quando o livro de José Cláudio foi reeditado, Clarissa Diniz (2010) aponta para a diversidade de concepções políticas dos artistas que estiveram na SAMR nos dois primeiros anos. A busca pela modernização, pela profissionalização e pela legitimação da classe artística unia aquele grupo, que, em termos de linguagem e de temas, aproximavam-se pela figuração mesclada com soluções modernistas e pelo interesse pela valorização de traços regionais. O Atelier Coletivo continuava a procura da modernidade, mas tinha um programa estético e político mais consolidado que passava impreterivelmente por ações coletivas e trocas entre os artistas nos estudos e no fazer coletivo. Recorrendo às palavras do seu fundador, Abelardo da Hora, isso fica ainda mais evidente:

[...] eu queria democratizar o ensino das Artes em nossa terra e dessa forma interferir no panorama das Artes com uma turma bem-orientada de jovens. Era minha intenção fundar no Recife um amplo movimento cultural que resultasse numa expressão cultural brasileira, corrigindo as falhas do Movimento Modernista, que ficara só na elite. Deflagrar um amplo movimento de Educação e Cultura com raízes na grande massa brasileira e em todos os setores como Artes Plásticas, Teatro, Música, Canto e Dança, congregando artistas, intelectuais, governo e povo, independentemente de cor política ou religiosa, interessados e animados na elevação do nível cultural do povo e na educação do povo para a vida e para o trabalho. Para isso era preciso promover o ensino democratizado, pesquisar toda a criação popular e suas manifestações, os costumes, os tipos, as reações, os hábitos, a maneira de ser, enfim, que caracteriza a gente brasileira, para desse intercâmbio surgir uma cultura eminentemente brasileira. (CLÁUDIO, 2010, p. 59).

As intenções explicitadas por Abelardo da Hora se assemelham com as de Hermilo Borba Filho para o TEP em termos da “deselitização” da arte e na busca do povo. O Atelier desenvolveu práticas que correspondiam a esses ideais como a oferta de cursos gratuitos e as excursões dos artistas a fim de observar e de registrar a vida e o trabalho da população. Para esse registro, o método da pose-rápida ensinado por Abelardo para se adequar, conforme José Cláudio:

O método da “pose-rápida” que Abelardo nos propunha no Atelier Coletivo, além de nos dar a destreza de mão e o olhar certo, estabelecia uma ligação muito forte com

o assunto, virtude principal. O tempo determinado para poses paradas, variando de dois para um e até meio minuto, no fundo pretendia que não gastássemos tempo algum na execução do desenho, e podia bem equivaler à nenhuma pincelada do mestre Wu-Tao-Tzu de regresso de um dia de trabalho junto aos bambus. Essa empatia, essa capacidade de sentir com a coisa, tinha o poder de nos livrar de nossas inibições, obrigando-nos a vomitar o desenho sem nenhum tempo, recomendando-nos ele que o tempo gasto devia ser mais para olhar e não para riscar. Ao passarmos para figuras em movimento, numa feira, num xangô, o fato de desenharmos no local, no vozerio dos feirantes, o ruje-ruje de gente, descobrindo detalhes, ou no aperto de um mocambo numa sessão de xangô, ouvindo o toque, os desenhos iam sendo feitos sem que na verdade soubéssemos o que estávamos fazendo, dançando, ou praticando um ato sexual. Mesmo quanto ao lado estritamente didático, em muitos pontos a “pose-rápida” se liga aos ensinamentos dos mestres da pintura taoísta. A primeira qualidade para Lin Tao-ch’un, do período Sung, era: “Soltar o poder da pincelada com bom controle de movimento”. (CLÁUDIO, 2010, p.46-47).

Não há indícios de que Abelardo da Hora tenha se inspirado em técnicas taoístas para elaborar a metodologia da pose-rápida, porém, não deixa de ser interessante essa ligação feita por José Cláudio que considerou que a prática fazia fluir o ch’i, a força vital, do desenhista ao realizar traços quase inconscientemente. No desenho de Leonice (Figura 110), tem-se um exemplo de resultado da técnica. O artista ainda trata do contato dos integrantes do Atelier Coletivo com o povo.

Figura 110 - Desenho de “pose-rápida” de Leonice



Fonte: CLÁUDIO, 1978, p. 23

A observação da realidade e as formas familiares eram ações comuns a entidades criadas a partir dos mesmos ideais, a exemplo do CGPA. Obviamente, as semelhanças não param por aí. As referências estéticas, para ambas as organizações, vinham da Escola de Paris, pela qual passaram diversos brasileiros, e, de forma mais contundentes, dos mexicanos. O CGPA teve

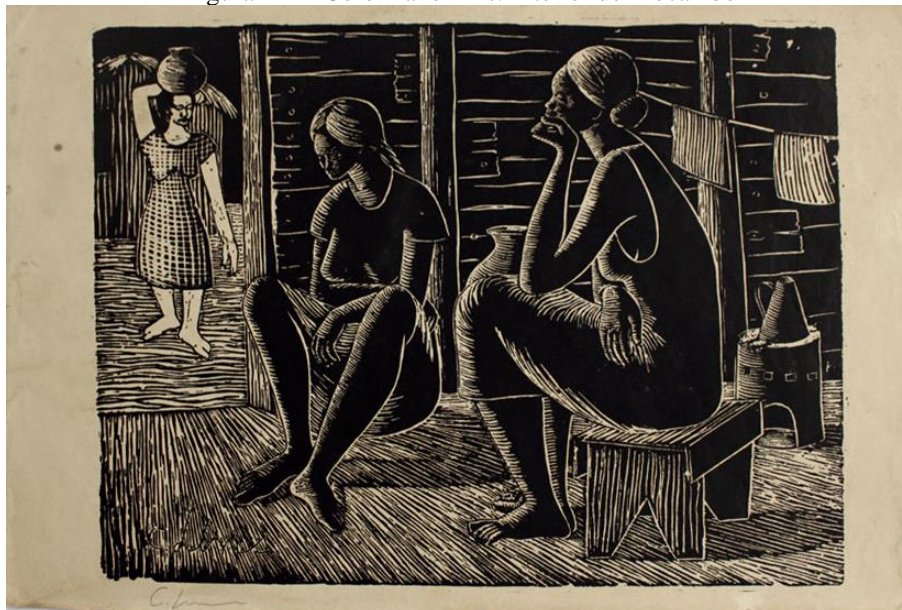
contato direto com a produção do TGP, e os pernambucanos se inspiraram, primeiramente, nos muralistas e, depois, tomaram conhecimento dos gravadores. A opção consciente e que correspondia ao programa político era o alinhamento com as propostas do México. Os artistas do Atelier Coletivo relatam o estudo de um livro de Diego Rivera que compunha sua pequena biblioteca, e que a temática e os esquemas do muralista foram uma grande referência. Conforme Aracy Amaral “a problemática social encontraria campo fértil nesse punhado de artistas do Atelier Coletivo de Recife, sob a liderança de Abelardo da Hora, pela tradicional identidade nordestina com arte popular” (2003, p. 189).

No final de 1956, a sede do Atelier Coletivo se instala na Rua da Matriz, n. 117 (ou n. 111). Essas mudanças de local eram consequência dos despejos, pois havia muitas dificuldades em pagar o aluguel e as demais contas. Mesmo assim, a entidade persistia e novos integrantes chegaram – Nelbe Rios, Adão Pinheiro, Clarice, Armando Lacerda e Breno – e seguiram os cursos de pintura, desenho e escultura. Os contatos com demais agentes de cultura se mantinham, e não só das artes visuais, mas também da música e do teatro, a exemplo de Luiz Mendonça e do maestro Geraldo Menuci, do Coral Bach. No testemunho de Nelbe Rios (CLÁUDIO, 2010), a artista frisa o incentivo do desenho das cenas cotidianas e o desprendimento da representação da figura humana conforme a perspectiva acadêmica. Revela ainda que a sensibilidade do grupo era incentivada pelas audições musicais, pelas visitas a exposições, pela leitura de poemas e pelas já citadas excursões. Naquele momento, os maiores frequentadores do Atelier eram Adão Pinheiro, Ionaldo Cavalcanti, Leonice, Anchises Azevedo, Celina Fernandes, Ivan Carneiro, Yanick, Bernardo Dimenstein, e os ocasionais eram Wellington Virgolino, Abelardo Rodrigues, Wilton de Souza, Reinaldo Fonseca, entre outros. Abelardo da Hora continuava a ser o mais entusiasmado e o grande incentivador dos novos integrantes. Apesar dos esforços, os problemas financeiros não se sanaram e um novo despejo ocorreu no fim de 1956, e a entidade se desloca para a última sede, na Rua Bernardo Guimarães. Entretanto, no ano seguinte, o Atelier Coletivo ainda realiza mais uma empreitada: o álbum *Gravuras* (1957), do Clube de Gravura do Recife/SAMR.

O álbum reuniu dez gravuras de Corbiniano Lins, Wellington Virgolino e Wilton de Souza talhadas em matriz de gesso. A ideia, além de divulgar os trabalhos, era dar novo fôlego ao Clube de Gravura do Recife e à SAMR, que estava em crise devido à lei do inquilinato vigente que determinava o reajuste dos aluguéis e critérios de comprovação de renda dos locatários (Lei n. 3.085, 29/12/56). No texto de apresentação, tem-se uma breve trajetória dos artistas e as mostras de que participaram, entre elas, a Exposição de Gravuras Brasileiras organizada pelo CGPA. *Gravuras* contém as seguintes obras:

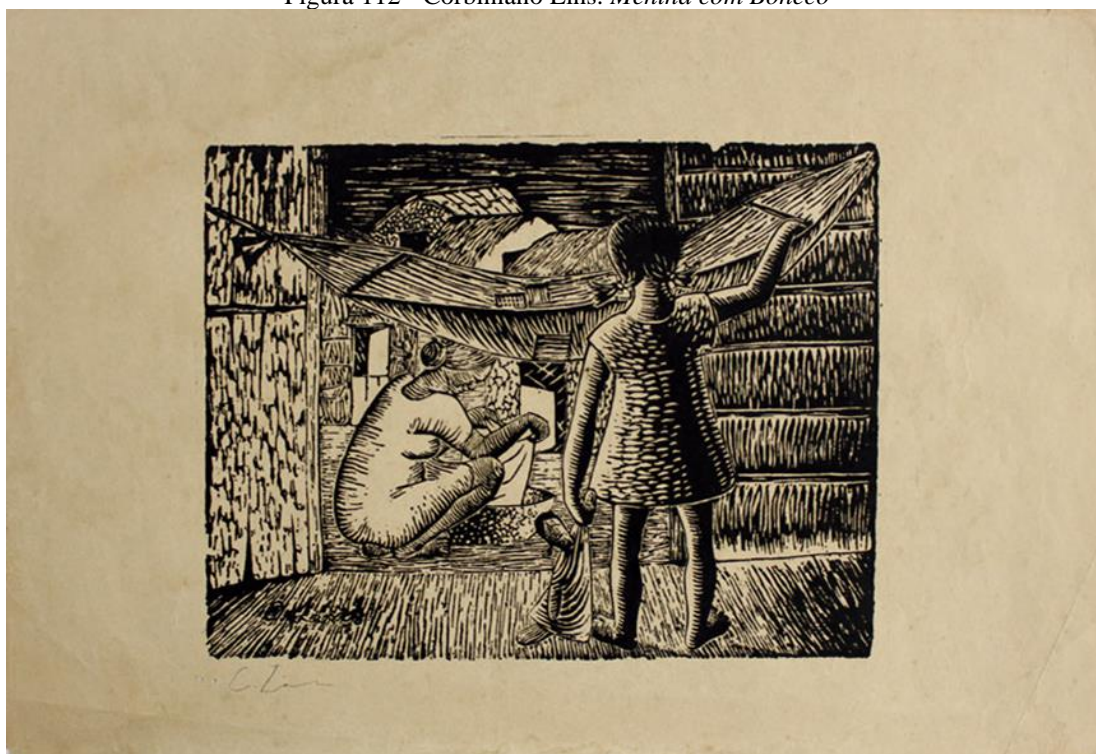
- Corbiniano Lins: *Interior de Mocambo*, *Menina com Boneco*, *Morte de Operário*, *Lavadeiras* (Figura 111; Figura 112; Figura 113; Figura 114)
- Wilton de Souza: *Cena de Feira*, *Cena de Morro* (Figura 115; Figura 116));
- Wellington Virgolino: *Cortador de Cana*, *Barqueiros*, *Construção*, *Horticultores* (Figura 117; Figura 118; Figura 119; Figura 120).

Figura 111 - Corbiniano Lins. Interior de Mocambo

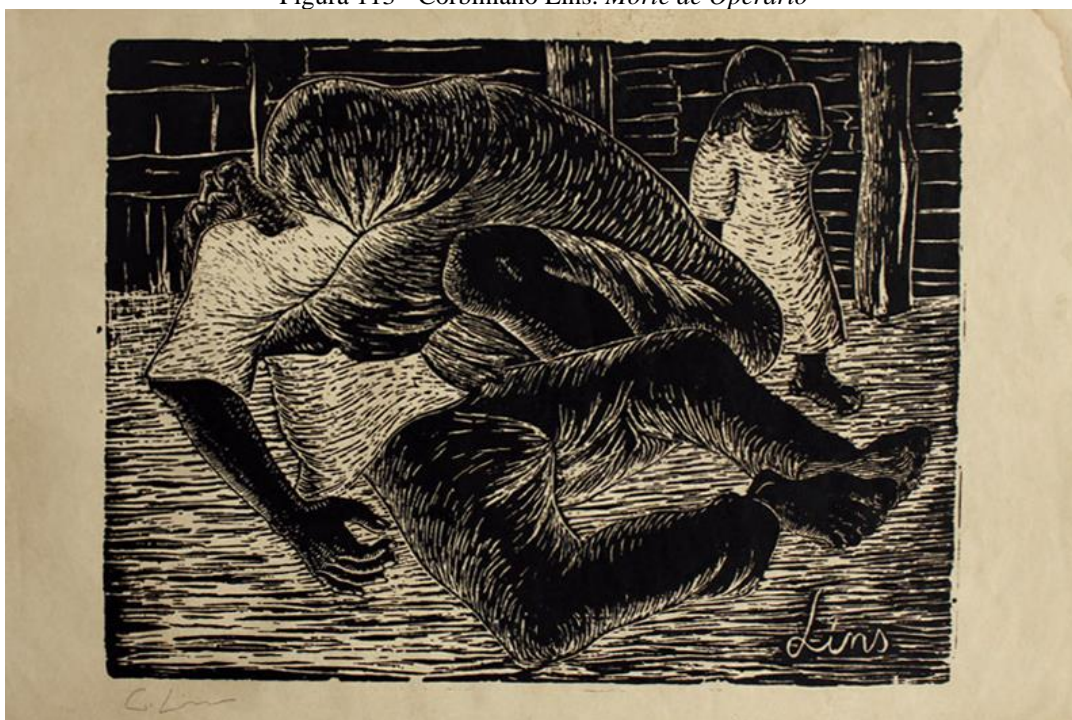


Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

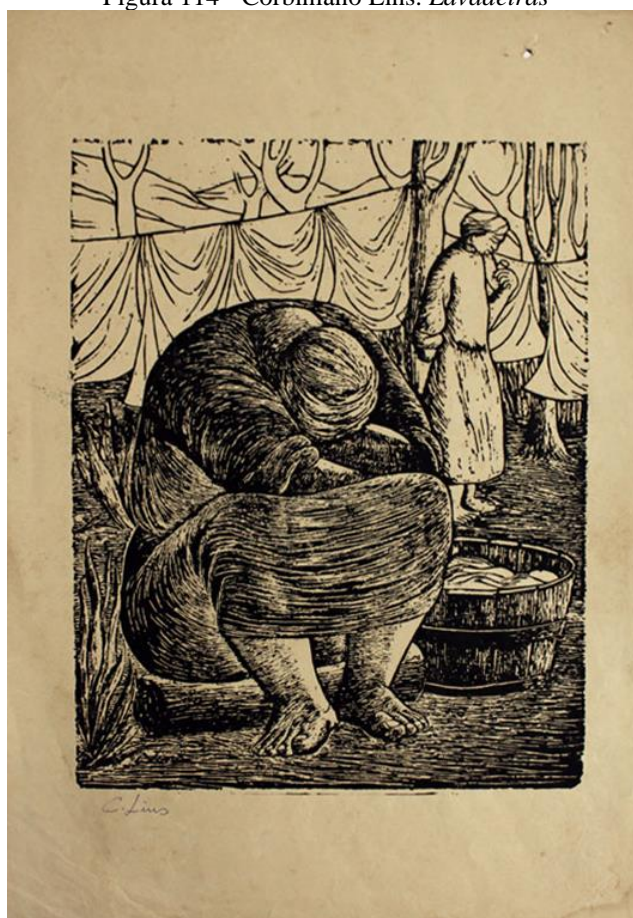
Figura 112 - Corbiniano Lins. *Menina com Boneco*



Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

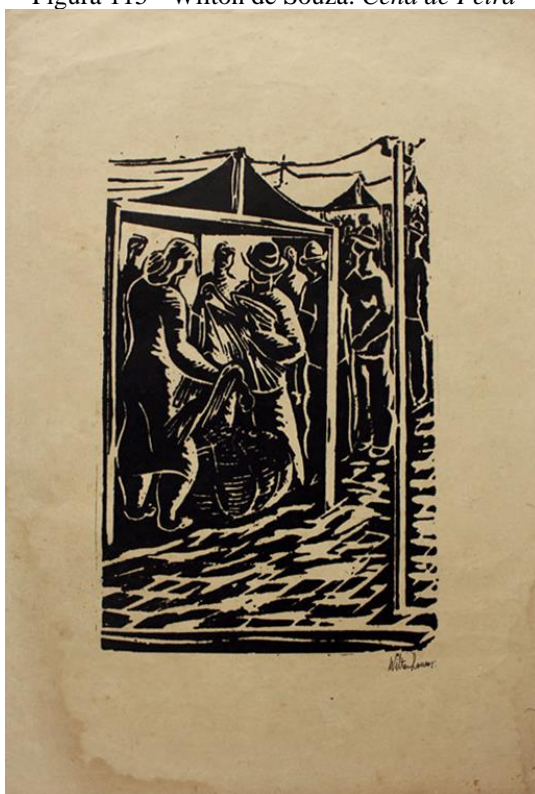
Figura 113 - Corbiniano Lins. *Morte de Operário*

Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

Figura 114 - Corbiniano Lins. *Lavadeiras*

Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

Figura 115 - Wilton de Souza. *Cena de Feira*



Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

Figura 116 - Wilton de Souza. *Cena de Morro*



Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

Figura 117 - Wellington Virgolino. *Cortador de Cana*

<https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

Figura 118 - Wellington Virgolino. *Barqueiros*

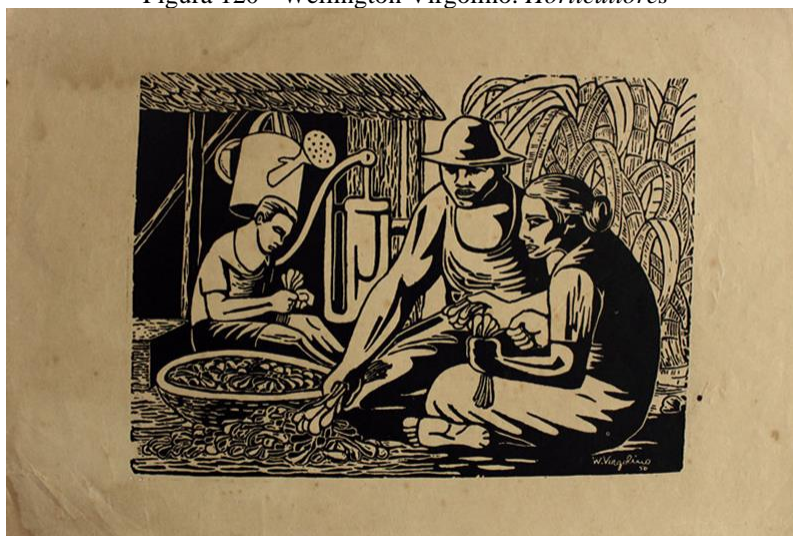
Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

Figura 119 - Wellington Virgolino. *Construção*



Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

Figura 120 - Wellington Virgolino. *Horticultores*



Fonte: <https://sites.ufpe.br/lahoi/wilton-de-andrade/>

Vê-se nessas gravuras características da figuração de viés expressionista comum a gravuras de temática social da época, que se inspirou em Käthe Kollwitz, nos expressionistas alemães, nos gravadores mexicanos, nos muralistas, na gravura revolucionária chinesa. Os traços são bem marcados e a representação humana domina a composição. Correspondem a seus objetivos: “Devemos o aprendizado a partir dos acontecimentos diários da própria vida: os afazeres diários, o trabalho e as festas [...] tirar do povo o tema e devolver-lhe ao menos as imagens em linguagem inteligível” (AMARAL, 2003, p. 190).

A escolha pelo gesso como material das matrizes é revelada por Abelardo da Hora a Eduardo Dimitrov (2013): a técnica era mais barata e de mais fácil e rápida preparação.

Colocava-se o gesso dentro de uma caixa com uma placa de vidro no fundo, e, quando retirada dessa fôrma, já se tinha uma superfície lisa e plana. As gravações se revelavam assim que se passava a tinta nanquim, o que também era vantajoso em termos didáticos. No texto de apresentação do catálogo *Gravuras*, Abelardo reforça que “a vida do povo” é a mais bela fonte de inspiração daqueles artistas, que estaria na representação das figuras humanas e na valorização dos instrumentos de trabalho que tomam conta das imagens. O ambiente geralmente é rural ou periférico, como se vê em *Interior do Mocambo* e *Horticultores*.

Conforme depoimentos presentes em *Memórias do Atelier Coletivo*, nem todos queriam se dedicar somente à arte social. Embora contem que havia respeito pela liberdade de criação e pelas individualidades artísticas, alguns integrantes se incomodavam com as propostas de Abelardo de Hora para o programa estético do grupo. Porém, ao que parece, não foram essas discordâncias que determinaram a dispersão dos integrantes do Atelier Coletivo, mas sim as dificuldades financeiras e a necessidade de busca por caminhos profissionais.

Wilton de Souza declarou que, após o lançamento de *Gravuras*, cada um procurou estabelecer seu próprio meio de trabalho. O último suspiro do Atelier Coletivo parece ter sido na I Feira de Arte do Recife, em 1958, promovida pela DDC. A SAMR teve uma sobrevida – Wellington Virgolino foi seu presidente de 1960 a 1964, quando Wilton de Souza assumiria o comando. O vínculo entre os artistas era forte, e continuavam a se reunir. Porém, o golpe civil-militar de 1964 desferiu a ferida de morte do grupo com a prisão de Abelardo da Hora (PAZ, 2015).

Abelardo da Hora era o coração da SAMR e do Atelier Coletivo. Era ele que vinculava essas entidades a vontade maior de uma renovação cultural que promovesse a renovação das formas e dos conteúdos, de uma arte que viesse e fosse para o povo. O projeto se ligava ao sujeito artista e militante político, dedicado às tarefas do Partido Comunista, que agia de forma coerente com seus princípios. Devido à importância desse personagem, em seguida, será apresentada brevemente sua trajetória.

4.4 ABELARDO DA HORA: REFERÊNCIA ARTÍSTICA E POLÍTICA

Abelardo da Hora nasceu no município de São Lourenço, na Usina Tiúma, no dia 31 de julho de 1924, filhos dos agricultores José Germano da Hora e Severina Maria Germano da Hora. A família de sete filhos morava na zona canavieira, e seu pai era o chefe de tráfego, responsável pelo transporte da cana. Em 1928, mudaram-se para São João da Várzea, para a propriedade de Ricardo Brennand. Logo em seguida, fixaram-se no bairro Iputinga, na esquina

da Estação Maxambomba. Quatro anos depois, a casa da família era na Avenida Caxangá, n. 1052, no bairro Cordeiro, lugar marcante para Abelardo pelas brincadeiras e do Maracatu Rural do Mestre Bagadu que percorria as ruas no carnaval.

No início de 1936, ingressou no curso de Artes Decorativas da Escola Técnico-Profissional (Colégio Industrial Professor Agamenon Magalhães) junto com seu irmão Luciano. Durante uma visita eventual à classe, o professor Álvaro Amorim viu o jovem Abelardo executando uma escultura e lhe ofereceu uma bolsa de estudos na Escola de Belas Artes. Abelardo pôde assim cursar desenho, pintura, modelagem, escultura, entalhe em madeira, frequentando duas instituições de ensino.

Foi aprendiz de sapateiro e operário têxtil da Cia. Fábrica de Estopa. Através de Casimiro Correia, seu professor de Escultura na EBAP, conseguiu a vaga de operário de construção na Empresa de Estuque de propriedade do docente que o liberava duas vezes por semana para estudar. Também foi aluno de Desenho Figurado da pintora Fédora do Rego Monteiro e de Modelo Vivo de Murilo La Greca.

A convite do aluno de arquitetura Augusto Reinaldo, Abelardo se tornou presidente do Diretório Acadêmico. A posição da Escola, segundo a autobiografia de Abelardo da Hora, era de luta contra o fascismo liderada por Casimiro Correa e Heitor Maia Filho. Foi nessa época que Abelardo se aproximou da militância política.

Como presidente do Diretório Estudantil, Abelardo propôs estudar pintura e desenho em observações feitas em excursões, o que foi aceito pela instituição. No final de 1941, a turma visitou a Usina São João da Várzea. Abelardo desenhava o retrato da colega Cremilda quando Ricardo Brennand se aproximou e perguntou se vendia aquele trabalho. O jovem o presenteou com a obra, e conquistou a simpatia do herdeiro da usina, que convidou os estudantes a ver os quadros que comprara para sua coleção. O encontro lhe rendeu o convite para elaborar ornamentos de peças cerâmicas. Assim, Abelardo acabou por trabalhar de 1943 a 1945 nas terras dos Brennand.

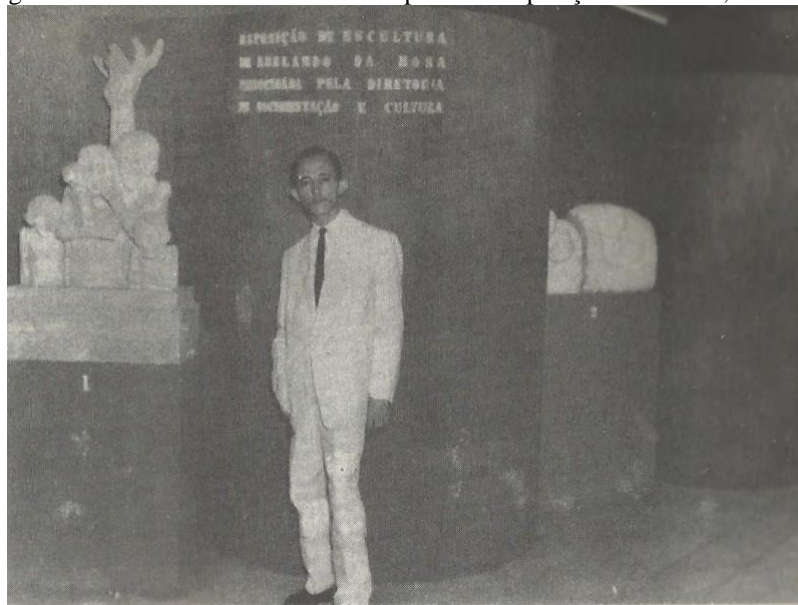
No dia 3 de março de 1945, o Diretório da Faculdade de Direito organizou um comício pela redemocratização. Abelardo não só compareceu como levou junto o filho do patrão e seu amigo Francisco Brennand, que encontrou no empregado da oficina a inspiração para ser artistas. No fim daquele ano, Abelardo se despediu da Usina após executar uma escultura de caráter romântico que incluía o rosto da filha de Ricardo Brennand. Por bem, resolveu expandir seus horizontes e ir para o Rio de Janeiro na busca de oportunidades para se aprimorar como artista.

Na capital federal, conseguiu trabalho como modelador de esculturas para o Cemitério São João Batista, e, em seguida, na Fábrica de Manequins Santa Cruz. À noite, frequentava o bar Vermelhinho, no Largo da Cinelândia, onde conheceu militantes do PCB, a exemplo de Rossini Camargo Guarnieri e Carlos Alberto Rodrigues, e os irmãos pernambucanos Augusto e Abelardo Rodrigues. Abelardo Rodrigues ofereceu a garagem de sua casa no bairro do Cosme Velho para que montasse sua oficina. Abelardo da Hora tinha a intenção de participar do Salão Nacional de Belas Artes de 1946, para o qual fez *A Família*, entretanto o evento foi cancelado.

Em meados de 1946, Abelardo da Hora, leitor de *A Classe Operária*, era assíduo do bar Vermelhinho e participava de debates que criticavam o governo de Eurico Gaspar Dutra. O jovem pernambucano vivenciara as interferências de ações do governo no mundo da arte, o que o impactou como militante e artista. Em outubro, Abelardo da Hora retorna para o Recife decidido a mobilizar os artistas a se organizarem.

Durante o ano de 1947, Abelardo se concentrou nas esculturas para sua primeira exposição individual. Engajava-se em mobilizações políticas e foi preso, em junho, por propagandear um comício do PCB. Essa foi a primeira das dezenas de prisões do comunista.

Figura 121 - Abelardo da Hora em sua primeira exposição individual, em 1948



Fonte: CLÁUDIO, 1978, p.33

Em abril de 1948, Abelardo da Hora fez sua primeira exposição individual de esculturas na Associação dos Empregados do Comércio do Recife, patrocinada pelo DDC, em que trabalhava o artista e arquiteto Hélio Feijó (Figura 121). As obras de Abelardo eram inovadoras para a capital pernambucana caracterizadas pela figuração de viés expressionista e pela crítica social. As obras apresentadas foram *A Fome e O Brado* (Figura 122), *Água para O Morro*,

Desamparados, Crianças Abandonadas, Menino de Mocambo, O Beijo, Bacante, A Graça Feminina, Desespero, Cabeças de Luciano e Cecy, sendo feitas em cimento, exceto a última, confeccionada em mármore. A exposição teve grande repercussão na cidade pelas novidades estéticas e temáticas, e recebeu divulgação da imprensa, principalmente, dos jornais de esquerda. Durante a exposição, como mencionado anteriormente, Hélio Feijó, Ladjane Bandeira e Abelardo da Hora se aproximaram e construíram a SAMR. Também durante a mostra, o artista se tornou um dos fundadores da ABDE, secção Pernambuco, sendo, posteriormente, presidente da delegação pernambucana do III Congresso Brasileiro de Escritores, em Salvador.

Figura 122 - Abelardo da Hora. *A Fome e O Brado*, 1947. Bronze, 135 x 60 x 30 cm



Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Abelardo-da-Hora-A-fome-e-o-brado-1947-bronze-135-x-60-x-30-cm-Fonte_fig2_344051007

Outro fato relevante, de ordem pessoal, marcou a exposição de 1948. Uma das visitantes foi a estudante de Direito, Margarida Lucena, que se tornou sua esposa seis meses depois. O casal viveu junto por sessenta e dois anos, até o falecimento de Margarida em 2010,

(ABELARDO, 2015). Margarida e Abelardo foram companheiros de vida e de militância. Os dois integraram ações do PCB, a exemplo dos partidários da paz.

Em 1949, foi fundada a Associação Pernambucana de Defesa da Paz e da Cultura, que apoiava a realização do Congresso Brasileiro da Paz, no Rio de Janeiro, e um de seus atos foi a publicação de um manifesto publicado no *Jornal do Commercio* com a assinatura de Margarida, Abelardo, a integrante da SAMR Tilde Canti, e de outros artistas e intelectuais (GOMINHO, 2011). Margarida Lucena compartilhava o apreço pelas artes de caráter político do marido, e se dedicava a poesias que, por vezes eram publicados em impressos de esquerda, como *Canto a Luiz Carlos Prestes e Sua Coluna Libertária* que aparece na página da *Folha do Povo* acompanhada por representações de Prestes desenhadas por Wellington Virgolino (Figura 124). O colega da SAMR Hélio Feijó também contribuiu com as campanhas pró-paz, participando nas campanhas e ilustrando materiais reproduzidos nos jornais comunistas (Figura 123). Outros artistas da entidade também foram ativos no Movimento dos Partidários da Paz.

Figura 123 - Ilustração de Hélio Feijó para a *Folha do Povo*



Fonte: *Folha do Povo*, ano VI, n. 1699, 14 dez. 1951

Figura 124 - Poema de Margarida Lucena e ilustrações de Wellington Virgolino no jornal *Folha do Povo*

Poema para o Cavaleiro da Esperança
Branco da Costa



Presente na noite em cada momento
Já que a tua presença não é possível
Em cada momento és presente na noite.

Eu sei que a lua iluminará os teus cabelos
e nos transmitirá a palavra de ordem
eu sei que os teus cabelos a lua iluminará.
Estou presente, Estamos presentes e tam-
bém tu.

Como a noite se encurta com a tua vigilância!
E estamos presentes, e eu estou presente e
também tu!

Um dia o cavaleiro sumiu por entre estrelas
mas ficou em cada um
Sumiu por entre as estrelas um dia o cavaleiro.

Deixa, deixa que eu diga o teu nome,
LUIZ CARLOS PRESTES, não mais esperan-
ça, mas certeza.
Deixa, deixa que eu diga o teu nome
E a noite não será noite, mas dia.

Ah! como será belo, como será belo com a
tua volta,
(As estrelas que te acompanharam nos fazem
Falta, e o sangue que se derrama exige não
ser inútil), deixa, deixa que o teu nome eu diga.

Ilustração de W. Virgolino

**Canto A LUIZ CARLOS PRESTES
E Sua Coluna Libertária**
MARGARIDA DA HORA

A Coluna Permanece
Claudio Silva

Quando nasceu era assim.
Fio de metal sem corola.
Botava teima com o mar,
Botava teima com a terra.
E se espalhou pela terra
Cruzando todo o sertão,
(Inclinado em direção)
Ao virar, floresta.

Era a Coluna da Vida
Trazendo a clara esperança
Nos cimos da madrugada.
Era a Coluna Invenível
Das correntes dos sonhos
Com seus proibições de lutas,
Com seus gigantes heróis...

Tudo o sertão lhe abraçava
Com sua brusca confiança
Através dos campanários.
Baciam-lhe beijos de flores
E lápis de cor selvagem
Para fazerem justiça.

Nossa pátria foi cortada
Pela Coluna Invenível
Das planícies valerosas
As vastidões das crateras.
Combata as injustiças
Dando terra a quem não tinha
E vida a quem não via.

E o gigante General,
Seu querido General,
Que comandava a Coluna
Distribuído liberdade?
-o General não morreu
E o sertão encheu
No grande Marcha Invenível.

Ele quer pão para todos
E para todos quer paz.
Pois a Coluna é eterna
Ela era a liberdade
Em seus cambalhões de fogo.

Uns querem fulgor e sangue
Eu quero sempre a Coluna
Embora tenha outro nome.
Eu quero sua inquietude
De relâmpago silente
E suas dores vertidas
Num futuro de procer.

Hoje a Coluna é corrente
Que circunda a nossa pátria
Com o antigo Comandante.
Esta Coluna é aurora
Espalhada pelo povo
Que não dorme e não desperta
Porque tem o que velar.
Esta Coluna se alastra
Pelas simples corações
Como um sorriso de amor!
Outubro de 1934.

Ontem como hoje percorrias a estrada da esperança
Alentado em teu cavalo de sonho e de verdade
Tua mão iluminando o noite sertaneja
Tua voz embalando a criança no leito de palha,
Apontando no pai esperançoso, o caninão dos cam-
pos lavrados.

Ontem, como hoje, cavaleiro!
Vestias a branca roupagem da liberdade
Ensinavas alegria à face moria
Da mãe chorando entre as folhas tristes
O filho morto à porta da manha.
E cortavas a dura terra sertaneja
Com teu punho de aço e mansidão.

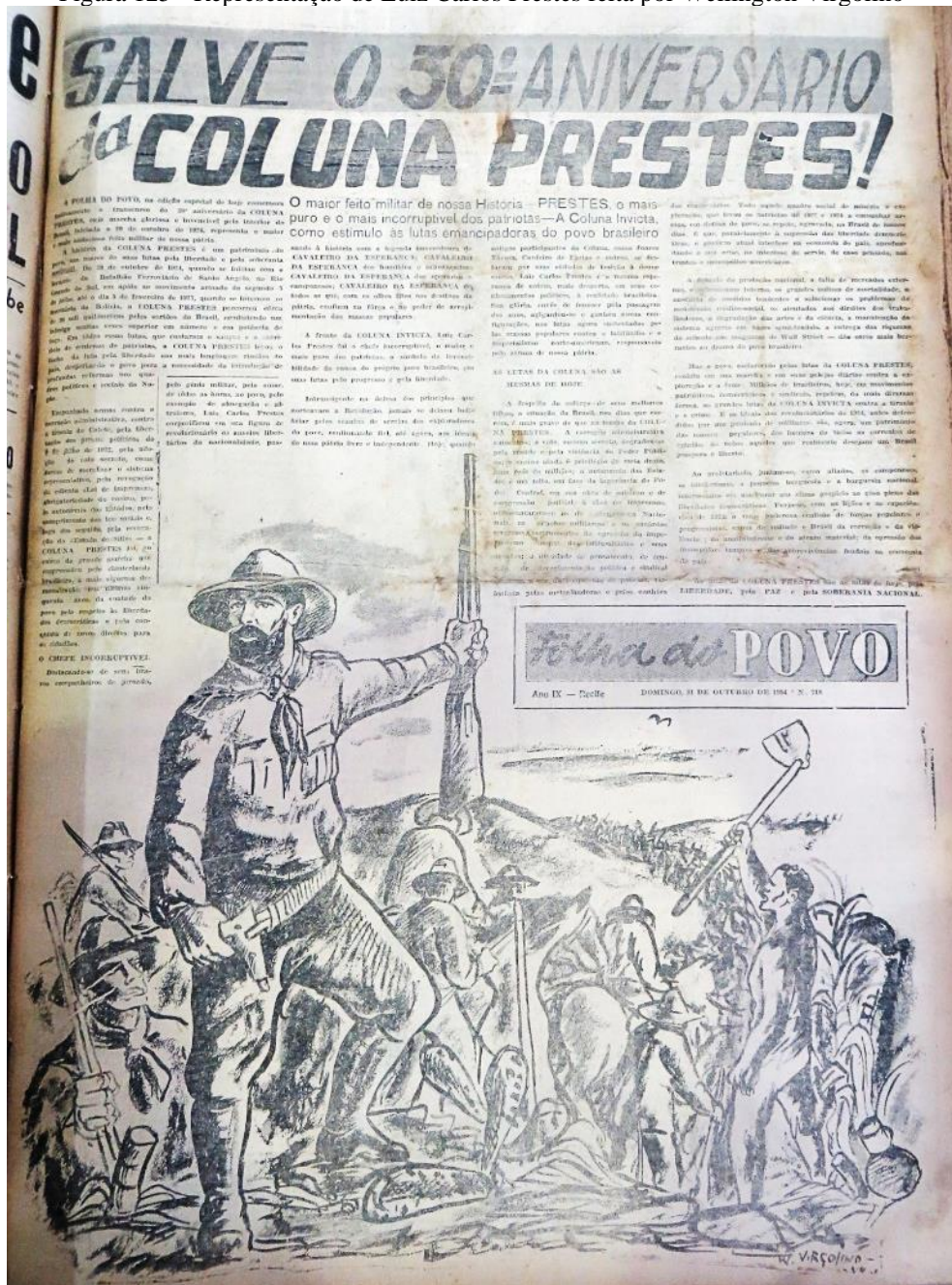
Ontem, como hoje, ainda
Marchavas, à frente da Coluna da esperança
Secundado em teus passos por figuras heroicas
Acenando aos humildes tua espada de fogo
Teu olhar acariciando
Teu canto atravessando as montanhas
Ferindo os horizontes.

Cavaleiro!
Os que ficaram para trás, tombados,
Derramando o seu sangue sobre os campos
Esteréis na escravidão e na incerteza
Negros de sol e de angústia
São raízes, são flores, é o velho leito da terra
Tapeta onde repousas das jornadas
Vivo, eterno, como a canção das águas
Recife, Outubro de 1934.



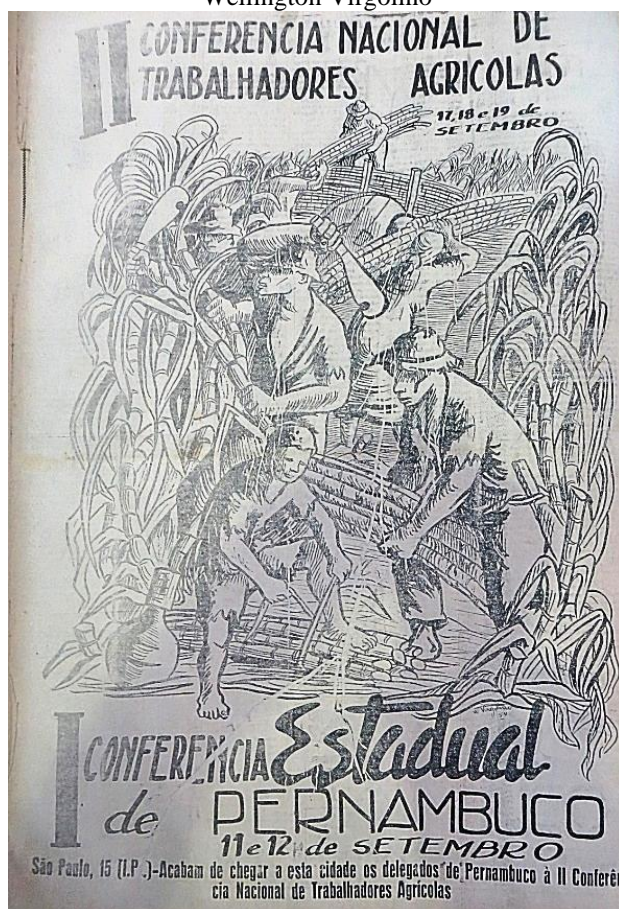
Wellington Virgolino se aproximou do PCB, embora não se tenha a confirmação de sua filiação oficial. O artista contribuiu com as publicações e materiais de campanhas de interesse do partido. Na década de 1950, o PCB se aproximou do movimento sindical. Era a época de organização da classe camponesa, e foram promovidas Conferências Nacionais de Trabalhadores Agrícolas, apoiadas pelos comunistas. É também nessa época que surgem as Ligas Camponesas, nas quais se destacou Francisco Julião. Nas figuras 125 e 126, pode-se ver mais um retrato de Prestes e a imagem de propagando da conferência dos agricultores.

Figura 125 - Representação de Luiz Carlos Prestes feita por Wellington Virgolino



Fonte: Folha do Povo, ano IX, n.218, 31 out. 1954

Figura 126 - Propaganda da I Conferência Estadual de Pernambuco dos Trabalhadores Agrícolas ilustrada por Wellington Virgolino



Fonte: *Folha do Povo*, ano IX, n.180, 16 set. 1954

Naquele ano, Abelardo da Hora oficializou sua filiação ao PCB e passou a compor o quadro da célula dos Coelhos, no bairro do Recife. Suas tarefas iniciais eram de agitação e propaganda, pichando anúncios de comícios e eventos, o que o levou a ser preso, conforme seu próprio depoimento. Posteriormente, atuou na Distrital da Boa Vista e na comissão de massas da secção estadual do PCB. Após o Manifesto de Agosto, foi escolhido como representante de Pernambuco no I Congresso Nacional de Intelectuais, em Goiânia, que deveria ser seguido pela constituição da Frente Intelectual do partido.

Ainda no início da carreira, problemas de saúde interferiram nas escolhas possíveis para Abelardo na escultura. Teve de deixar de usar o mármore devido a reações alérgicas severas, e precisou deixar de trabalhar com cimento por um período devido ao excesso de inalação do pó. Os problemas pulmonares e as indicações médicas não abalaram a disposição para o trabalho do escultor.

Militante comprometido, Abelardo da Hora respondia às convocações do partido. Em 1951, a polícia apreendeu os exemplares do jornal *Folha do Povo*, após a invasão das oficinas gráficas. A direção estadual do PCB formou uma brigada de choque a fim de retomar a sede do

jornal ocupada por policiais armados. O cerco durou algumas horas. Os militantes foram detidos, incluindo Abelardo, e levados à Secretaria de Segurança Pública, onde foram recebidos a golpes em um “corredor polonês”. As sequelas da surra persistiram por grande parte dos cinco meses que o artista ficou na Casa de Detenção.

Ao sair da prisão, Abelardo retomou suas atividades artísticas. Envolveu-se com o Atelier Coletivo da SAMR, e prestou serviços de restauração ao Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, dirigido por Airton Carvalho. O diretor apreciava o trabalho de Abelardo e se preocupava que não conseguisse encomendas dada sua notória posição política, assim, propôs que elaborasse um plano de esculturas públicas a ser apresentado ao prefeito José do Rego Maciel, o que foi aceito. Para sorte de Abelardo, sua ideia de esculturas de cimento de representações de tipos populares foi acolhida pela prefeitura. Mesmo com a troca de governo, o projeto seguiu adiante e obras podem ser apreciadas ainda hoje: *Violeiros* e *Vendedor de Caldo de Cana* (Figura 127), no Parque 13 de maio; *Vendedor de Pirulitos*, no *Horto de Dois Irmãos*; *Sertanejo*, na Praça Euclides da Cunha.

Figura 127 - Abelardo da Hora. *Vendedor de Caldo de Cana*. Escultura no Parque 13 de Maio



Fonte: <http://www.recifeartepublica.com.br/escultura/obras/obra/Vendedor-de-Caldo-de-Cana/14>

Como se esperava do presidente da SAMR, Abelardo da Hora redigiu relatórios de prestação de contas das atividades da entidade. O documento de março de 1953, tornou-se público no catálogo da Exposição de Atelier Coletivo. Porém, não eram somente os sócios e a comunidade recifense a que endereçaria essas informações, mas também aos colegas de partido. O relatório foi encaminhado junto com uma autobiografia do artista para o PCB, e esses documentos são encontrados no prontuário de Abelardo e anexados em processos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de Pernambuco (DEOPS-PE). O texto é particularmente interessante porque articula as ações como artista e como militante.

Abelardo da Hora inicia seu relato afirmando que se encontra presidente da SAMR, e que entrou nas fileiras do partido em 1948. Prossegue contando sua história de vida e sua origem social: “Para um melhor estudo sobre a minha formação, acho conveniente esclarecer a essa direção, na qual deposito toda minha confiança de militante, que sou filho de pais camponeses [...]”. Ele parece se dirigir à direção estadual do PCB com o objetivo de pleitear o apoio para a formação da Frente Intelectual. O artista fala de sua trajetória como estudante e como trabalhador, os cursos frequentados e as funções que desempenhara como funcionário e presidente do Diretório Acadêmico da EBAP. Por esse depoimento, descobre-se que o professor Casimiro Correia era uma referência política e liderava o grupo antifascista da instituição, e que já nessa época Abelardo se aproximou do PCB.

O artista escreve sobre o convívio com os militantes comunistas enquanto morava no Rio de Janeiro, e que estava com companheiros no Largo da Carioca, disperso pela polícia. Enfatiza a dimensão política da sua primeira exposição individual, que já lhe deu a fama de comunista. De fato, a mostra ganhou espaço nas páginas do jornal do partido (Figura 128). Abelardo conta ocasiões que fora preso, entre elas, enquanto fazia campanha eleitoral para os companheiros e foi detido junto com a esposa Margarida Lucena e Hélio Feijó.

Outra passagem interessante diz respeito às tarefas ligadas aos eventos de que participou:

[...] logo depois do Manifesto de Agosto, houve a Conferência Nacional dos Intelectuais, da qual participei como representante de Pernambuco. Era o primeiro passo que o Partido dava no sentido da formação da Frente Intelectual. Depois da minha participação nessa conferência, que teve assistência do camarada Arruda, pude me armar dos ensinamentos do P., eu voltei à Pernambuco com mais responsabilidades do que antes. Dessa responsabilidade, não poderia abrir mão, a não ser que passasse a negar tudo que tinha aprendido e assimilado, como valorosa lição que me armara para as tarefas da revolução no setor intelectual. Fiz ver em mais de uma reunião que geralmente entra um intelectual nas fileiras do P., com todas as possibilidades de boa atuação neste setor, e o que o P. tem feito é matar essas qualidades no elemento, que muitas vezes perde até o jeito de escrever, ou fazer arte, o que representa um verdadeiro crime contra a cultura e a revolução, e mais ainda é

na prática a negação do leninismo, marxismo e stalinismo. Enquanto as classes dominantes prestigiam, auxiliam e ampliam seus quadros de bandidos, o nosso trabalho tem sido de liquidar aqueles poucos elementos democráticos que possuímos ou de exaltar nomes já velhos e consagrar quadros fracos em atuação, mas que são prestigiados e exaltados pelas próprias classes dominantes. (HORA).

Figura 128 - Matéria do jornal A Luta sobre a primeira exposição individual de Abelardo da Hora

ABELARDO DA HORA, JULGADO PELO PRÓPRIO POVO

QUEM É QUE NÃO ESTÁ VENDO AQUI A MISÉRIA DO PRÓPRIO POVO? — DECLARA UM CAPITALISTA — A OPINIAO DE INTELLECTUAIS, JORNALISTAS E HOMENS DE TODAS AS CLASSES. SOCIAIS — FRENTE-LUGAR COM ÊXITO A SUA EXPOSIÇÃO DE ESCULTURA

“Representa da fome do desemprego a sua realidade”
 “Expressão do sofrimento do desemprego, a fome, a miséria, o desespero, a luta”
 “Representa o povo, mas também o desespero do povo”
 “O trabalho sempre existe, Abelardo, mesmo que não seja remunerado”
 “A miséria é a realidade do povo, mas a luta é a realidade do povo”

A FOME E O BRADO

“A fome e o brado” é uma das esculturas mais importantes da exposição de Abelardo da Hora. Ela representa a miséria do povo e o seu brado de protesto. A obra é feita de madeira e tem um tamanho de 1,50 metros de altura. Ela é considerada uma das melhores obras de Abelardo da Hora.

DESAMPARADOS

“Os desamparados” é uma das esculturas mais importantes da exposição de Abelardo da Hora. Ela representa a miséria do povo e o seu brado de protesto. A obra é feita de madeira e tem um tamanho de 1,50 metros de altura. Ela é considerada uma das melhores obras de Abelardo da Hora.

ISTO ACONTECEU

O GOVERNADOR ATOMICO VAI RESOLVER OS PROBLEMAS...
 O grupo de estudantes de Direito, formado por alunos do curso de Direito da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, decidiu organizar uma exposição de esculturas de Abelardo da Hora. A exposição foi realizada no dia 12 de abril de 1948, no salão de exposições da Faculdade de Direito. A exposição foi muito bem recebida e recebeu o apoio de muitos intelectuais, jornalistas e homens de todas as classes sociais.

Leia AMANHÃ

na
“FOLHA DO POVO”
 Mais uma sensacional reportagem
 sobre
A FARSA DO 15. R. I.
 — E MAIS
 REPORTAGENS,
 ARTIGOS,
 CRONICAS,
 COMENTARIOS SOBRE OS MAIS VARIADOS ASSUMOS.

A LUTA

RECIFE, 12 DE ABRIL DE 1948

Fonte: A Luta, 12 abr. 1948

Abelardo da Hora fez críticas ao partido pela pouca valorização das artes e pelas ações que afastavam elementos democráticos e que valorizavam nomes ultrapassados e obras fracas que eram apreciados pela classe dominante. O artista via o papel importante da Frente Intelectual na vida política do país. As artes poderiam aprimorar formas tradicionais e populares ao agregar ideais revolucionários. Nisso, concordava com o pensamento de Mao Tsé-tung para a cultura. O próprio Stalin era mencionado ao propor o termo “engenheiros da alma humana”. A Frente Intelectual poderia contribuir com as campanhas e promover adesões para as causas partidárias:

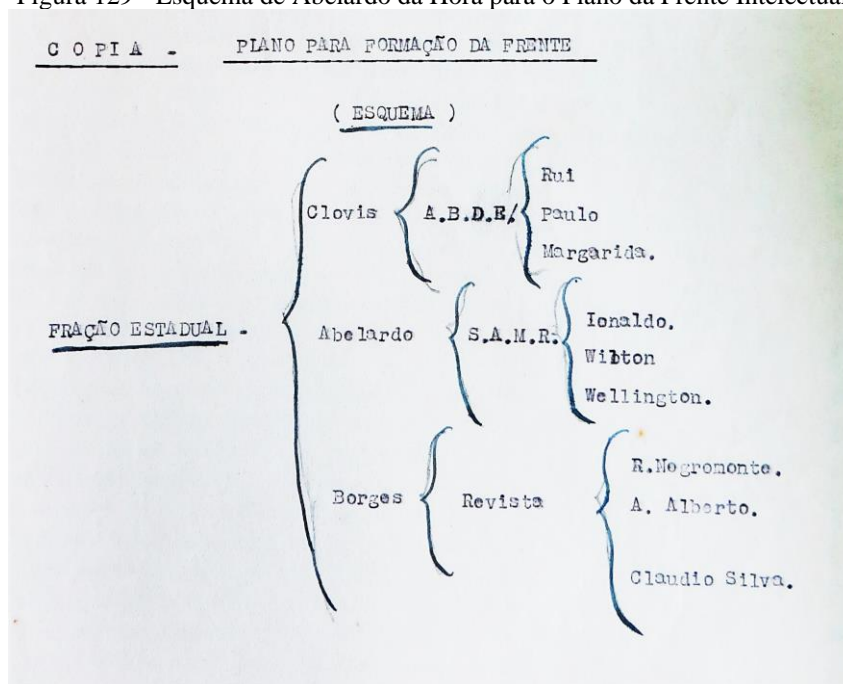
É através da frente intelectual que podemos tornar vivos os elementos democráticos da nossa cultura do passado e os seus correspondentes no presente, acrescidos dos valores revolucionários ignorados pelo nosso povo. É com a atuação da frente intelectual que podemos neutralizar a ação nefasta da intelectualidade das classes dominantes, que maculam constantemente com sua arte e sua literatura, o veneno da apatia e do conformismo, da corrupção e da inércia, do desespero e do ódio no seio da coletividade. (HORA).

Abelardo da Hora propõe o fortalecimento da Frente Intelectual por sua força revolucionária. O artista chama atenção para o fato de as artes visuais serem eficazes na divulgação dos princípios do partido ao alcançarem com sua mensagem inclusive a parte analfabeta da população, como aconteceu exitosamente na China. Sobre a SAMR sob sua presidência, Abelardo da Hora trata da formação do Atelier Coletivo e como seus integrantes aderiram às campanhas do PCB, sendo as principais ações de que participaram a coleta de assinaturas do Apelo por Um Pacto de Paz, a confecção de painéis para o Congresso de Petróleo de Santa Isabel e para a Conferência de paz, elaboração de cartazes para a Juventude Comunista. O artista afirma ter conseguido aproximar Wellington Virgolino, Ionaldo, Ivan Carneiro e Wilton de Souza do Partido. Também informa que o Clube de Gravura entrou em funcionamento naquele mês corrente, e que os novos planos da SAMR incluem o acréscimo de suas dependências, uma galeria de arte, a continuidade dos cursos da Escola de Arte, um círculo de estudos, exposições, a criação da revista Atelier. Havia também a intenção de fazer um congresso nacional a fim de incitar a criação de organizações como a SAMR em outras partes do país.

Ao final do documento, Abelardo da Hora apresenta o esquema (Figura 129) de seu plano para a Frente Intelectual no Recife. Ele ressalta que “todos os trabalhos que foram realizados até agora, foram conseguidos com maleabilidade e sem sectarismo e só conseguiremos mantê-los e realizar o resto do programa, se trabalharmos sempre assim, do contrário liquidaremos tudo que já realizamos e ficaremos isolados” (HORA). Essas palavras

revelam a preocupação do artista para que haja respeito pela autonomia e pela liberdade dos artistas que se engajam com as causas democráticas, evidentemente, sem abrir mão dos princípios revolucionários que deveriam ser basilares para a produção cultural.

Figura 129 - Esquema de Abelardo da Hora para o Plano da Frente Intelectual



Concomitantemente às atividades de presidente da SAMR, Abelardo atuou na Divisão de Cultura e Recreação municipal, a convite do prefeito Pelópidas Silveira, que assumiu o governo em 1955. Ele se engajou no projeto do Sítio da Trindade, para o qual propôs a construção do Centro de Cultura para a população. O sonho de Abelardo da Hora para a cultura pernambucana era grande, queria um movimento de integração das artes com a participação do povo e compromisso do governo. Durante a Exposição do Atelier Coletivo, o governador e membros de sua equipe foram convidados a conferir a mostra e a conhecer o projeto da Casa das Artes, desenho de Hélio Feijó e maquete de Abelardo da Hora. A Casa das Artes não se concretizou, mas foi o início de ideias que frutificariam no futuro.

No ano de 1960, foi a vez de Miguel Arraes assumir a prefeitura. Sua assessora e ex-integrante da SAMR, Maria de Jesus Costa, organizou uma reunião com diversos setores para discutir a construção da universidade popular. Pela SAMR, compareceram Abelardo da Hora, Geraldo Menucci e Luís Mendonça. Entre os presentes, estava Paulo Freire. Esse encontro foi o início do Movimento de Cultura Popular (MCP).

O MCP também refletia um sentido altamente engajado e seu objetivo era “ampliar a politização das massas, despertando-as para a luta social”, conforme preconizavam seus participantes. O movimento tinha vários pilares além das artes plásticas, com destaque para a literatura, por meio da participação de escritores, jornalistas e poetas como Ariano Suassuna, Carlos Pena Filho, Aloísio Falcão e Hermilo Borba Filho. Havia até mesmo um trabalho de alfabetização, comandado pelo jovem educador Paulo Freire (1921-1997), e entusiastas no Brasil inteiro – Darcy Ribeiro, o mais exaltado desses admiradores a distância, chegou a prescrever a ideia para todo o país. (FALCÃO, 2011, p.19).

Abelardo da Hora foi escolhido diretor da divisão de Artes Plásticas e Artesanato do MCP, que oferecia cursos de desenho, gravura, pintura, escultura, tapeçaria, tecelagem, cerâmica, cestaria. Ainda contribuiu com ilustrações e fotografias de obras para a confecção das cartilhas de alfabetização. Trabalhou gratuitamente para o MCP.

A convite do novo prefeito, Abelardo se tornou diretor da Divisão de Parques, Jardins e Cemitérios. Durante sua gestão, fez o projeto de lei que determinava a colocação de obras de arte em área construída superior a mil metros quadrados, incluído no Código de Obras do município em 1961. Criou também as chamadas “praças de cultura” e escolas que existem até os dias atuais.

No ano de 1962, publicou o álbum de desenhos a bico de pena *Meninos do Recife* (Figura 130), cuja apresentação foi escrita pelo prefeito Miguel Arraes. As imagens representam a miséria e o sofrimento de inúmeras crianças espalhadas pela cidade:

Os desenhos, inicialmente pensados como uma pequena série, pouco a pouco foram se tornando numerosos, e cada vez mais um retrato crítico daquela parte da sociedade que, até hoje, nos grandes centros urbanos, vive abaixo da linha da pobreza. Aqueles meninos raquíticos, de pernas e braços finíssimos e barriga e cabeça grandes, são até hoje uma expressão de uma violência silenciosa contra a qual a obra de Abelardo – assim como sua militância política – sempre lutou. [...]
A série *Meninos do Recife* é composta por 22 desses desenhos e foi publicada em álbum, com nota do então prefeito Miguel Arraes. Alguns ilustraram revistas e outras publicações, e um deles, a pedido do escritor Josué de Castro [...] ilustra a edição francesa de seu livro *Geografia da Fome*. (LEAL, 2005, p.111).

Sempre vigiado de perto pelas forças de segurança, o álbum *Meninos do Recife* foi alvo de registro. Vanderlino Bezerra de Lima informa ao Comissário Supervisor da Delegacia Auxiliar, em julho de 1962, que Germano Coelho levaria o álbum para ser impresso em São Paulo com o patrocínio do MCP e da DDC. O agente não deixa de expor sua crítica ao trabalho: “O objeto dessa informação é que o referido álbum que aborda o problema das crianças desamparadas dos morros e dos córregos, é prefaciado pelo sr. Miguel Arraes de Alencar e terá como ilustração na capa um costumeiro triângulo sexual que as crianças costumam desenhar

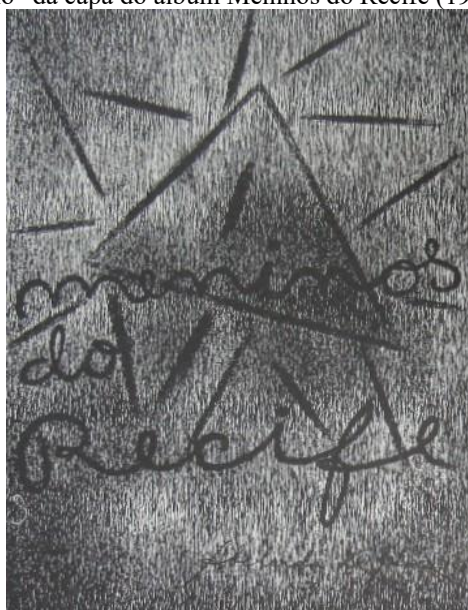
nos muros e paredes das casas e é tido como imoral”. O “atentado à moral” (Figura 131) parece ter sido digno de nota, e a acusação constou nos processos posteriores contra Abelardo da Hora.

Figura 130 - Abelardo da Hora. Da série *Meninos do Recife*, 1962



Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra13680/meninos-do-recife>>

Figura 131 - O “triângulo” da capa do álbum *Meninos do Recife* (1962), de Abelardo da Hora



O golpe civil-militar de 1964 destruiu iniciativas da sociedade civil como a SAMR e o MCP. O prefeito do Recife, Pelópidas Silveira, e o governador Miguel Arraes foram afastados

dos seus cargos, e diversos militantes comunistas foram detidos, incluindo Gregório Bezerra e Abelardo da Hora. A maioria dos exemplares de *Meninos do Recife* foi apreendida e metade dos mil exemplares foi queimada. Juntamente, foram recolhidas as cartilhas de alfabetização do MCP (FALCÃO, 2011).

Abelardo da Hora sofreu um processo de Investigação Sumária a cargo da Comissão Central de Investigação de Pernambuco. Logo após a abertura do processo, o artista foi expulso da União dos Servidores Municipais e foi demitido do cargo de Professor de Cultura Técnica do Colégio Técnico Agamenon Magalhães e do cargo de Oficial de Turismo da Secretaria de Educação e Cultura. A Secretaria de Segurança Pública determinou a suspensão dos direitos políticos de Abelardo da Hora e de outros membros dos quadros do PCB, a exemplo de Adalgisa Cavalcanti, Davi Capistrano e Júlia Santiago. Os documentos consultados constam nos processos (n. 87, por exemplo) da Secretaria de Segurança Pública que integram o acervo do ALEPE, que apuram atos abrangidos no sétimo artigo do Ato Institucional de 9 de abril de 1964, outorgado pelo Comando Supremo da Revolução.

No ano de 1964, Abelardo da Hora se afastou do PCB por não concordar com a direção nacional que não quis resistir ao golpe. Depois de liberto, Abelardo viu as portas fechadas para prosseguir suas atividades como artista, e passou a trabalhar na empresa de pesca de seu irmão Luciano. Em seguida, saiu do Recife e foi para São Paulo. Na capital paulista, teve o apoio de Lina Bo Bardi e seu marido Pietro Maria Bardi. Retornou à capital pernambucana em 1968 e precisou alterar drasticamente seu modo de vida, ingressando na empresa de pesca do seu irmão Luciano a fim de obter recursos para sustentar a família. Retomou à produção artística anos depois na sua residência e ateliê na Rua do Sossego.

Em 1977, passa uma temporada em Paris, onde residia sua filha Sara. Os contatos e apoio do ministro da cultura Marco Maciel, já no período de redemocratização, renderam-lhe uma exposição individual no Centro Internacional de Arte Contemporânea, em Paris, no ano de 1986. Dessa forma, Abelardo da Hora conseguiu retomar sua trajetória nas artes.

5 OS GRAVURISTAS DE CURITIBA E O PROJETO CULTURAL DO PCB: DA LUTA CONTRA O PARANISMO ATÉ A DIFUSÃO DO REALISMO SOCIALISTA NO PARANÁ

5.1 PANORAMA GERAL DA ARTE NO PARANÁ, REGIONALISMO E MODERNISMO

As condições em que se desenvolveu o campo das artes no Paraná, na primeira metade do século XX, foram diferentes daquelas encontradas no Rio Grande do Sul e em Pernambuco. Por diversas razões, o desenvolvimento social e econômico do estado e de sua capital, Curitiba, acabaram ocupando uma posição periférica em relação aos centros principais da economia nacional, assim como em relação à pernambucanos e gaúchos, que experimentaram um forte impulso industrial, mantendo-se como centros de poder importantes durante toda a República Velha. O Paraná havia se emancipado da Província de São Paulo em 1852, experimentando um lento desenvolvimento econômico e um relativo isolamento em relação às outras partes do país. As principais atividades econômicas eram a extração de madeira de lei, das amplas florestas que cobriam suas montanhas, assim como a exploração da erva-mate, o que não resultou em uma vinculação dinâmica com outras províncias ou mesmo com o exterior.

O estado do Paraná iniciou o desenvolvimento local das artes ainda na primeira metade do século XIX. Na época, a cidade de Paranaguá apresentava melhores condições econômicas e sociais do que Curitiba, ou seja, era um ambiente mais propício para florescer o interesse de aquisição de itens artísticos e decorativos. Nos anos 1810, registrou-se a produção de aquarelas de João Pedro, “O Mulato”, Sargento Mor da Milícia de Paranaguá, de viés satírico e de crítica social. Em meados de 1840, chegaram àquela cidade o pintor Noel Guillet, a estadunidense Jéssica James¹⁵ e os Toulois que fundaram colégios nos quais se ensinavam disciplinas de artes. A aluna mais destacada da Escola de Desenho de James foi Iria Correia, que participou da Exposição Provincial do Paraná em 1866 (BORGES; FRESSATO, 2008; ARAÚJO, 1974).

O crescimento da capital provincial, Curitiba, ocorreu ainda nos oitocentos, aproveitando os benefícios da extração de mate e derrubada dos pinhais, que moviam a economia local, assim como da chegada de imigrantes europeus. A cidade se tornou mais

¹⁵ “Tudo leva a crer que Iria Correia (Paranaguá, 1839 - idem 1887), filha do Ten. Cel. Joaquim Cândido Correia e de D. Damiana Vieira do Nascimento, tenha sido, não só a primeira pintora paranaense, como também, face a documentação existente — comprovadamente — a primeira pintora nascida no Brasil. Seu pai era um homem de posses e projeção social, o que permitiu que tanto Iria como seus nove irmãos recebessem esmerada educação para a época. Quando ela tinha nove anos, foi inaugurado em Paranaguá o Colégio James, dirigido por duas norte-americanas: a pintora Jessica James (dela se conhece um retrato a óleo do Com. Joaquim Américo Guimarães) e sua filha Willie, que propunham um currículo escolar, sem dúvida avançadíssimo para Paranaguá, do primeiro quarto do século XIX. Além das disciplinas usuais: estudo de línguas, aritmética, geografia e história, elas introduziram também o ensino de dança, música, desenho e bordado. O Colégio James foi, sem dúvida, um marco na cultura paranaense, bastando dizer que daí saíram as duas paranaenses mais ilustres do século passado: Júlia da Costa, primeira poetiza paranaense e Iria Correia [...]”. (ARAÚJO, 1974, p. 69).

propícia para receber artistas, sendo um dos pioneiros mais destacados o português Antonio Mariano de Lima, contratado por Carlos de Carvalho, Presidente da Província do Paraná, para ornamentar o Teatro São Theodoro, atualmente Teatro Guaíra, em 1882 (BORGES; FRESSATO, 2008). Mariano de Lima resolveu se fixar na capital e fundar a Escola de Artes e Indústrias do Paraná em 1886: “Assim é que a 22 de julho de 1886 Mariano de Lima inaugurava sua aula de desenho e pintura — que três anos após— graças ao decreto estadual nº 1 de 29 de novembro de 1889, seria transformada em Escola de Belas Artes e Indústrias” (ARAÚJO, 1974, p.76). Passaram por essa escola João Turin e João Zaco Paraná, que, em companhia de Lange de Morretes e João Ghelfi, criaram o Movimento Paranista nas décadas de 1920 e 1930. Mariano de Lima fundou o periódico *A Arte* e coordenou o projeto da Casa de Cultura, que reunia a Escola de Belas Artes, o Museu Paranaense e a Biblioteca Pública, sendo, portanto, um personagem de grande relevância para a institucionalização do ensino de arte e entidades culturais, o que é fundamental para sua continuidade e progresso. Entretanto, Mariano de Lima deixou Curitiba em 1902, deixando a Escola a cargo de sua esposa Dona Maria Aguiar de Lima. A Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná era voltada a alunos menos favorecidos em termos financeiros e concebia as artes como ofício, como trabalho, alinhado aos ideais de modernidade, de expansão capitalista, de desenvolvimento técnico da sociedade (BORGES; FRESSATO, 2008).

No final do século XIX, depois da Proclamação da República, outros elementos vêm se somar às mudanças sociais ocorridas no território paranaense: ocorreu o incremento da imigração europeia, com a chegada de alemães, italianos, poloneses, suecos, holandeses e outras nacionalidades; em Curitiba e em outras cidades se inicia um incipiente processo de industrialização; a rede ferroviária corta o estado, em direção ao litoral e atravessando o interior. Nesse contexto, de avanço das relações capitalistas e de mudanças socioeconômicas, os conflitos passaram a estar mais visíveis no cotidiano da sociedade. No interior, o avanço da rede ferroviária que ligaria São Paulo a Rio Grande desalojou inúmeras famílias de trabalhadores rurais pobres, muitos deles caboclos, descendentes de negros e indígenas, que não se adequavam à ideologia “europeizante” que desprezava os valores e a presença das comunidades tradicionais. O completo descaso com essa população rural está na raiz de conflitos como a Guerra do Contestado, que terminou com um violento massacre na fronteira com Santa Catarina. Por outro lado, a situação da população urbana também não era completamente pacífica. Caso assim fosse, Curitiba não seria um dos primeiros centros urbanos que viveu uma das Greves Gerais de 1917 no Brasil, logo após a eclosão do conflito trabalhista em São Paulo. Mesmo que a imagem do Paraná pacífico, ordeiro e provinciano, seja difundida

pela própria elite paranaense, um exame mais cuidadoso do começo do século XX mostra que a situação não era de todo verdadeira.

A burguesia curitibana em expansão passou a demandar melhorias na cidade, impondo valores e mudanças na configuração urbana adequada a seus hábitos. O Passeio Público, inaugurado em 1886, é um exemplo disso - um local público de sociabilidade que agregava obras de saneamento e paisagismo. A cidade crescia, surgiam novas edificações, e a industrialização se ampliava, notadamente, ligada ao mate. Curitiba aumentava as condições de possibilidade de estabelecimento de trabalhadores das artes. Em 1903, o artista norueguês Alfredo Andersen passou a residir na cidade, e, três anos depois, fundou sua Escola de Desenho e Pintura. O artista seguia uma linha realista e foi responsável por retratar personalidades e o cotidiano dos curitibanos. Andersen teve diversos discípulos que se destacaram, a exemplo de Lange de Morretes, que registrou em tintas paisagens do estado, e Maria Amélia Assumpção (BORGES; FRESSATO, 2008; ARAÚJO, 1974). Sobre o estilo de Andersen, comenta Adalice Araújo:

Sem ser propriamente um acadêmico, foi o iniciador no Paraná de uma corrente do "objetivismo-visual: No retrato explora os efeitos do claro-escuro, característica bastante comum nos pintores nórdicos. Tendo inclusive como eles diversas cenas intimistas – Na paisagem conseguiu uma liberdade maior. Se confrontarmos as telas pintadas na Noruega com algumas paisagens paranaenses, veremos o quanto evoluiu – em contato com a luz e cores percepção em captar as impressões atmosféricas tão fugidias de nossa natureza: chegando mesmo por vezes a transsubstanciar-se num autêntico impressionista. Assim, podemos ver ao lado de telas pintadas ainda na Noruega, a primeira revelação atônita que experimenta em 1892 no porto de Cabedelo na Paraíba do Norte (tela esta pintada de dentro do navio) [Figura 132]. Gradativamente familiariza-se com a orgia de luz e cores dos trópicos. No Paraná integra-se de tal forma com as sutilezas particularíssimas de nossa paisagem que atinge – numa tela de propriedade do Professor Nelson Luz – a valores universais. Inclusive no primeiro plano faz um corte magistral num pinheiro, apreendendo com pouquíssimos elementos suas características essenciais. (ARAÚJO, 1974, p. 86-87).

Figura 132 - Alfredo Andersen (1860-1935). *Porto do Cabedelo*, 1895. Óleo sobre tela, 90x150 cm



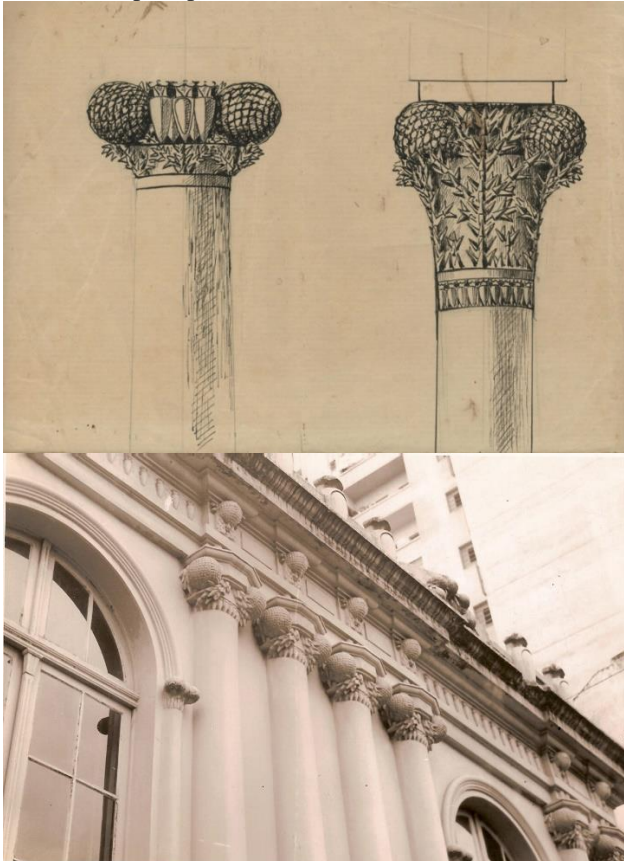
Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Alfredo_Andersen_-_Porto_de_Cabedelo,_1892.jpg

Foi no começo dos anos 1920 que surgiu entre os intelectuais da elite paranaense, a partir dos trabalhos do escritor e historiador Romário Martins, o projeto do paranismo. O paranismo era um conjunto de ideias que procuravam exaltar a terra e a população local valorizando alguns elementos simbólicos, como a araucária e o pinhão, entendidos como representação da força e da altivez paranaense. Essa chave interpretativa da história regional também valorizava a força do colono e do desbravador, que derrubava florestas, abria caminhos e fazia avançar a civilização por entre as serras e o litoral. O paranismo foi uma expressão específica do regionalismo, em um tempo em que outras regiões do país também procuravam exaltar as suas peculiaridades, como a afirmação de interesses locais. Apesar de valorizar algumas características e particularidades populares e ambientais, o paranismo pode ser lido a partir de uma chave conservadora, ao valorizar a ordem e a harmonia social, preferir uma história da influência europeia em detrimento à herança negra e indígena ou relegar a um segundo plano a existência do conflito e das contradições da modernização.

É importante ressaltar que os pressupostos do paranismo tiveram um impacto no campo artístico do Paraná, especialmente de Curitiba e do litoral, a partir dos trabalhos de artistas como João Ghelfi, João Turin, Zaco Paraná e Lange de Morretes. Essas imagens eram difundidas em revistas como a *Ilustração Paranaense*, que em uma das suas capas mais icônicas apresenta um homem de braços abertos confundindo-se com as araucárias, como se fosse um elemento a mais da floresta (Figura 134). Outro exemplo marcante é o capitel paranista (Figura 133), um projeto

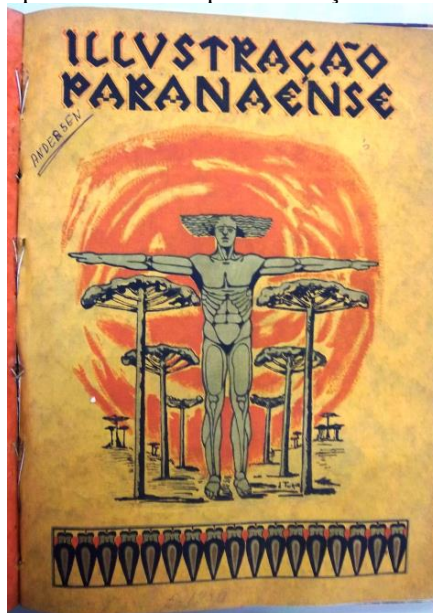
arquitetônico de João Turin, que pensou na decoração de uma coluna com bolas de pinhão e galhos de pinheiro, como se fossem parte de uma árvore.

Figura 133 - Capitel paranista de João Turin (1878-1949)



Fonte: https://joaoturin.com.br/turin_arq_paranismo/

Figura 134 - Capa de João Turin para *Ilustração Paranaense*



Fonte: https://joaoturin.com.br/turin_arq_paranismo/

O paranismo foi contemporâneo do movimento modernista, que tinha seu principal centro na cidade de São Paulo. Existem relatos de que a chegada das primeiras informações sobre a Semana de Arte Moderna se deu em torno de 1924, sendo difundida através de debates intelectuais, palestras e matérias em revistas. Tudo indica, no entanto, que não houve uma influência dos pressupostos modernistas sobre o paranismo. Podemos pensar que a linguagem que valorizava a máquina, o progresso industrial e a velocidade das mudanças não encontra boa acolhida em um ambiente intelectual que privilegia suas raízes rurais; além disso, o modernismo abria muito espaço para o conflito e a contradição, com as diversas sínteses de elementos contrários advindos dessa lógica, enquanto o paranismo valorizava a ordem de uma sociedade que preferia se ver como pacata e provinciana. Eliane Borges (2008) observa sobre essa questão da construção de uma identidade regional:

Sobre a legitimidade que os artistas deram ao discurso paranista, é preciso considerar que a construção de uma identidade regional era uma necessidade latente, não podendo ser desprezada. O maior problema é que, ao valorizarem as riquezas naturais, associando-as aos paranaenses, os artistas, conscientemente ou não, contribuíram para sublimar os conflitos e problemas sociais inerentes a qualquer sociedade. A imagem perpetuada equivocadamente do Paraná, especificamente de Curitiba, é de uma região pacífica, onde os atritos entre as classes, se não são inexistentes, são facilmente solucionados (BORGES; FRESSATO, 2008, p.99).

Esse ambiente intelectual e artístico começou a mudar durante os anos 1930, inclusive por conta do impacto da Revolução de 1930 e do rearranjo do poder oligárquico e das estruturas econômicas que ocorreram em diversas regiões do Brasil. Nessa década, se estabelece em Curitiba o artista italiano Guido Viaro¹⁶, que teve sua formação no Velho Continente, se dedicando à pintura, à gravura e à educação infantil através da arte. No final dos anos 1930 e começo de 1940, também começa a despontar a figura de Poty Lazzarotto, jovem artista curitibano que em 1942 vai estudar no Rio de Janeiro, onde entra em contato com Carlos Oswald e com outros artistas da Capital Federal. Também entra em contato com militantes do Partido Comunista e vivencia o ambiente de efervescência artística e intelectual que marcou o

¹⁶ “Guido Batista Viaro nasce em Badia Polesine, Itália, em 9 de setembro de 1897, sendo filho de Santina Solde Viaro e João Batista Viaro. Na cidade natal cursa o primeiro e segundo grau. Inicia sua formação artística em Veneza tendo completado estudos em Bolonha. Em 1921, exerce o magistério de desenho na Escola de Desenho de Badia. [...] Em 1928 desembarca no Rio de Janeiro onde permanece pouco tempo. Passa a residir em São Paulo, onde colabora como caricaturista em jornais locais e realiza sua primeira individual. Em 1933 radica-se no Paraná onde passa a exercer simultaneamente as funções de: professor, pintor, desenhista, gravador e escultor. Em 1935 casa-se com Yolanda Stroppa tendo em 1938 um filho de nome Constantino. Em 1937 inicia uma experiência inédita no Brasil formando uma escolinha de arte no Colégio Belmiro Cesar. Graças ao apoio da pedagoga paranaense Eny Caldeira, apenas em 1950 o Centro Juvenil de Artes Plásticas seria regularizado. Algum tempo após a experiência do Colégio Belmiro Cesar, surge a Escola de Arte Guido Viaro, numa das dependências de Sociedade Dante Alighieri, Praça Zacarias. Em 1948 leva seus alunos à recém-criada Escola de Música e Belas Artes [...] Em 1942 recebe uma medalha de bronze em pintura no Salão Nacional de Belas Artes. No Salão Paranaense: 1947, medalha de prata: 1951, Medalha de ouro: 1952, prêmio de viagem: Em 1960, medalha de prata, Porto Alegre: 1952, medalha de ouro, Salão do Clube Concordia, 1966, Sala Especial no II Salão de Arte Religiosa de Londrina. [...] Sua última exposição individual realiza-se no dia 22 de setembro de 1971, pouco antes de seu falecimento, ocorrido no dia 4 de novembro, do mesmo ano, em Curitiba”. (ARAÚJO, 1974, p. 205-206)

final da Segunda Guerra. Esses dois nomes vão desempenhar um papel importante na renovação estética e social da arte paranaense no próximo período.

Napoleon Potyguara Lazzarotto, conhecido como Poty, é um dos mais proeminentes artistas do Paraná, tendo obras em desenho, gravura e mural. Pode-se perceber uma forte tendência expressionista em sua produção e, conforme, Adalice Araújo (1974), é possível vislumbrar diferentes fases em sua trajetória marcadas pelo realismo social, pelo nativismo, pela religiosidade e pelo fantástico. O período que abrange esse trabalho corresponde à fase do realismo social do artista, em que “busca uma conciliação entre a vida dos trabalhadores e a arte. A dor social jamais abandonará a sua obra” (p. 206).

Ainda na década de 1940, temos de acontecimentos marcantes no campo cultural: a criação do Salão Paranaense de Belas Artes, em 1944; a fundação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), em 1948, na qual prevalecia a arte acadêmica e métodos e estilos influenciados por Andersen. Um dos acontecimentos mais marcantes desse momento foi a fundação da revista *Joaquim*, de propriedade de Dalton Trevisan, que teve como grande objetivo renovar o panorama artístico e cultural do estado do Paraná. A partir de uma perspectiva crítica, os colaboradores da *Joaquim* tentavam desmontar os pressupostos do paranismo, mostrando (através da literatura e das artes plásticas) um Paraná que não podia ser idealizado, aqueles dos sujeitos comuns e das classes populares. A revista também procurava ser um vetor de inovação reproduzindo debates que estavam ocorrendo em outras regiões do país e em outras partes do mundo. O impacto cultural dos “Joaquins” abriu espaço para que novas formas de arte tivessem lugar na região. Outra publicação que deu espaço à manifestação de intelectuais de esquerda e aos artistas foi a *Revista da Guaíra* ou, simplesmente, *Guaíra*. Era um magazine mundano de variedades, em cuja capa geralmente estampava senhoritas da sociedade curitibana, mas que tinha seções fixas da área cultural e que reproduzia trabalhos, inclusive, de artistas que frequentaram a Garaginha e o Clube de Gravura do Paraná. Por conseguinte, é de interesse para nosso objeto de pesquisa.

No final dos anos 1940, algumas mudanças mais profundas aconteceram no campo das artes do Paraná e mais especificamente em Curitiba. Poty Lazzarotto, que colaborava com a revista *Joaquim*, viajou com uma bolsa de estudos para a cidade de Paris e na sua volta ao estado organizou um curso de artes para jovens interessados em pintura e gravura. Foi da ação dos jovens frequentadores desse curso, entre os quais se encontravam nomes como Violeta Franco, Loio Pérsio e Nilo Previdi, que surgiu a ideia de organizar um novo espaço para produção e difusão de arte moderna: a Garaginha.

A Garaginha (como o próprio nome indicava), surgiu em 1949 e estava sediada em uma garagem de uma chácara da família de Violeta Franco, na Avenida Iguazu, região caracterizada pela presença de propriedades rurais e por um clima bucólico. A arte produzida naquele espaço, no entanto, nada tinha de bucólica e idealizada, mas procurava retratar o cotidiano das classes populares, reproduzindo trabalhos que pudessem ser vendidos para um público mais amplo. Nesse projeto já se percebe a forte influência do realismo socialista, inclusive por conta de membros do PCB ou pessoas próximas do Partido que participavam do grupo, como Poty Lazzarotto, Violeta Franco e Nilo Previdi (este último pertencente a uma família de tradição comunista). A Garaginha foi parte de uma grande mudança no campo das artes do Paraná, mas o interesse de seus frequentadores não se limitava a questões estéticas, pois também havia uma preocupação com a função social do artista. Assim como foi visto no caso de Pernambuco e do Rio Grande do Sul, esse impulso também se deveu à circulação de pessoas, de textos e de imagens vindas do exterior, trazendo propostas de renovação que estavam em sintonia com um projeto internacional mais amplo.

A partir do grupo de jovens artistas vinculados à Garaginha surgiu em 1950 o Clube de Gravura do Paraná. Sua primeira Presidente foi Violeta Franco e na sua origem está também a influência direta de Carlos Scliar, que procurava difundir o modelo implantado em Porto Alegre e em outras regiões do Brasil. No ano seguinte, em 1951, o Clube de Gravura se desdobrou no Centro de Gravura do Paraná, presidido por Nilo Previdi, passando a funcionar no subsolo da Escola de Música e de Belas Artes no Paraná (EMBAP), sem vinculação com essa instituição, mas sendo considerado um Centro de utilidade pública pelo Governo Estadual. Desde a formação da Garaginha até a consolidação do Centro de Gravura do Paraná, os seus membros se destacaram pela produção de trabalhos muito próximos daqueles que estavam sendo produzidos no Rio Grande do Sul e em Pernambuco, sob a influência do realismo socialista. Assim como aconteceu nesses outros estados, onde os sujeitos retratados eram os peões e charqueadores da campanha sulina ou os sertanejos do sertão pernambucano, os artistas paranaenses procuraram destacar a vida cotidiana da classe trabalhadora local, imprimindo um caráter próprio à sua modalidade de realismo socialista.

Apesar das diversas aproximações com o que ocorreu em Porto Alegre, Bagé ou Recife, o Centro de Gravura apresentou uma história diferente dos congêneres de outros estados em relação à continuidade de sua proposta. O impacto da morte de Stalin, em 1953, do XX Congresso do PCUS em 1956 ou da mudança de linha política do próprio PCB a partir de 1958, não significaram o final da experiência organizativa dos gravadores do Paraná. A existência do Centro de Gravura no porão da EMBAP se estendeu até o ano de 1975, sob a batuta de Nilo

Previdi, em um período bem adiantado da Ditadura Militar. Embora não contasse mais com todos os seus membros originais, sua persistência também deve provocar o levantamento de hipóteses sobre o desenvolvimento da proposta comunista para a cultura no Paraná. Além disso, ao pensarmos conjuntamente no sucesso das experiências dos grupos de gravadores do Paraná, Rio Grande do Sul e Pernambuco, também podemos começar a desenhar uma hipótese mais geral em relação à importância do regionalismo para o desenvolvimento da proposta comunista para as artes, mas isso só vai ser possível ao compararmos a situação desses estados com o que ocorreu no Rio de Janeiro e São Paulo, tema que vai ser abordado no capítulo 5 desta tese.

5.2 A REVISTA JOAQUIM E A BUSCA DE NOVOS RUMOS PARA A ARTE PARANAENSE

No ano de 1946, o lançamento da revista *Joaquim* coroou as mudanças no campo cultural curitibano iniciadas na década passada. A revista pertencia a Dalton Trevisan, era dirigida por Erasmo Pilotto e tinha como colaboradores os artistas Guido Viaro e Poty Lazzarotto. O surgimento da *Joaquim* se deu em um momento bastante específico, em que o mundo e o Brasil saíam da Segunda Guerra Mundial vivenciando a derrota do nazifascismo e do Estado Novo. Também havia o crescimento da influência comunista, trabalhista e de outros grupos de esquerda, com uma valorização cada vez maior dos trabalhadores e trabalhadoras, como sujeitos que cobravam seu merecido espaço na vida nacional. Tudo isso influenciou uma geração de jovens que ansiava pela construção de um mundo novo e essa urgência estava presente nas páginas da *Joaquim*.

Uma característica da revista *Joaquim* foi fazer uma oposição consciente aos pressupostos do paranismo. Em um texto importante de definição editorial, escrito pelo próprio Dalton Trevisan, a revista se contrapunha à idealização do Paraná e de seu povo de um ponto de vista conservador, defendendo a representação (através das artes plásticas e da literatura) das pessoas reais, com suas contradições e suas mazelas, da representação de um estado e de uma cidade desigual, com muitos problemas sociais, mas também com muitas potencialidades. Nessa perspectiva se insere a presença das pessoas pobres, da classe trabalhadora e do cotidiano dos bairros periféricos como objeto de interesse do artista.

Apesar da crítica ácida e demolidora contra a idealização promovida pelo paranismo, na prática a *Joaquim* não se voltava contra o regionalismo. Pelo contrário, o que ela pressupunha era uma escolha pelos tipos populares e pelas pessoas comuns, o que também pode ser encarado como uma forma de valorização da cultura local. Nesse caso, no lugar de um regionalismo idealizado e elitista, a *Joaquim* optou pelo caminho de um regionalismo

popular, que tinha muitos pontos de contato com o que era realizado em outras regiões do Brasil e outros países do mundo, sob a perspectiva de uma arte engajada na denúncia das desigualdades e comprometida com as transformações sociais.

Além desse regionalismo popular, também cabe destacar uma abertura para influências externas (que também era uma forma de se contrapor ao paranismo), com a publicação de textos de autores europeus e reproduções de gravuras que circulavam internacionalmente. Entre essas influências cabe destacar a presença de artistas que se filiavam ao realismo socialista, que haviam ganhado força de circulação e prestígio durante o pós-guerra, em um momento em que as atividades do Partido Comunista do Brasil ainda eram legalizadas. Com isso não queremos afirmar que a *Joaquim* estava alinhada oficialmente ao realismo socialista, nem que era uma revista cultural vinculada diretamente ao PCB ou aos seus membros (como era o caso da *Horizonte* em Porto Alegre), mas cabe verificar neste capítulo o quanto a existência da *Joaquim* permitiu o surgimento de um clima intelectual no mundo das artes do Paraná que possibilitou a difusão do projeto comunista para a cultura, em um ambiente que alguns anos antes seria muito árido para essa finalidade. A influência do estilo eclético de Andersen e seus seguidores e as concepções paranistas ainda se faziam sentir nas artes paranaenses dos anos 1940. A *Joaquim* abriu espaço para artistas de estilo e de concepções de artes diferentes. Poty e Guido Viaro se aproximavam do expressionismo alemão não só por aspectos formais, mas também ideológicos.

Pode-se considerar que o expressionismo estreia como corrente relevante nas artes gráficas brasileiras com Carlos Oswald, italiano que iniciou a gravar em zinco ainda na Itália e tornou-se professor no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro em 1914. O papel da gráfica alemã na formação dos gravuristas brasileiros se iniciou pelo contato proporcionado pela Grande Exposição de Artes Plásticas da Alemanha, em 1928, no Rio de Janeiro, pela mostra *Deutscher Werkbund*, em 1929, na Academia Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, e pela exposição de livros e artes gráficas alemãs em 1930, em São Paulo. Entre os artistas tocados pelo expressionismo alemão estava Lívio Abramo, conhecido por sua militância comunista trotskista e antifascista, que se aprimorou nas técnicas de gravura com o alemão Adolph Kohler, professor do Horto Florestal. Outro importante artista e modelo de sua geração e de posteriores foi Oswaldo Goeldi, que estudou gravura com Ricardo Bampi nos anos 1920, cuja formação ocorreu na Alemanha. Não é exagero afirmar que Goeldi revolucionou a xilogravura brasileira com suas composições e figuras manufaturadas com cortes expressivos e que exploram com maestria a luz e a sombra para criar uma atmosfera carregada de expressão e de mistério (NAZÁRIO, 2002).

A Segunda Guerra Mundial causou a vinda de imigrantes e refugiados para a América, e o Brasil, entre tantos, recebeu artistas que reforçaram ainda mais a importância do expressionismo entre nós: Irmgard Longman, Henrique Boese (aluno de Käthe Kollwitz), Axl Leskoschek, Karl Heinz Hansen (Hansen Bahia), Fayga Ostrower, que veio da Polônia ainda criança (NAZÁRIO, 2002). Anteriormente a eles, cabe sempre lembrar de Lasar Segall, que veio e fez uma exposição no país em 1913, retornou à Europa e aderiu ao grupo *Der Neue Kreis* (O Novo Círculo) em 1917, e se fixou em solo brasileiro, em definitivo, a partir de 1931 (NAZÁRIO, 2002). O tom dramático e a dor gritante se destacam em obras expressionistas que expõem pessoas em situações de sofrimento seja pela perseguição, massacre e migração forçada de judeus (*Pogrom*, 1937), pela guerra (*Guerra*, 1942) ou pelas mazelas sociais e marginalização nas grandes cidades (*Favela*, 1930) (NAZÁRIO, 2002, p.614).

Para entender o que diferencia o expressionismo dos demais movimentos artísticos – além de compreender o local e o momento do seu surgimento, a Alemanha dos primeiros anos do século XX – pode-se recorrer à comparação entre eles. Conforme o entendimento de Giulio Carlo Argan, o expressionismo é assim caracterizado:

Literalmente, *expressão* é o contrário de *impressão*. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. E a posição oposta à de Cézanne, assumida por Van Gogh. Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude *sensitiva*, o Expressionismo uma atitude *volitiva*, por vezes até agressiva. Quer o sujeito assuma em si a realidade, subjetivando-a, quer projete-a sobre a realidade, objetivando-se, o encontro do sujeito com o objeto, e, portanto, a abordagem direta do real, continua a ser fundamental. O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos *realistas*, que exigem a *dedicação* total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação. Exclui-se, porém, a hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, passível apenas de ser vislumbrada no símbolo ou imaginada no sonho. Assim se esboça, a partir daí, a oposição entre uma arte *engajada*, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica, e uma arte de *evasão*, que se considera alheia e superior à história. Somente a primeira (a tendência expressionista) coloca o problema da relação concreta com a sociedade, e, portanto, da *comunicação*; a segunda (a tendência simbolista) o exclui, coloca-se como *hermética* ou subordina a comunicação ao conhecimento de um *código* (justamente o símbolo) pertencente a poucos iniciados.

O Expressionismo nasce não em oposição às correntes modernistas, mas no interior delas, como superação de seu ecletismo, como discriminação entre os impulsos autenticamente progressistas, por vezes subversivos, e a retórica progressista, como concentração da pesquisa sobre o problema específico da razão de ser e da função da arte. Pretende-se passar do cosmopolitismo modernista para um internacionalismo mais concreto, não mais fundado na utopia do progresso universal (já renegada pelo socialismo "científico"), e sim na superação dialética das contradições históricas, começando naturalmente pelas tradições nacionais. (ARGAN, 2013, p. 227-228).

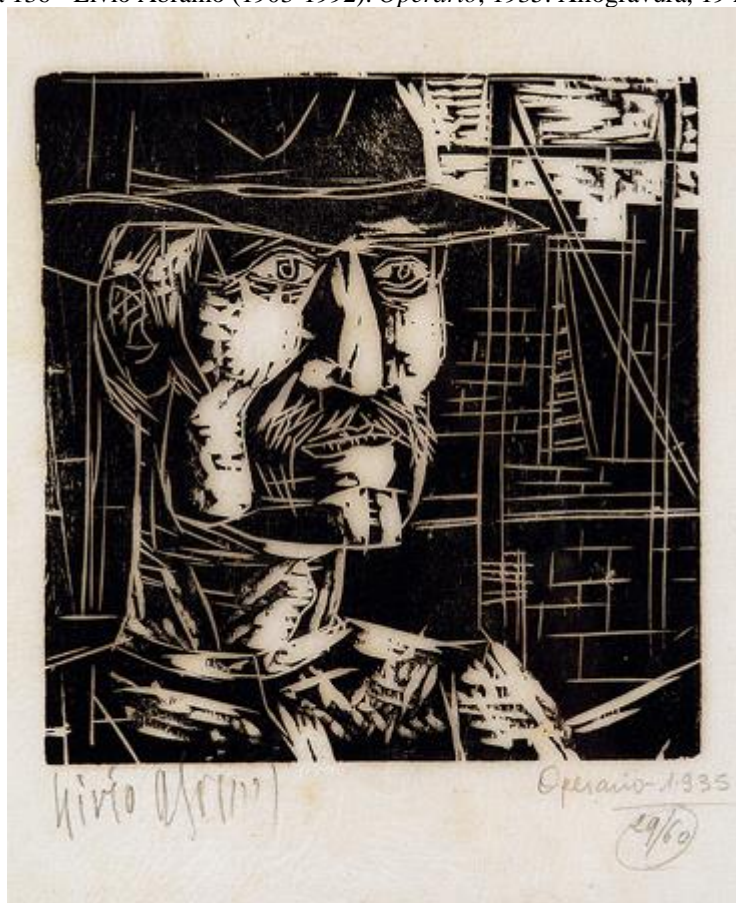
Todo esse substrato expressionista ainda alimenta os gravuristas da *Joaquim*. Os expressionistas davam valor especial às artes gráficas por ser uma técnica popular em que se imprime na imagem algo a ser comunicado e o trabalho desempenhado bem como as peculiaridades dos materiais empregados na própria gravação. Para os artistas dessa corrente, a arte está ligada “à cultura prático-operacional das classes trabalhadoras” (p. 238) e por isso renunciam “à sua condição de intelectual burguês, em favor da condição de trabalhador, de homem do povo” (ARGAN, 2013, p. 240). Embora não se trate necessariamente de momentos de pesar, é possível, partindo da xilogravura *Operário* (1935), de Lívio Abramo (Figura 136) vislumbrar nos autorretratos gravados em zinco de Poty Lazzarotto (Figura 135) e Guido Viaro (Figura 137). A experimentação no fazer da gravação parecem se relacionar com trazer à exterioridade um mundo interior, reflexões condensadas do sujeito da realidade. Não se trata da apreensão das condições físicas de um instante, talvez mais ligada à apreensão da luz impressionista, nem da tentativa de fidelidade ao objeto naturalista. Portanto, aproxima-se mais do que seria próprio ao expressionismo, que difere, é necessário apontar isso, do realismo socialista.

Figura 135 - Autorretrato de Poty Lazzarotto (1924-1998)



Fonte: *Joaquim*, ano I, p.7, n. 1, abr. 1946. Fotografia da autora

Figura 136 - Lívio Abramo (1903-1992). *Operário*, 1935. Xilogravura, 19 x 19 cm



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58004/operario>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 137 - Autorretrato Guido Viaro (1897-1971) que ilustra o artigo *Viaro, hélas...e abaixo Andersen*



Fonte: *Joaquim*, ano I, n.7, dez. 1946, p. 10. Fotografia da autora.

É interessante observar que a iniciativa de criar a *Joaquim* partiu de uns poucos indivíduos que bancaram a manutenção do projeto. Isso seria sintomático de um momento de carência de políticas públicas que incentivassem a produção cultural:

Uma característica comum tanto de "O Joaquim" como mais tarde do "Círculo de Artes Plásticas do Paraná", dois entre os movimentos que, malgrado sua duração efêmera maiores frutos darão ao Paraná – é que ambos foram custeados por seus autores. Se, por um lado, isto se constitui num fator altamente positivo, pela independência com que agiram seus componentes, por outro lado, é bastante sintomática a indiferença "oficial" da época, face aos fenômenos mais representativos de cultura em nosso Estado. A Joaquim saiu do bolso de Dalton Trevisan. Inclusive foi ele próprio quem custeou a edição de seus primeiros contos, como irá ocorrer com muitos escritores de época. [...] Se é verdade que a idéia do lançamento de Joaquim partiu dele, não devemos esquecer que, se não fora o apoio de Erasmo Pilotto com profunda vivência humana, seu alto nível mental e espiritual, talvez esta revista nem tivesse chegado a se afirmar como ocorreu. Se analisarmos os primeiros números de "O Joaquim" será fácil verificar que tudo girou em torno de três pessoas, cujas funções no segundo número ficaram assim distribuídas: Erasmo Pilotto (diretor), Dalton Trevisan (proprietário), e Antonio P. Walger (gerente). Além de redatores, eles cumpriam as funções de uma verdadeira empresa. No nº 1 por exemplo, foi Erasmo Pilotto quem selecionou todo o material do Manifesto para Não Ser Lido que, embora sendo uma coletânea de pensamentos, representa uma verdadeira tomada de posição filosófica do grupo – profundamente coerente – porque em todos está bem evidente o humanismo social que os animava (ARAÚJO, 1974, p. 197).

Figura 138 - Capa de Poty Lazzarotto (1924-1998)



Fonte: *Joaquim*, ano I, n. 1, abr. 1946. Fotografia da autora

A edição de número um da *Joaquim* (Figura 138), lançada em abril de 1946, abre com o *Manifesto para não ser lido* (p. 3) que se trata de um compilado de pequenos trechos sobre poesia, arte, cultura e história de autoria de Rainer Maria Rilke, John Dewey, André Gide,

Maiakovski, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux e Paul Verlaine. As palavras tomadas emprestadas procuram apresentar ao leitor o que o aguarda nas páginas a seguir - crônicas, contos, notícias, entrevistas e matérias do mundo da cultura. Assinam a direção dessa edição Dalton Trevisan, Antônio P. Wagner e Erasmo Pilloto, e na dedicatória, em destaque, lê-se “em homenagem a todos os Joaquins do Brasil”, que será reproduzida em todos os demais números. Na capa, elaborada por Poty, há a informação da tiragem de mil exemplares e o preço de um cruzeiro. Poty aparece em ilustrações e como entrevistado por Erasmo Pilotto na seção *Artes Plásticas*.

A conversa entre Poty e Erasmo Pillotto publicada nessa primeira edição ocorre no retorno do artista ao estado do Paraná após uma temporada no Rio de Janeiro em que pôde visitar as exposições de arte francesa e a chamada “exposição de arte degenerada do III Reich”. Sobre a primeira, Poty destaca o refinamento, a pesquisa e a técnica vislumbrados nas obras de Picasso, Braque, Matisse, entre outros; na segunda, ressalta os trabalhos de Käthe Kollwitz, a “bravura” e a fatura com que são tratados temas sociais. Poty utiliza a expressão “caráter” para descrever a peculiaridade de determinada produção, como a dos alemães e dos sul-americanos do Pacífico. A entrevista é particularmente relevante porque busca expor pontos importantes das concepções sobre arte de que faz a revista. Perguntado sobre os pintores conservadores frente à arte contemporânea, Poty é categórico em dizer que pioram cada vez mais quando comparados aos modernos. Especificamente a respeito da arte paranaense, Poty declara:

Falta-nos "importação". Parece que nos contentamos sempre com a "prata de casa", sem nos preocuparmos em saber si ela é mesmo boa. Além disso, os **captains** do atual selecionado cultural paranaense teimam em confundir conservantismo com tradição. Acredito que tradição é uma coisa que nos ajuda a caminhar para a frente e não a adoração e a repetição do que já foi feito. Se a obra de alguém presta não precisa da propaganda dos amigos para ficar. Assim, em vez de banquetes e homenagens sem expressão, gastemos dinheiro... você entende. Não creio que mandar vir de fora diminua o valor de nossos artistas. Ou diminua nossa cidade. Os mineiros, apesar de possuírem os Ouro-Pretos, os Aleijadinhos, levaram para lá os Niemmeyer, Os Portinari, etc., sem esquecer os seus próprios artistas, como Cischianti, com prêmio de viagem à Europa. Minas, com ser um dos centros, no Brasil, de maior profundidade de tradição, coloca-se numa posição extraordinariamente progressista. Haja vista a obra realizada pelo prefeito de Belo Horizonte, Kubitschek. A exposição de Arte Moderna que êle fez realizar deve-se contar entre os grandes acontecimentos artísticos do Brasil. E, depois, Pampulha, onde as construções que promoveu estão todas inspiradas num sentido de renovação. A Igreja, por exemplo, absolutamente dentro do espírito da arte nova, não tem aparato dos altares a que estamos habituados, é simples, decorada com painéis de Portinari, que tratou os temas bíblicos dentro de formas moderníssimas, com o seu sistema de sombras cortadas, e tudo o mais. E Minas não acha que o seu catolicismo se abale por causa disso. Falei na Igreja. Poderia falar no teatro, no cassino, cheios do sentido de renovação. Cischianti, de quem já falei, conquistou o seu prêmio de viagem à Europa justamente com quatro alto-relevos modernos para a Igreja de Pampulha. Mas, não é só Pampulha. Ainda agora, Guignard

foi contratado por dois anos, para ensinar desenho à gurizada de Belo Horizonte! Este é o caminho que temos de seguir.

De outro lado, falta-nos uma crítica orientadora e honesta ao modo do que está realizando Campofiorito no Rio, uma crítica que entenda, para não ficar em apreciações meramente literárias: "Fui ao Salão e vi umas belas gardêneas de Fulano." Campofiorito não é um pregador de idéias novas, mas apenas um crítico honesto, que julga para orientar. Precisávamos de alguma coisa semelhante. Além disso, creio que nos faz uma certa falta a facilidade de ter regularmente boas revistas especializadas de arte. É necessário que alguém cuide de importá-las para o nosso meio. (LAZZAROTTO, 1946, p.7-8).

A declaração de Poty revela seu anseio de modernizar a arte do Paraná a exemplo do que aconteceu em Minas Gerais. Há evidente contraponto ao paranismo, criticando o “conservantismo” e a negação do que vem de fora. O “espírito da arte nova” deveria guiar os rumos das artes. O artista ainda aponta a necessidade de uma crítica orientadora, a exemplo do que faz Quirino Campofiorito no Rio de Janeiro, e de publicações que sejam espaço de informação e debate. Ele sugere a importação de revistas da área, mas, como se vê, a confecção de uma publicação própria também é e foi uma alternativa aceitável para suprir a carência de itens do gênero.

Figura 139 - Ilustração de Esmeraldo Blasi Júnior para o conto *O Anarco-sindicalista*, de Adriano Robine



Fonte: *Joaquim* ano I, n.1, abr. 1946, p.18. Fotografia da autora

Outros ilustradores aparecem nos números iniciais da revista: Euro Brandão, Guido Viaro e Esmeraldo Blasi Júnior. *O anarco-sindicalista*, de Adriano Robine, conta a história do personagem, um sapateiro anarquista português de nome Timoteo Barbalhão, e é ilustrado por Blasi Júnior, que grava a figura de Barbalhão em traços sintéticos, como se fosse um esboço (Figura 139). Guido Viaro mescla diversos elementos na gravura para *Notícia de Jornal*, de Dalton Trevisan, que remetem a história do crime passionnal, vê-se o tom trágico das figuras, e o ambiente urbano e seus prédios no fundo da cena (Figura 140). Para o famoso poema de Carlos Drummond de Andrade *Caso do Vestido*, que tem como mote o vestido pendurado na parede, testemunha da traição e do abandono de um homem em relação a duas mulheres, a mãe e a amante, Euro Brandão optou por enfatizar a aparência rude do homem que se aproxima da mulher e das filhas (Figura 141).

Figura 140 - Ilustração de Guido Viaro (1897-1971) para o conto *Notícia de Jornal* de Dalton Trevisan



Fonte: *Joaquim*, ano I, n. 2, jun. 1946, p. 10. Fotografia da autora

Figura 141 - Ilustração de Euro Brandão para *Caso do Vestido*, de Carlos Drummond de Andrade



Fonte: *Joaquim*, ano I, n.2, jun. de 1946, p.3. Fotografia da autora

A conversa sobre as artes visuais continua no número seguinte, com a entrevista de outro artista colaborador da *Joaquim*, Guido Viaro. O afiado italiano dispara que considera o artista um aristocrata, um egoísta, enfim, um individualista, porém, ele tem a necessidade de comunicar-se por meio da obra, cujo tema passa a ter um caráter social nessa tentativa de comunicação. Ao indagar-se sobre a arte brasileira e curitibana, Viaro reflete sobre a necessidade de aprimoramento e de um caminho próprio:

Não há aqui a precocidade do norte. Mas aquela precocidade não representa uma vantagem real. Tem a consistência de uma flor. É verdade que, no Paraná, temos pouco. Mas, vendo bem, que é que tem o Rio e S. Paulo? Poucos artistas verdadeiros! Uma obra de eflorescência européia. No conjunto, não conseguimos chegar a uma expressão nossa. Faz-se uma exposição brasileira em Londres e os londrineses só podem dizer que aquilo eles já conheciam de primeira mão e melhor. Mas, afinal, vendo bem as cousas: Eles querem ver sol, sol, sol. Por que não vão então à África? De fato, no Brasil há sol. Porém a criatura que aqui vive é sempre triste, com tendência romântica e, por isso, superficial. Para fugir a esta regra, urge descer em profundidade. Eles, porém, na Inglaterra, o que esperavam ver era a expressão do Brasil. Não chegamos a uma expressão de nós mesmos. Forçando as palavras, poderíamos dizer que, em vez de uma arte amazônica, o norte produziu uma arte barroca. Nós, no Paraná, somos de amadurecimento mais lento e menos brilhante. Somos espíritos indutivos e não intuitivos. Mas isso talvez nos permita criar com maior solidez. (VIARO, 1946, p.5).

Guido Viaro prossegue sua argumentação falando do que considera fundamental para o desenvolvimento das artes no Paraná. O ensino lhe é caro, seria necessário começar a formação

em desenho e pintura, na infância. Para os jovens e adultos, seria preciso ofertar eventos, exposições, palestras. Para propiciar um ambiente profícuo, a crítica “honesta” deveria ter espaço. Viaro, assim como também fazia Poty Lazzarotto, assinala a importância de pensar sobre arte, não somente aprimorar técnicas e produzir. Indo de encontro a isso, Erasmo Pilotto publica dois artigos intitulados “A Filosofia e a Arte” na *Joaquim* de números 3 e 4, em que disserta sobre as formulações de Jean Paul Sartre.

Figura 142 - Ilustração de Poty Lazzarotto (1924-1998) para excerto de *Bound East For Cardiff* de Eugene O’Neill



Fonte: *Joaquim*, ano I, n. 5, p.16, out. 1946. Fotografia da autora.

Em outubro de 1946, a quinta edição de *Joaquim* traz uma novidade na direção - o diretor é Dalton Trevisan e o secretário, Potyguara Lazzarotto. De Poty, tem-se ilustração e a tradução de excerto da peça *Bound East For Cardiff* de Eugene O’Neill (Figura 142). Em outubro daquele ano, Poty é agraciado com uma bolsa da embaixada francesa para permanecer um ano em Paris a fim de estudar técnicas de gravura, prometendo continuar a colaborar com a revista a distância. No sexto número, Dalton Trevisan, diretor e proprietário da revista, publica *Minha Cidade* em cujas linhas leem-se os anseios de vários de seus companheiros de geração, exaltando a Curitiba popular, os lugares do povo, contrapondo-se à idealização paranista que louva pinheiros e o céu azul e à institucionalidade das academias e dos museus.

Curitiba, não a da Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, mas a dos bailes do "14" onde dizem Rimbaud vinha sambar incógnito e de capa preta, - das meninas de subúrbio pálidas, pálidas que trabalham oito horas por dia, elas tinham tanta vontade de ir à matiné, dos amores escusos no Passeio Público, que é a zona mais policiada da cidade, - das normalistas, de blusa branca e gravata cor de rosa, que são um convite de viagem à Holanda, esta Curitiba eu canto.

[...]

Curitiba, não a do Museu Paranaense, onde nenhum curitibano já entrou, mas Curitiba do "Templo das Musas", com os versos de ouro de Pitágoras e desde o Sócrates II até os Sócrates III, IV e V, - do bas-fond do 111, do Pombal, do Petit Palais, esses nomes convidativos que escondem um submundo de fêmeas em vestidos de baile, que dansam com bêbados de barba por fazer, ao som do mavioso tango *Adiós, Pampa mía*, - dos suplentes de polícia, que têm mais importância nos jogos de futebol que o prefeito municipal, esta Curitiba eu canto.

[...]

Curitiba do registro policial do "Diário da Tarde", onde só onde as donzelas em gesto tresloucado ingerem formicida por causa de amores, os maridos dão surras épicas em mulheres prevaricadora, viúvos que se enforcam de saudade nas bandeirolas do banheiro. Curitiba de um ou dois sujeitos com ataques epiléticos nas ruas, das cargas da Guarda Cívica, a cavalo e sabre desembainhado, nas noites vermelhas de agitação popular, - dos comícios do PCB na praça, qual cópia cinematográfica da Revolução Francesa, esta Curitiba eu canto. (TREVISAN, 1946, p.18).

Dalton Trevisan expressa o desejo de literatos e artistas que procuram se aproximar da realidade cotidiana do povo, que não se contentam em produzir uma arte pela arte feita sobre e para poucos. A Curitiba “para turista ver” não satisfaz. Ditames passados já não servem mais. A busca do novo, alinhar-se aos novos tempos, cantar o seu entorno, é o que almejam.

Chama atenção no texto em que Trevisan nega o paranismo a presença do conflito social através de referências à uma manifestação: “dos comícios do PCB na praça, qual cópia cinematográfica da Revolução Francesa, esta Curitiba eu canto”. Isso mostra que a porta que a *Joaquim* abria em direção à representação da vida da classe trabalhadora e dos tipos populares também inclui suas formas de expressão política, assim como as formas de repressão a essas expressões (as cargas de cavalaria da Guarda Cívica). Essa Curitiba é uma cidade onde o conflito entre diferentes grupos sociais e onde a luta de classes também está presente.

Isso também se verifica no texto sobre Guido Viaro *Viaro, hélas...e abaixo Andersen!* escrito por um jovem (o artigo não está assinado), em que se declara a exigência do "exorcismo de Andersen”, ou seja, que se abandone os cânones postulados pelo artista e por seus discípulos a fim de que se conduza as artes para o contemporâneo. Viaro é considerado o artista inquieto e exemplo para os jovens na sua busca por revolucionar seu próprio fazer artístico e ter um olhar que se afasta, como Trevisan, da exaltação de belezas naturais que encobre a visão crítica da realidade. Viaro foi um dos artistas que mais colaborou com a *Joaquim*. Como já apontado anteriormente, Viaro imigrou para o Brasil no início dos anos 1930, se fixando em Curitiba, onde atuou como artista a partir de então. Como mostra Dulce Osinski, desde a sua chegada na capital paranaense, Viaro foi descrito como um rebelde e como um sujeito cuja personalidade e atrevimento faziam com que suas pinturas não fossem bem aceitas. Ao longo dos anos seguintes Guido Viaro construiu uma imagem de um artista moderno (OSINSKI, 2008, p.84-85). O artista já vinha sendo percebido como alguém que rompia com os paradigmas estéticos

locais, tendo atraído para si o interesse de um grupo de jovens intelectuais que desejavam essa ruptura:

É ele, no Paraná, a fonte sozinha da inquietude nas artes plásticas. Que lição de coragem para os moços a desse homem, que já tem cabelos brancos na cabeça, podendo se instalar na arte que todos gostam, pintar pinheiros do Paraná e só, arrosta a indiferença e incompreensão do vulgo profano ante a arte moderna. Humildemente, mas com alegria e sem medo, na obscuridade medieval da província, ele pinta. E sem fazer concessões ao mundo, ao pão nosso, que tanto compromete, por exemplo, a pintura de Th. de Bona. Pinta não a gente e a terra de Curitiba, mas simplesmente a gente e a terra. Não só os pinheiros, mas também o povo humilde das casas miseráveis à sombra dos pinheiros, e pinta-os feios, em cores rebaixadas, de pernas e mãos enormes, o que faz um membro da Academia de Letras José de Alencar dizer: "a beleza, onde está a beleza? (VIARO, 1946, p. 10).

Viaro pinta “simplesmente a terra e a gente”, não a construção artificialmente pacificada e representativa do que seria “a gente e a terra de Curitiba”. O artista, assim como os moços da nova geração, admite a existência e retrata os pinheiros, o céu azul, mas insere na paisagem o “feio”, as mazelas do povo, a tristeza, o que não é tão agradável aos olhos e não condiz com a imagem de uma cidade harmoniosa e atrativa.

Outro artista inspirador da mocidade da época é Di Cavalcanti, entrevistado por Yllen Kerr para a *Joaquim* por ocasião de uma exposição na ABI, na cidade do Rio de Janeiro. O pintor corresponde às expectativas acerca das concepções artísticas dos colaboradores da revista.

A minha exposição no Rio, depois de longa ausência desta cidade - cidade onde nasci e comecei a pintar - serviu-me como a última lição de minha vida de artista. Hoje afirmo, categoricamente: - não é o grande público o inimigo da arte moderna, da arte viva. O grande público sente que nós, artistas da atualidade, exprimimos uma época. O inimigo da arte moderna é a camada dos nutridos de todos os acadêmicos, a classe que se julga superior por ter dinheiro para obter mais valia. A arte moderna está ligada ao povo porque é hoje, já fora dos prejuízos iniciais de seu arremesso demolidor, a arte dos homens moços. Eu, com os meus 50 anos de idade, posso me considerar moço, porque ainda não perdi nem um segundo de pé na arte de meu tempo. (DI CAVALCANTI, 1946, p.14).

Figura 143 - Capa de Yllen Kerr (1924-1981)



Fonte: *Joaquim*, ano II, n.10, maio de 1947. Fotografia da autora.

Sobre a *Joaquim* em si, tem-se a substituição de Poty por Gianfranco Bonfanti no cargo de secretário no final de 1946. A capa se modifica no segundo ano de publicação, sendo elaborada por Yllen e Gianfranco. Yllen passa também a colaborar com matérias e ilustrações, autor, entre outras, da capa da décima edição (Figura 143).

Nesse número, tem-se o artigo de Quirino Campofiorito - cujas críticas de arte são bastante elogiadas pelos colaboradores da *Joaquim* - sobre o conteúdo e as ilustrações da revista. Campofiorito enaltece os ilustradores Gianfranco Bonfanti, Yllen Kerr, Bianca Benacchi, Esmeraldo Blasi Júnior, destacando Poty e Guido Viaro. Elogia a fatura e a opção por gravar os clichês diretamente sobre a chapa de zinco, que, embora, não seja uma técnica inédita, tem um “sabor de novidade” (CAMPOFIORITO, 1947, p.10). As ilustrações da *Joaquim* tinham, geralmente, o assunto do artigo que as acompanhavam, procurando estabelecer um diálogo entre texto e imagem:

É digno de nota, no projeto *Joaquim*, o equilíbrio entre texto e imagem. A idéia de veicular a arte do seu tempo e de promover o que entendiam como arte moderna estava presente na *Joaquim* não apenas por meio dos artigos apresentados e dos debates surgidos em entrevistas, mas também pelas imagens publicadas, de autoria de artistas considerados modernos pela crítica da época. Essas imagens, de grande liberdade gestual, ora vinculavam-se aos textos literários, ora constituíam o próprio assunto da página. Mesmo quando cumpriam o papel de interpretar contos ou poesias, tratavam dos temas com fluidez, sem excessiva preocupação com a descrição.

Procuravam captar a atmosfera do que estava sendo abordado, pinçando elementos simbólicos ou aspectos sutis das mensagens textuais. (OSINSKI, 2008, p.110).

Figura 144 - Capa com o retrato de André Gide de Poty Lazzarotto (1924-1998)



Fonte: *Joaquim*, ano II, n.16. Fotografia da autora.

Na décima segunda edição, há o ingresso de uma nova redatora na equipe, a artista Renina Katz, que ilustra a capa e o conto *O Retrato* de Dalton Trevisan. Poty conheceu a artista em sua estada no Rio de Janeiro e a apresentou a Trevisan (ANDRADE, 2017). Há a chegada de novas artistas – Bianca Bonacchi, Silvia Viana, Lea Botteri – e alterações a exemplo de mudanças das capas, como observa a pesquisadora Helena Andrade (2017), que destaca a ilustração de Poty na abertura da edição especial sobre o escritor (Figura 144):

Com a entrada, principalmente, de Ilgen Ker e Renina Katz, na redação da revista as capas tiveram um destaque ainda maior e começaram a partir para a reprodução de obras artísticas com mais intensidade e notoriedade. Em sua maioria, conseguiam dialogar com a proposição do número, dando mais destaque a edição que o leitor levava para a casa. Nesse caso, tem-se como exemplo a edição número 16 da revista, dedicada desde a primeira página até as últimas ao recém-ganhador do Nobel de Literatura, naquele ano, André Gide. Assim, tanto os textos quanto as reproduções artísticas, dialogavam com a obra do escritor homenageado. (ANDRADE, 2017, p. 64).

O comprometimento com as artes visuais parece se intensificar, já que no número seguinte temos o anúncio de que a *Joaquim* irá patrocinar uma exposição e se divulgam entrevistas com os participantes, iniciando por Esmeraldo Blasi Júnior e Nilo Previdi. As perguntas feitas aos artistas são as mesmas:

1) Como "novo", quais seus problemas e dúvidas em pintura? 2) Quais, na sua opinião, os mestres da pintura no Paraná, aqueles que mais teriam influenciado seu desenvolvimento? 3) Qual é a posição da pintura que se faz no Paraná em relação à pintura no mundo? 4) Quais as possibilidades dos "novos" aqui na província? 5) Qual, na sua opinião, a influência de nossa paisagem (o pinheiro, etc.) na pintura? 6) Um artista pode construir melhor a sua obra na grande cidade ou na província? 7) Acha que a moderna pintura brasileira é uma cópia da européia, ou tem feição própria, original? 8) Qual a sua reação, o que sentiu folheando as últimas revistas e livros de arte chegados nas livrarias? 9) Qual deve ser a posição política do artista? 10) Pretende expor brevemente? (INQUÉRITO, 1947, p. 12-13).

Esmeraldo Blasi Júnior e Nilo Previdi convergem em muitas de suas opiniões. Queixam-se da falta de incentivo, das dificuldades econômicas que impedem uma dedicação maior à pintura e do alto custo de materiais e de publicações de arte. Sobre o posicionamento político, ambos concordam que o artista deve contribuir com o desenvolvimento da sociedade.

A afinidade de Blasi Junior e Previdi não aparece apenas em questões artísticas, ambos eram filiados ao PCB. Esmeraldo Blasi Júnior exerceu atividades administrativas para o partido – foi secretário de organização e finanças entre 1947 e 1950, diretor do *Jornal do Povo*, membro da direção estadual entre 1950 e 1954 (GONÇALVES, 2004). Sua trajetória de militante se iniciara nos tempos de ferroviário. Foi segundo tesoureiro da União Sindical dos Trabalhadores do Paraná em 1946, quando exercia o cargo de secretário político da célula do Bigorriho e era membro da Associação Profissional dos Ferroviários da Rede de Viação Paraná-Santa Catarina, a RVPSC (MONTEIRO, 2017):

A União dos Ferroviários teve, por sua vez, uma trajetória mais duradoura e um significativo impacto sob os trabalhadores. Com a liderança dos militantes comunistas Miguel Pan, Esmeraldo Blasi Jr. E Claudemiro Batista, de 1950 até o golpe de 1964, esta entidade teve a chance de atuar como representante dos ferroviários da RVPSC. Ao lado de reivindicações voltadas aos problemas diretamente relacionados ao mundo do trabalho, como o aumento de salários, a estabilidade, o sábado inglês, a assistência em caso de doença ou invalidez, a lei de aposentadorias etc., constava também a luta pela manutenção da paz entre as nações e contra a participação do Brasil em guerras de conquistas (ou seja, a Guerra da Coreia). Com a clandestinidade e a proibição de propagar o nome do partido, no contexto da década de 1950, a luta pela paz e contra a bomba atômica foi o meio encontrado pelos comunistas para permanecerem em evidência, manifestando publicamente suas bandeiras.

A contribuição na organização sindical dos operários e a construção junto a estes de pautas de reivindicações foi uma estratégia importante dos comunistas no sentido de ampliar sua influência e estruturar melhor suas bases. Embora os comunistas preferissem destacar suas grandes lutas pela democracia, contra o fascismo e pela paz,

no dia-a-dia preocupavam-se bastante com as várias formas de lutas e resistências por pequenas causas que encontravam em suas vivências no mundo do trabalho. (MONTEIRO, 2017, p. 205-206).

Nilo Previdi pertencia a uma família de militantes, o que não era incomum, como observa Cláudia Monteiro: “Às vezes, várias pessoas de uma mesma família militavam no PCB, o que pode ser observado pela recorrência dos mesmos sobrenomes encontrados nas fichas nominiais dos arquivos da DOPS, como é o caso da família dos Previdi que viviam em Curitiba, dos quais eram membros do PCB, Wilson Previdi, seu pai Virgílio Previdi e seus tios Guido Previdi, Maria José Previdi, Nilo Previdi e Walfrido Previdi” (MONTEIRO, 2017, p. 124). Ele se filiou ao partido em 1945, integrou e atuou como secretário político na célula Siqueira Campos, e participava do diretório estadual no mesmo período de Blasi Júnior.

Quanto à formação artística, Esmeraldo Blasi Júnior frequentou cursos de desenho durante o primário e o ginásio. Entre 1944 a 1946, aproximou-se de Guido Viaro e fez seu Curso Livre de Artes Plásticas. São nas décadas de 1940 e 1950 que se nota maior atuação do artista em salões e exposições. Recebeu dois prêmios de aquisição da Secretaria de Educação em 1946. Na década de 1980, trabalhou em prol do Foto Clube do Paraná e da IV Bienal de Arte Fotográfica Brasileira.

Nas edições posteriores, temos uma sequência de capas ilustradas por diferentes artistas - Di Cavalcanti (n.15), Poty (n.16), Yllen Kerr (n.17), Fayga Ostrower (n.18), Poty (n.19), Portinari (n.20), Heitor dos Prazeres (n.21) (Figura 145). Em julho de 1948, vem a público um número dedicado aos artistas ilustradores no qual se reproduzem obras de Yllen Kerr, Leonor Botteri, Guido Viaro, Poty, Bakun, Renina Katz, Gianfranco Bonfanti, Nilo Previdi e Esmeraldo Blasi Júnior. Em dezembro de 1948, a derradeira *Joaquim* é publicada sem o aviso do fim de suas atividades, e sim anunciando uma nova empreitada editorial, a publicação de um álbum de sessenta gravuras em zinco de Guido Viaro da exposição realizada em São Paulo.

Figura 145 - Capas da Joaquim Di Cavalcanti (n.15), Poty (n.16), Yllen Kerr (n.17), Fayga Ostrower (n.18), Poty (n.19), Portinari (n.20), Heitor dos Prazeres (n.21)



Fonte: Fotografia da autora

Os ilustradores da Joaquim eram nomes conhecidos do circuito artístico da cidade, participaram de salões e exposições independentes e patrocinados pelo Estado. O governo do estado patrocinou a I Exposição Itinerante de Arte que teve início no Clube Literário, em Paranaguá, no dia 15 de março de 1948 (*O Dia*, 16 mar. 1948). Entre os artistas presentes estavam Leonor Lea Botteri, Nilo Previdi, Oswaldo Lopes, Poty, Guido Viaro e Esmeraldo Blasi Junior.

A repercussão dos artistas da *Joaquim* fora de Curitiba ocorria por intermédio dos visitantes da cidade e pelo intercâmbio de revistas e demais impressos. Era comum, na época, que as sedes das publicações trocassem exemplares e tivessem representantes e vários municípios. Em uma de suas idas à capital paranaense, Sérgio Milliet contata os “moços da Joaquim” e escreve um artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* sobre suas impressões, em que destaca a boa qualidade da gravura de artistas ainda iniciantes:

Estranhando a qualidade da gravura em pintores ainda bisonhos no óleo ou na aquarela, ouvi de Viaro essa afirmação comovedora: “é que a gravura vem de dentro”. Nela se exprimem anseios e emoções que não têm sua pureza desviada pela sensualidade da côr, nem pelas injunções do mundo objetivo. A falta de mercado para telas comuns e a ausência de crítica [em Curitiba], talvez expliquem também a relativa insignificância da pintura propriamente dita. (MILLIET, 1948, p. 4).

É interessante que em suas páginas aparecem sinais de aproximação com propostas de grupos de esquerda, como artigos sobre a poesia social de Castro Alves (GUERRA, 1948) a divulgação dos Clubes de Cinema e do Congresso de Escritores (PINTO, 1948). Conforme notícia da revista de número 20, o Clube de Cinema de Curitiba foi criado no dia 20 de agosto de 1948 tendo a seguinte composição: presidente de honra, Carlos Scliar; conselho técnico Armando Ribeiro Pinto (presidente), Josmar Ricardo dos Santos (secretário), José Chignone (tesoureiro); conselheiros Dalton Trevisan, Samuel Guimarães da Costa; Carlos Figueiredo e José Lupion Júnior. O principal objetivo da entidade seria estudar e divulgar o cinema realizando sessões públicas de exibição e debate. O sustento do clube vinha de seus sócios.

Havia, na época, a criação de vários clubes do gênero, e seus componentes entendiam o cinema como forma de entretenimento e formação artística e cultural, e demandavam a criação de uma instituição que unificasse os cineclubes (CLUBE, 1948). A *Revista da Guaira* de julho de 1950 anuncia que nos dias daquele mês ocorreria o 1º Congresso dos Clubes de Cinema do Brasil em São Paulo. A ideia era consolidar a Federação Brasileira de Clubes de Cinema (FEDERAÇÃO, 1950). No ano seguinte, noticia-se as atividades do Clube de Cinema de

Curitiba, como projeções de filmes e campanha para ampliar o número de sócios (a mensalidade era 15 cruzeiros). Seu endereço era a Rua 15 de novembro, 416, segundo andar (CLUBE, 1951).

Figura 146 - Ilustração de Renina Katz para em *Defesa do Realismo*, de Héctor Agosti. *Joaquim*, ano III, n.21, dez. de 1948, p.17



Fonte: Fotografia da autora

Mais notório ainda é o último artigo publicado pela revista *Defesa do Realismo*, de Héctor P. Agosti, traduzido por Armando Pinto, acompanhado pela xilogravura de Renina Katz (Figura 146). Agosti é um destacado intelectual orgânico do comunismo argentino. O texto é um excerto de uma conferência acerca do “novo realismo”, do “realismo dinâmico”, no qual o artista busca a realidade, mas não cai na mera reprodução de objetos, ousa sonhar e anteciper o real conforme suas inclinações pessoais e políticas. As correntes abstratas e suas experiências técnicas não são desprezadas, mas podem ser em parte empregadas, porém, sem o puro subjetivismo extremo e das formas despojadas de conteúdo material:

Quer dizer, então, que o tumulto das escolas abstratas foi uma experiência inútil? Tudo quanto dissemos até agora serve para afirmar que este novo realismo seria incompreensível se o despojássemos dessa riqueza de análise que os subjetivistas adjudicaram à arte moderna. Aquela riqueza que desarraigava do mundo os

subjetivistas, serve aos realistas para introduzir-se no mundo, para penetrá-lo mais profundamente, para ascender à consciência do mundo, para fazer de sua arte de representação, também um instrumento de transformação do mundo. (AGOSTI, 1948, p.6).

O intelectual argentino faz um exercício sobre estética marxista recorrendo a Max Raphael e Louis Aragon. Trata-se de um escrito que se alinha às discussões do meio comunista brasileiro em termos culturais. Embora a *Joaquim* não fosse uma publicação de partido, acabou por ser um espaço de atuação e de expressão de artistas membros do PCB e, por conseguinte, uma oportunidade de reunião para aqueles que viriam a criar entidades ainda mais próximas dos projetos comunistas.

Aqui está outro ponto de contato importante da proposta da Revista *Joaquim* em relação ao projeto cultural dos comunistas: a abertura para influências de fora do estado e do país. O pesquisador Luiz Claudio Soares de Oliveira, em seu livro sobre a *Joaquim*, afirma que a publicação teve duas fases complementares: em um primeiro momento, o objetivo maior foi desmontar o paranismo e os pressupostos da idealização da terra e da gente do estado; em um segundo momento, a partir do n.9, de março de 1947, quando Dalton Trevisan escreve o manifesto tardio *A geração dos vinte anos na ilha*, também se coloca a necessidade de voltar-se para influências externas. Conforme afirma Trevisan: “O mundo é um só; os nossos problemas, estéticos ou vitais, são os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou. Com amor ao mundo no peito, seja o nosso canto impregnado de terra, homem e liberdade”. (TREVISAN, 1947, p. 3). A abertura para influências internacionais era uma escolha consciente daqueles que estavam publicando a revista, não era apenas uma consequência colateral do combate à arte tradicional e conservadora. Essa circulação de ideias entre os artistas e intelectuais, a partir de uma perspectiva crítica fomentada pela revista *Joaquim*, tornou o ambiente cultural paranaense mais propício para que a proposta cultural do PCB florescesse.

Uma figura importante que pode ser considerado um dos principais vetores dessa circulação de ideias foi o artista Poty Lazzarotto. O jovem gravurista foi um dos artistas mais atuantes na *Joaquim* e antes da colaboração na revista ele já havia vivido no Rio de Janeiro, onde teve contato com muitos artistas e vivenciou a efervescência dos anos finais da Segunda Guerra Mundial. Entre 1946 e 1947, Poty vai para Paris, como bolsista do Governo do Paraná, onde estuda litografia na Escola Superior de Belas Artes. A partir da França, ele se tornou correspondente internacional da Revista *Joaquim*, garantindo um fluxo de informações e atualizando os paranaenses dos debates que ocorriam entre os intelectuais europeus. Quando Poty Lazzarotto volta à Curitiba, em 1948, ele vai organizar um curso de artes que reunirá um

grupo de jovens interessados, com desdobramentos muito importantes para a arte paranaense e para o projeto cultural dos comunistas.

5.3 BREVES APONTAMENTOS SOBRE A REVISTA DA GUAÍRA – MUNDANIDADE, CULTURA E ENSEJOS POLÍTICOS

Em fevereiro de 1949, a *Revista da Guaíra*, sob a direção de Oscar Joseph de Plácido e Silva (De Plácido e Silva) e de José Cury, como diretor-secretário, é lançada. A sede da redação da revista ficava na Rua Dona Júlia da Costa em imóvel da editora. A tiragem inicial foi de três mil exemplares, vendidos a três cruzeiros. A circulação se deu entre 1949 e 1955 totalizando 64 números (REFULIA, 2020).

O jurista De Plácido e Silva fora proprietário da Empresa Gráfica Paranaense (1919-1939), fundador do jornal *Gazeta do Povo* e da Editora Guaíra (1939-1949), que editou obras da área jurídica, ficcionais, incluindo romances proletários e a chamada Estante do Pensamento Social com livros de Marx, Engels e Lenin entre 1945 e 1948. Conforme Rodrigo Refulia (2020), não havia ligação entre De Plácido e Silva e o PCB, e a publicação de livros marxistas se justificava por haver um público interessado que ficou desprovido de tais títulos devido à censura do Estado Novo.

A *Guaíra* pretendia ser uma revista moderna, antenada com o mundo, que articulasse jornalistas e fotógrafos do país e do estrangeiro (CURY, 1949). De fato, suas páginas estampam muitas fotografias desde seu primeiro número, em que temos os trabalhos de Salomão Scliar (irmão de Carlos Scliar) na reportagem *Filhos do Morro*, de Alinôr de Azevedo (p. 8-11), e essa colaboração iria se repetir em outras edições (Figura 147; Figura 148). Apesar de ressaltar a fotografia, a revista também dá espaço a ilustrações a exemplo as de autoria de Loio Persio e Alcy Xavier.

Figura 147 - Fotografias de Salomão Scliar para a reportagem *Filhos do Morro*, de Alinôr de Azevedo



Fonte: *Revista da Guairá*, Curitiba, ano I, n. 1, fev. 1949, p.8-9. Fotografia da autora

Figura 148 - Capa da *Revista da Guairá* com fotografia de Salomão Scliar

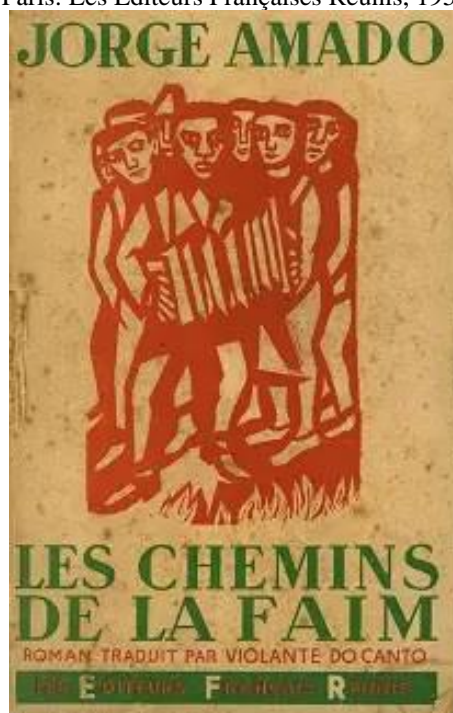


Fonte: *Revista da Guairá*, Curitiba, ano VI, n.57, out. 1954.

Na segunda edição, chama a atenção um texto elogioso à arte mexicana que se aproximou do povo e se afastou das “falsas teorias estéticas importadas do estrangeiro” (BORBA, 1949). Entende-se que as mencionadas teorias têm a ver com a crítica ao abstracionismo que fica evidente no artigo sobre a inauguração do Museu de Arte Moderna de

São Paulo no qual Osório Cesar comenta a respeito da exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*: “Com exceção de Kandinsky e mais alguns, o resto deixava entrever mediocridades. O que caracteriza a arte abstracionista é a completa dissociação” (CÉSAR, 1949).

Figura 149 - Capa do livro *Les Chemins de La Faim*, de Jorge-Amado ilustrado por Carlos Scliar. 185x12cm. Paris: Les Editeurs Françaises Reunis, 1951



Fonte: Instituto Carlos Scliar. Disponível em: <https://carlosscliar.com.br/acervo/livros/>. Acesso em: 03 jan. 2023.

Carlos Scliar contribui com o artigo *Breve História de Umas Ilustrações* (SCLIAR, 1949) sobre as gravuras para *Seara Vermelha*, de Jorge Amado, que estava sendo publicado como folhetim na *Les Lettres Françaises* (Figura 149). Scliar fala brevemente sobre passagem na Europa quando foi à guerra como pracinha (1944 a 1945), e conta sobre a segunda viagem à Europa que se iniciou em 1948. Encontrou-se com Jorge Amado em Roma para discutir sobre o romance e suas ilustrações: “Pretendia realizá-las em madeira, mas o tempo que me foi dado pelo "Lettres" não me permitiria executar trinta e tantas gravuras por esse processo. Foi em linoleum que as realizei, depois de ter feito todos os desenhos a pincel, procurando já dar o caráter que depois as gravuras acentuariam, de simplificação e dureza. [...] O trabalho terminado, me ficaram marcados os personagens de tão intensa humanidade” (SCLIAR, 1949, p. 22). Carlos Scliar viria a ilustrar diversos livros de Jorge Amado.

Carlos Scliar retorna às páginas da Guaíra em um artigo que trata de uma de suas maiores inspirações no momento intitulado *Méndez, O Índio*, sobre Leopoldo Méndez que considera um dos maiores artistas do México (SCLIAR, 1949). Conta que viu as gravuras desse artista no apartamento de Jorge Amado no ano de 1941, mas que, mesmo impressionado, seu próprio trabalho estava mais voltado para pintura e tendências parisienses. Porém, em 1948, com novos interesses, Scliar conta da sua convivência com Leopoldo Méndez enquanto estava na Europa para o congresso de Wroclaw, como conversavam longamente sobre vários assuntos, a exemplo da cultura dos povos e de intelectuais progressistas. O sul-rio-grandense, muito entusiasmado com Méndez, solicitou que fizesse um relato de sua formação e do *Taller de Gráfica Popular* por escrito, texto que é reproduzido nessa matéria da Guaíra:

Pedi a Méndez que dissesse algo sobre a discussão que, naquele momento, tomava conta da Europa, sobre arte realista, e o que aconselhava, com sua experiencia, aos jovens artistas que quisessem trabalhar nesse sentido.

MENDEZ – A discussão que ora se trava em torno da significação exata de realismo, é, no setor das artes plásticas, a que mais chama a atenção nesses dias".

"Será o realismo uma atitude do artista frente aos acontecimentos da vida, independentemente de sua criação, ou sua atitude, como homem de determinada sociedade, é indivisível de sua atividade como artista?"

"Evidentemente, creio que se um artista é honesto, transmitirá a paixão do seu ser à sua criação artística. Esta é, para mim, uma posição definida na direção de um novo realismo".

"Dar uma resposta definitiva ao que se deve entender por realismo plástico é não só arriscado como também uma verdadeira temeridade". (SCLIAR, 1949, p.27).

O relato de Scliar e o depoimento de Méndez são ilustrados pelas gravuras identificadas como *Zapata, Líder Camponês* e *Camponês Morto* (Figura 150). Curiosamente, Carlos Scliar nomeia a matéria com o mesmo título do artigo de Jorge Amado sobre Leopoldo Méndez publicado na *Revista de Arte*, suplemento de *Leitura* dirigido pelo artista, de março de 1946 (Figura 151). O escritor baiano conta de sua convivência com Méndez na Cidade do México na década de 1930, quando o TGP elaborava uma série de trabalhos pela Espanha republicana e contra o nazifascismo, e elogia o mexicano: “Não sei de gravador mais poderoso na América Latina que esse índio mexicano, de tão fina sensibilidade, de tanta maestria no manejo do buril, cuja arte reflete as lutas do seu tempo, a dor dos homens da sua pátria, a sua esperança também” (AMADO, 1946). Sabe-se da admiração e da amizade entre Scliar e Jorge Amado, bem como que foi o escritor que apresentou a produção de Méndez ao sul-rio-grandense.

Figura 150 - Artigo Méndez, O Índio, de Carlos Scliar, ilustrado pelas gravuras de Leopoldo Méndez



Fonte: Revista da Guaíra, Curitiba, ano II, n.19, nov.1949, p.24-25. Fotografia da autora

Figura 151 - Página do artigo Méndez, O Índio, de Jorge Amado



Fonte: Revista da Arte, suplemento de Leitura, ano I, n.1, mar. de 1946. Fotografia da autora

Figura 152 - *Mulher Costurando*, de Glênio Bianchetti, gravura reproduzida na *Guaíra* e que recebeu menção honrosa no VIII Salão Paranaense de 1951



O CGPA aparece na *Guaíra* em 1952, ilustrando o artigo de Armando Ribeiro Pinto sobre a gravura, em que apresenta o panorama histórico da técnica. As obras reproduzidas são: *Mulher Costurando*, de Glênio Bianchetti (Figura 152); *Retrato*, de Carlos Mancuso; *Rinha*, de Fortunato Oliveira; *Jogo do Osso*, de Danúbio Gonçalves (Figura 153). O que interessa ao escritor é entender o porquê de uma linguagem tão antiga foi deixada de lado e, então, retornava fortalecida:

Não é curioso e sintomático que, enquanto a pintura de cavalete se isole cada vez mais nas escassas pinacotecas particulares, nos recantos sombrios dos "ateliers" de pintura ou nos raríssimos e inacessíveis museus oficiais, a gravura, conjugada à imprensa, lança-se dinamicamente, com a sua característica legibilidade, na vida quotidiana do povo, refletindo sua luta e sentimentos?

Não é minha intenção imediata empenhar-me em tão palpitante estudo. Limitar-me-ei, por enquanto, a rápida excursão aos caminhos históricos da gravura, tendo em vista, principalmente: a) as mais recentes manifestações dessa arte no Brasil, através, particularmente, dos Clubes de Gravura, novíssimas entidades que se estão disseminando em todos os quadrantes do país, e b) despertar a atenção do público para a legitimidade artística da gravura e a importância e significação de seu ressurgimento. Trata-se, pois, menos de tarefa especulativa do que propriamente exposição documentária e informativa. Assim sendo, perdoem-me os leitores, a frequência de

transcrições com que vai defrontar-se no decorrer de todo o artigo. (PINTO, 1952, p.31).

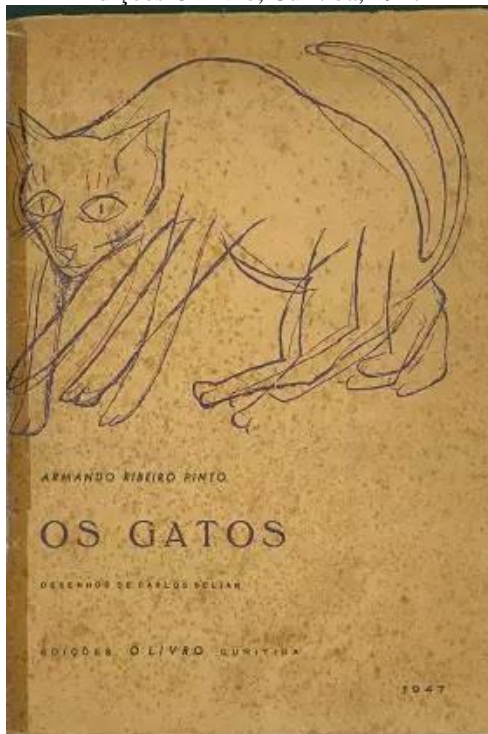
Figura 153 - Páginas da *Guaira* com ilustrações do Danúbio Gonçalves do CGPA e de Poty



Fonte: Revista da *Guaira*, ano IV, n.37, jun. 1952, p.34-35. Fotografia da autora

A afinidade de Armando Ribeiro Pinto com a entidade porto-alegrense não se resumia a sua admiração pela sua produção, pois conhecia e fizera parceria com Carlos Scliar anteriormente, já que o fundador do CGPA ilustrou seu livro *Os Gatos* de 1947 (Figura 154). Scliar concede uma entrevista a Armando Ribeiro Pinto no seu retorno da Europa após quase quatro anos. O escritor narra a atuação de Scliar em Paris, sua participação na Associação dos Artistas Latino-Americanos, e trabalhos que realizou a exemplo da ilustração de Seara Vermelha. Sobre as artes francesas, Scliar afirma que estão se encaminhando para o chamado novo realismo, relatando que havia vinte artistas dessa tendência no Salão de Outono de 1949 (SCLiar, 1950).

Figura 154 - Capa do livro *Os Gatos*, de Armando Ribeiro Pinto, ilustrado por Carlos Scliar. 230x165cm. Edições O Livro, Curitiba, 1947



Fonte: Instituto Carlos Scliar. Disponível em: <https://carlosscliar.com.br/acervo/livros/>. Acesso em: 03 jan. 2023.

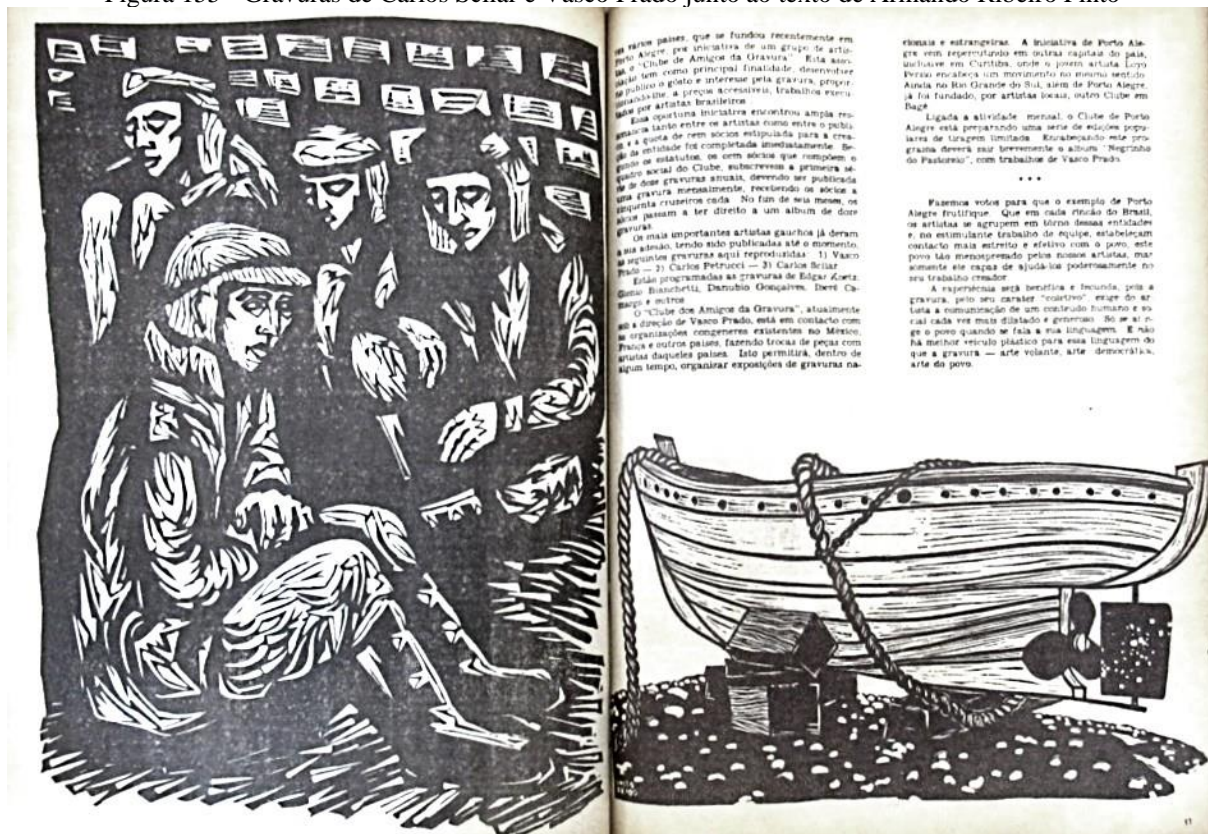
Armando Ribeiro Pinto exalta a gravura como a mais democrática forma de arte em *Gravura – Arte Democrática*, “pela capacidade de reprodução, até certo ponto, inesgotável, ela se constitui tipicamente numa arte de choque, arte de massa, arte de luta” (PINTO, 1951, p.15). Saúda os gravuristas mexicanos e chineses por sua contribuição artística, cultural e política para os seus países. Destaca que graças a essas influências estrangeiras se fundou o CGPA e conta que a entidade, sob a direção de Vasco Prado, naquele momento, funcionava por meio da associação e que se pretendia fazer uma tiragem das gravuras da série *Negrinho do Pastoreio* de autoria de Vasco Prado. O escritor faz votos que organizações semelhantes surjam em outros locais do Brasil:

Fazemos votos para que o exemplo de Porto Alegre frutifique. Que em cada rincão do Brasil, os artistas se agrupem em torno dessas entidades e, no estimulante trabalho de equipe, estabeleçam contacto mais estreito e efetivo com o povo, este povo tão menosprezado pelos nossos artistas, mas somente ele capaz de ajudá-los poderosamente no seu trabalho creador.

A experiência será benéfica e fecunda, pois, a gravura, pelo seu carácter "coletivo", exige do artista a comunicação de um conteúdo humano e social cada vez mais dilatado e generoso. Só se atinge o povo quando se fala sua linguagem. E não há melhor veículo plástico para essa linguagem do que a gravura – arte volante, arte democrática, arte do povo. (PINTO, 1951, p.17).

O texto ajuda a divulgar o CGPA não só por palavras, mas também por ser acompanhados por gravuras de Carlos Sliar, Carlos Petrucci e Vasco Prado (Figura 155). Armando Ribeiro Pinto comenta sobre a repercussão do clube em Curitiba por meio da iniciativa de Loio Pérsio, participante de iniciativa semelhante na cidade.

Figura 155 - Gravuras de Carlos Sliar e Vasco Prado junto ao texto de Armando Ribeiro Pinto



Fonte: *Revista da Guátra*, ano II, n.24, maio de 1951, p.16-17. Fotografia da autora

Nessa mesma edição, temos a publicação de *Uma História Popular – Chapéu de Gato no Fandango*, um conto de Elias Farah ilustrado por Alcy Xavier. Trata-se da história de uma pendenga amorosa em que o fazendeiro Otávio briga com o filho de um agregado de suas terras, Eufrásio, por ele querer casar com sua filha. A cena de Alcy Xavier mostra o momento em que Otávio acerta a cabeça de seu oponente com o rebenque (Figura 156).

A revista de De Plácido e Silva acabou por ser um espaço de divulgação dos clubes de gravuras e de seus artistas, bem como deu voz a intelectuais de esquerda a exemplo de Armando Ribeiro Pinto e Osório César. Como já foi explicado, não se tratava de uma publicação especificamente cultural e, menos ainda, de partido, entretanto, a presença de agentes culturais comunistas enfatiza sua ativa participação e importância no campo artístico local. A Garaginha

e o Clube de Gravura de Curitiba não dispunham de um veículo próprio de difusão de seus trabalhos, daí a relevância do espaço conquistado em impressos como a *Guaíra*.

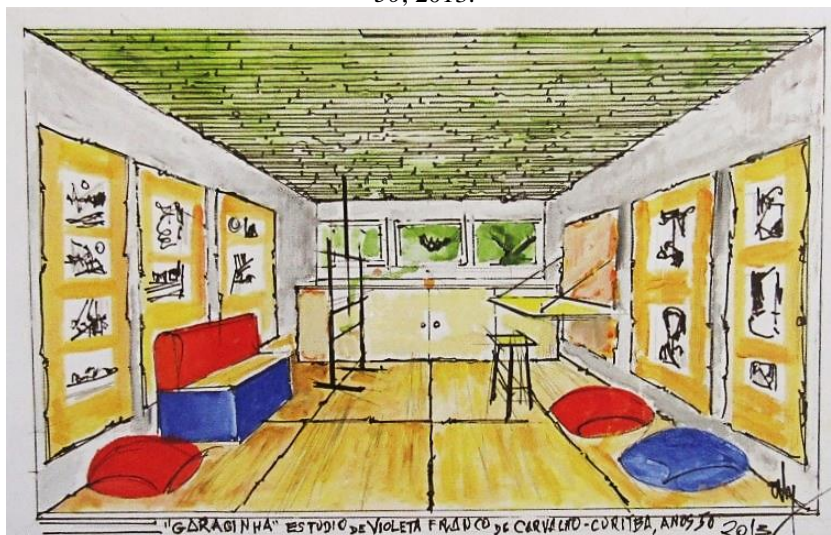
Figura 156 - Ilustração de Alcy Xavier para o conto *Chapéu de Gato no Fandango*, de Elias Farah



Fonte: *Revista da Guaíra*, ano II, n.24, maio de 1951. Fotografia da autora

5.4 A GARAGINHA, O GRUPO DE JOVENS ARTISTAS E A INFLUÊNCIA DO PCB

Figura 157 - Alcy Xavier (1933-2016). “Garaginha” Estúdio de Violeta Franco de Carvalho – Curitiba, anos 50, 2013.



Fonte: Catálogo Violeta Franco: a “Garaginha” e a arte moderna no Paraná, p.11. Fotografia da autora

A partir do ano de 1949, um grupo de artistas e intelectuais passa a frequentar um espaço para discutir e produzir arte na cidade de Curitiba. Entre esses jovens de espírito renovador e alguns artistas já consolidados estavam Violeta Franco, Nilo Previdi, Alcy Xavier, Loio Pérsio, Poty Lazzarotto, Paulo Santiago, Miguel Bakum, Paul Garfunkel, Fernando Velloso, Nelson

Luz, Eduardo Rocha Virmond, Enio Marques e Domício Pedroso. O lugar onde esses encontros aconteciam era uma garagem na chácara do avô de Violeta Franco, na Avenida Iguazu e por esta razão foi apelidado de Garaginha. Aquele era um espaço onde as pessoas se reuniam para ler revistas e ouvir música e conversar, mas também era um espaço de trabalho, tendo inclusive com uma prensa para impressão de gravuras. Existem poucos registros sobre a Garaginha e dos trabalhos realizados nela, já que esse grupo não tinha o caráter de uma agremiação formal como os Clubes de Gravura, por esta razão boa parte das informações sobre essa experiência são extraídas de depoimentos e entrevistas posteriores dos participantes, que acabam indicando nomes das pessoas que circularam e os temas que eram tratados nas discussões.

A Garaginha era inicialmente o ateliê de Violeta Franco (Figura 157), mas tornou-se logo um ponto de encontro para pessoas interessadas em arte, tanto de Curitiba, como de fora do estado, como Mário Cravo e Sérgio Milliet, que estiveram lá quando passaram pela capital paranaense. Apesar de não ser um artista, o industrial Mário Romani também visitava a Garaginha e era um entusiasta do grupo, procurando fomentar o debate compartilhando suas experiências de viagem e trazendo materiais de arte para os curitibanos a exemplo da revista francesa *Art d'Aujourd'hui*, e isso possibilitou o acesso com o que havia de mais recente na produção internacional (FRANCO, 2013, p.13).

O interesse em conhecer, debater e produzir uma arte “moderna”, diferente do que tradicionalmente era feito no Paraná, já havia mobilizado uma parcela dos intelectuais em torno da Revista *Joaquim*. Alguns anos depois, esse mesmo objetivo teria mobilizado novamente um grupo de pessoas em torno da Garaginha. Além da busca pelo novo e a crítica ao tradicional, devemos observar o surgimento desse coletivo informal considerando uma série de fatores e de propostas surgidas no Paraná na segunda metade dos anos 1940, entre os quais podemos contar a influência do projeto cultural dos comunistas.

A partir de um depoimento dado por Violeta Franco para o Museu de Artes do Paraná, em maio de 1984, podemos traçar alguns fatores que levaram ao surgimento da Garaginha. Por volta de 1948, ainda muito jovem, ela foi ao Ateliê de Guido Viaro para aprender pintura e gravura, mas o veterano artista a encaminhou, juntamente com Alcy Xavier, para aprender as técnicas de gravação com Poty Lazzarotto, que recém havia retornado de Paris. Violeta conheceu outros artistas como Nilo Previdi, Domício Pedroso e Emma Koch. O curso de gravura Poty de 1950, patrocinado pelo Departamento de Cultura da Secretária de Estado da Educação e Cultura, encabeçada por Erasmo Pilotto na ocasião, gerou a reunião de artistas iniciantes e uma exposição:

Como demonstração dos resultados obtidos no referido Curso, o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura promoveu a Exposição de Gravuras de Artistas Paranaenses – realizada de 28 de julho a 15 de agosto, na Sede do Centro Cultural Inter-Americano – a que reuniu cerca de 51 obras selecionadas entre as executadas sob orientação de Poty. O processo empregado foi o calcográfico, em suas diversas modalidades: "ponta-seca" (em que o gravador opera diretamente sobre a chapa metálica) e "água-forte", "água-tinta", etc. (em que recorre ao auxílio de ácido). Participam desta exposição: Alcy Xavier, Ema Koch, Carlos Gabaccio, Ivete de O. Souza, Nilo Previdi, Guido Rezler, Maria Violeta Franco, Esmeraldo Blasi Junior, Jorge Renaltz, Heroniades Trindade, Francisco Bettega, Monteiro Negrão, Pedrina Saporski, Odete Schimaleski, Publio Furiatti, Guilhermina Fernandes, L. Pinto, Thomaz Gomez, Ferez Koch Cavalcanti” (ARAÚJO, 1974, p. 231).

Alcy Xavier vendeu uma obra de sua autoria e de Violeta e, acrescido contribuição financeira do seu avô, e com isso os dois conseguiram reformar uma garagem na chácara da Avenida Iguaçu, de propriedade da família Franco, para que servisse como ateliê e como ponto de encontro para pessoas interessadas em arte (FRANCO, 1984, p.1-8). Em outro depoimento da artista, dado ao Centro de Pesquisa do Museu Guido Viaro, em janeiro de 1978, a artista afirmou que a Garaginha havia surgido para que o grupo que se conheceu no curso de Poty Lazzarotto tivesse um espaço para se encontrar e produzir: “E depois, para nos reunirmos e termos um lugar para pintar, fomos para a Garaginha, e todos passaram a frequentá-la...”. Mesmo destacando a frequência posterior de um grupo grande de pessoas, ao descrever a montagem do ateliê, aparece a iniciativa preponderante de Violeta e de Alcy Xavier:

[...] era um ateliê, que foi criado por necessidade de trabalho, feito numa das garagens da chácara do meu avô. Ali nos reuníamos, líamos revistas, ouvíamos música. Eu e Alcy fizemos a decoração, com dinheiro da venda de quadros, meus e dele, compramos esteiras, lâmpadas, panos coloridos... Era tudo em vermelho, mais parecia uma boate pequena do que um ateliê. Atrás, tinha um barracão, onde tinha uma prensa e onde realmente trabalhávamos. (FRANCO, 1978, p.4).

Os dois artistas eram bastante jovens nesse período: Violeta Franco tinha 18 anos, enquanto Alcy Xavier tinha apenas 15 anos, mas sua iniciativa se mostrou bastante profícua, já que eles conseguiram atrair para o lugar um grande número de pessoas, se tornando um ponto de referência em Curitiba. Os dois artistas tinham trajetórias bem diferentes. Violeta havia nascido em 1931, na capital do estado, no seio de uma família tradicional. Em termos políticos, o seu avô era integralista e seu pai tinha tendências de esquerda. Em sua adolescência a artista teve bastante contato com uma produção cultural diversa, o que lhe aguçou a curiosidade e a fez procurar o atelier de Guido Viaro (FRANCO, 1984, p.1). Alcy Xavier, por sua vez, nasceu em Paranaguá em 1934, descendente de imigrantes ibéricos e caiçaras do litoral paulista e paranaense. Seu pai havia sido transferido para Curitiba como telegrafista em 1942, e como estudante ele passou a se interessar por pintura, tornando-se um pintor autodidata. A partir de

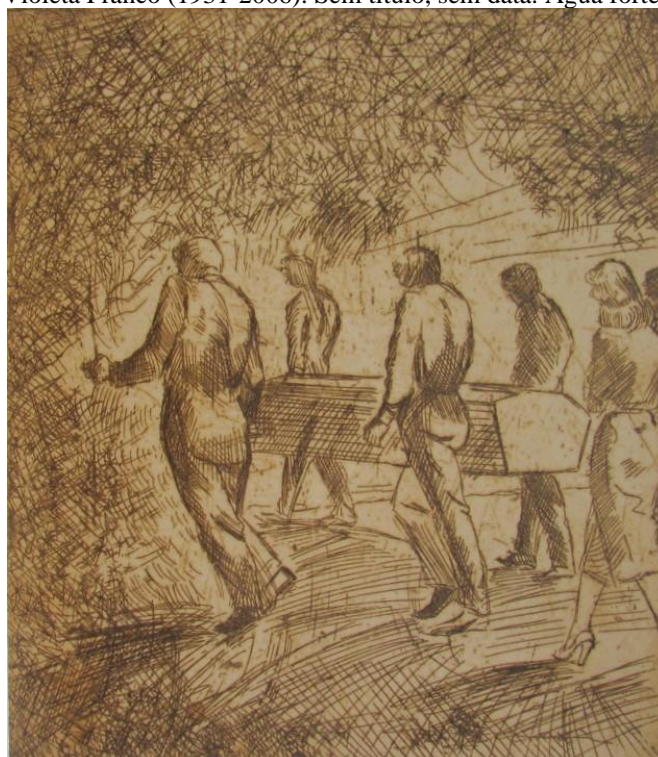
1947, Marcel Ferreira Leite, encarregado pelo Governo do Estado de descobrir artistas novos, entrou em contato com Alcy Xavier e ele passou a frequentar o Atelier de Viaro, onde conheceu outros interessados no tema (ALCY, s/d).

Figura 158 - Violeta Franco (1931-2006). *Figuras/A morte da menina*, 1947. Água forte, 24,5 x 25,7 cm



Fonte: Catálogo Violeta Franco: a “Garaginha” e a arte moderna no Paraná, p.34. Fotografia da autora

Figura 159 - Violeta Franco (1931-2006). Sem título, sem data. Água forte, 19,5 x 17 cm



Fonte: Catálogo Violeta Franco: a “Garaginha” e a arte moderna no Paraná, p.35. Fotografia da autora

Infelizmente, não se encontra facilmente a produção gráfica desses artistas no momento em que frequentavam a Garaginha, isto é, no final dos anos 1940. Sabe-se que Violeta Franco estudou e se interessou sobretudo por gravura em metal. As obras apresentadas aqui refletem a inspiração de seus mestres Guido Viaro e Poty com uma forte carga expressionista (Figura 158; Figura 159).

O que deve ser destacado, além da atitude pioneira desses dois jovens artistas, é que o surgimento da Garaginha não foi um raio em céu azul, mas respondia a anseios que estavam latentes no meio intelectual paranaense. O desejo de ruptura com um passado conservador no campo das artes já havia sido exposto nas páginas da Revista *Joaquim*, com seu forte ímpeto de destruir os cânones do paranismo. O aparecimento da Garaginha se comunicava com a vontade de conhecer o que estava sendo produzido fora do estado e do país. Isso pode explicar a atitude de Guido Viaro, que também queria uma arte renovada e mais popular, de conduzir seus jovens pupilos para Poty que tinha a bagagem mais recente do que acontecia na Europa.

Figura 160 - Loio Pérsio e Violeta Franco em frente ao painel *Trabalhadores do Café* executado na Garaginha em 1951



Fonte: Catálogo *Loio-Pérsio - A Construção do Olhar*. Museu de Arte do Paraná, 1996, p.8. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Setor de Pesquisa e Documentação

A Garaginha não era exclusivamente voltada para as artes gráficas, e tratava das diversas linguagens e técnicas. Loio Pérsio, por exemplo, dedicou-se pouco à gravura preferindo a pintura e o desenho. O artista teve oportunidade de trabalhar com Günther Schierz, seguidor de

Käthe Kollwitz, que residia em Curitiba. O tema central era o ser humano muitas vezes em situação de exploração e de sofrimento. Os painéis *Trabalhadores do Café* (Figura 160), encomendado pela Associação Paranaense de Cafeicultores, e *Revolta os Posseiros*, sobre o conflito pela terra em Porecatu¹⁷, no Paraná, foram feitos na Garaginha.

Além do impulso da renovação, que já foi bastante destacado nesse texto, cabe também ressaltar que a Garaginha foi um espaço onde chegaram as discussões em torno do realismo socialista. Violeta Franco oferece uma indicação disso em seu depoimento de 1984: “na época o que se fazia, a gente era considerado modernista, nós fazíamos um realismo social” (FRANCO, 1984, p.7). Essa influência poderia ser creditada aos trabalhos de Poty Lazzarotto e no seu interesse em retratar os tipos populares, mas também pode ter sido trazida por outros participantes. Nilo Previdi, por exemplo, produzia imagens que dialogavam com o realismo socialista. Ele era um artista mais velho (havia nascido em 1913) e teve sua formação durante os anos 1940, aprendendo artes plásticas com Guido Viaro (NASCIMENTO, 2013, p.40-41). A partir de 1945, com o fim do Estado Novo, o artista também exerceu uma intensa atividade como militante do PCB, fazendo dele um ponto de convergência entre os comunistas e o mundo das artes.

O que importa ressaltar é que um agrupamento de jovens interessados em quebrar os padrões conservadores e em promover uma perspectiva social da arte se tornava um campo fértil para a ação cultural dos comunistas. Uma das provas dessa incidência pode ser encontrada em um depoimento de Alcy Xavier para o Museu Guido Viaro, quando esse afirma que em 1951, já como um artista promissor, teria conseguido uma viagem gratuita para os países comunistas, filiando-se ao PCB quando de seu retorno ao Brasil (ALCY, s/d). Observando o contexto cultural de Curitiba, podemos afirmar que a Garaginha foi um espaço em que os militantes comunistas também atuaram, procurando aproximar os jovens artistas de seu projeto político para as artes.

Essa circulação entre o mundo das artes e o movimento comunista é evidente em vários momentos, entre os quais um dos mais significativos foi o movimento em defesa da paz. No Paraná, temos notícias da organização do Congresso Estadual Pró-Paz em agosto de 1949, no Cine Avenida (*Tribuna do Povo*, ano I, n.31, 13 ago. 1949; SSP-DOPS processo n. 00888). Em 1951, a direção do Movimento Paranaense pela Paz era constituída por: Antonio Beby,

¹⁷ O PCB teve papel importante na luta armada pela terra em Porecatu, originária de um conflito de vários anos. “A Batalha de Porecatu irrompe no contexto nacional como uma experiência concreta da combatividade da luta agrária. O espectro da luta social, até então restrita ao ambiente urbano, ganha uma força que explode devido a uma legislação e um não aceitação da falcatrua jurídica dos latifundiários. A primazia do grande latifúndio, resultado de séculos de regime monocultor da cana e do café, defronta-se com inconformidade de pequenos proprietários em ver anos de suas vidas, de benfeitorias, sendo engolidas pela desonestidade das entidades em prol da defesa do conservadorismo agrário” (FERREIRA, 2014, p.43-44).

presidente; Walter Schiavon, vice-presidente; Jorge Karam, primeiro secretário; Waldemar Daros, segundo secretário; Esmeraldo Blasi Júnior, primeiro tesoureiro; Dirceu Meneghetti, segundo tesoureiro. Havia a publicação de um boletim e demais impressos. Conforme registros e processos da Secretaria de Segurança Pública do Paraná, na secção de Ordem Política e Social, agiram ativamente nas campanhas pró-paz, pela proibição de armas atômicas e em defesa do petróleo Esmeraldo Blasi Júnior, Nilo Previdi, Alcy Xavier e Armando Ribeiro Pinto, colaborador da revista *Guaíra* (SSP, pasta n. 005105, PCB – documentos diversos; SOPS, 14 abr., 1951; NOVAS, 1952). O escritor Dalton Trevisan, proprietário da *Joaquim*, e José Cury, diretor da *Guaíra*, também aderiram a iniciativas pró-paz. Em 1951, Nilo Previdi integrou a delegação paranaense do II Congresso Brasileiro dos Partidários da Paz e, no ano seguinte, participaria da Conferência Continental Americana pela Paz, no Rio de Janeiro (SSP, ficha n. 33118). A realização dessa conferência foi proibida pelo presidente Getúlio Vargas e foi transferida para Montevidéu. A proibição gerou protestos dos partidários da paz de todo o Brasil, e não foi diferente em Curitiba. Alcy Xavier, que colaborava com o jornal *Tribuna do Povo*, foi um dos reclamantes.

Pelo partido, Alcy Xavier participou do IV Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes pela Paz e Amizade, em Bucareste, em 1953, e do I Congresso Nacional de Intelectuais, em Goiânia, em 1954, em companhia de Armando Ribeiro Pinto, Dalton Trevisan, Esmeraldo Blasi Júnior, Nilo Previdi, Violeta Alencar e demais membros da delegação paranaense (PRIMEIRO, 1954). Por meio dessa pequena exposição, constata-se que integrantes da Garaginha e do Centro de Gravura do Paraná atuavam em campanhas e participavam de eventos promovidos pelo PCB. Ressalta-se que o Movimento dos Partidários da Paz foi a maior e mais diversa empreitada liderada pelos comunistas na época, havia participantes de variadas tendências políticas. O combate ao nazifascismo e a promoção da paz estava na ordem do dia. A aproximação de artistas que almejavam a modernidade, entendida como transformação social, com os projetos de esquerda, ocorreu diversas vezes, mesmo em uma cidade com um campo artístico e um cenário político restrito como Curitiba no pós-guerra (Figura 161; Figura 162)

Figura 161 - Capa da *Tribuna do Povo* com fotos dos membros do Conselho Estadual Pró-Paz Vieira Neto, Dalton Trevisan, Otávio da Silveira, Jorge Karam e Felipe Chede

Membros do Conselho Estadual da Paz que estarão presentes ao Congresso de Londrina dia 7 de Agosto



TRIBUNA DO POVO

DIRETOR
Izeurino Gomes Patriote

REDAÇÃO
Rua Felipe Camarão, 270

Numero avulso Cr\$ 0,50

Assinaturas:
Anual » 20,00
Semestral Cr\$ 12,00

Impresso na GRAFICA CONDOR

129



Dr. OTAVIO DA SILVEIRA

N.º 29 Curitiba - Sabado, 30 de Julho de 1949 Ano I



DR. VIEIRA NETO

Paraná Maior

IMPOSTO MAIOR

O imposto de vendas e consignações no Brasil.

	era	agora
Ceará	1,4	2,5%
Paralba	1,5	2 »
Pernambuco	1,4	2,2 »
Sergipe	1,4	2 »
Baia	1,4	2,5 »
Espirito Santo	1,4	2,5 »
Minas	1,4	2 »
S. Paulo	2	2,5 »
Estado do Rio	2	3 »
Paraná	2	3 »

Está assim provado que o imposto de venda e consignação no Paraná sempre foi um dos mais altos do Brasil, continuando a sé-lo no governo impopular do Sr. Lupion.



DR. JORGE KARAM



DR. DALTON TREVISAN

LASA, Tibet, (IP) — Irrompeu uma revolução no território tibetano contra o Dalai-Lama.

O movimento revolucionario é liderado pelos comunistas.

PELA LIBERTAÇÃO DE MALINA

DEPUTADO FLORES DA CUNHA

Democratas paranaenses, enviam seu coloroso apoio a V. Excia. por ter apresentado justo projeto concedendo anistia ao herói da F.A.B. Tenente e estudante de engenharia, Salomão Malina.

Seguem-se 50 assinaturas



SR. FELIPE CHEDE

MANDAMENTOS DO PARTIDARIO DA PAZ

- 1.º — Considero como meu irmão todo aquele que esteja empenhado na luta pela Paz, qualquer que seja a sua religião, raça, filosofia ou corrente política.
- 2.º — O Conselho da Paz é a minha fortaleza contra a guerra.
- 3.º — A propaganda do Congresso Continental Americano Pela Paz e Pela Democracia, por todos os meios ao meu alcance, deve ser a minha atividade permanente.
- 4.º — Ocuparei sempre o meu lugar em todas as solenidades e festas em favor da Paz.
- 5.º — Não transigirei com os que fazem da desunião entre os homens a sua arma em favor da guerra.

FORTALEZA, (IP) — A Associação Cearense de Defesa da Paz e da Cultura lançou uma campanha de «Bonus de Paz», aims de custear o movimento local contra a guerra e o envio de delegados ao Congresso Continental, e ao Regional.

A campanha encontrou a melhor acolhida entre a população de Fortaleza.

Corre sangue de camponeses em Jaguapitã. - Envolvido o Deputado Anisio Luz do P.S.D.

***** (Reportagem Completa na proxima edição) *****

PT 326.38

Figura 162 - Panfleto Personalidades Paranaenses aderem ao Congresso de Paz do México, em que constam os nomes de José Cury, Armando Ribeiro Pinto, Nilo Previdi, Esmeraldo Blasi Júnior e Dalton Trevisan

252

**PERSONALIDADES PARANAENSES
ADEREM AO CONGRESSO DE PAZ
DO MEXICO**

Como intransigentes lutadores pela causa da Paz, apoiamos, decididamente, o movimento da Comissão Nacional Pró-Paz, conclamando todos os patriotas a ajudarem o 1.º Congresso Continental Americano a se realizar no México em 5.º de Setembro sob a presidência do Gal. Lazaro Cardenas, ex-presidente dessa República irmã.

Conclamamos, pois, os democratas do Paraná para a luta em defesa da Paz entre os povos, condição essencial para a solução pacífica dos graves problemas do após guerra.

Envidemos todos os esforços para que o nosso Estado possa mandar também um representante ao México, afim de unir a sua voz a dos outros, Estados da Federação Brasileira.

Otavio da Silveira - médico, Catedrático da Faculdade de Medicina e ex-deputado federal; Jorge Karam - médico; José Cury - jornalista e diretor da Revista «Guaíra»; João Alcides Cavalli - universitário; Vieira Neto - Advogado e deputado Estadual; Newton Câmara - médico e vereador de Londrina; Manoel Jacinto - vereador de Londrina; Felipe Chede - Comerciante e delegado ao Congresso da Paz no Rio por Ponta Grossa; Vitor Barbosa - farmacêutico e delegado ao Congresso Estadual da Paz por Campo Largo; Adão Nascimento - vereador de Antonina; Maria Olimpia Carneiro Mochel - professora e vereadora de Curitiba; Hedel Jorge Azar - vereador suplente de Curitiba e universitário; João Teixeira - vereador suplente de Paranaguá; Armando Ribeiro Pinto - escritor e delegado ao 1.º Congresso Nacional da Paz; Eduardo Virmond - secretario do Centro Estadual do Petróleo e delegado ao 1.º Congresso Nacional da Paz; Raul Dias - dentista; Joaquim Rodrigues Mochel - engenheiro-agronomo; Acyr Souza - dentista; Nilo Previdi - pintor; Miguel Pan - ferroviário; Esmeraldo Blasi Junior - pintor; José Eduardo - ferroviário; Dalton Trevisan - advogado e escritor.

PT 326.38

Fonte: Secretaria de Segurança Pública do Paraná, pasta n. 00888 – Congresso Estadual Pró-Paz

Além dessa influência direta sobre alguns participantes, podemos pensar no papel de Carlos Scliar como difusor dessas propostas vinculadas ao PCB. A Garaginha era um espaço onde artistas e intelectuais vindos de fora do estado encontravam um ambiente propício para o debate. Carlos Scliar circulou pela chácara da família Franco, onde encontrou uma audiência interessada nas propostas trazidas das paragens do sul. Podemos encontrar uma memória desse encontro nas palavras de Fernando Velloso, em entrevista para a Fundação Cultural de Curitiba, em agosto de 1988:

[...]na Garaginha aonde nós fomos visitados na época por pessoas que passavam por Curitiba e entre essas pessoas muitas delas hoje artistas importante como Mário Cravo, como Leandro, mas também alguns artistas algumas pessoas do Grupo de Porto Alegre, porque antes deste ano já existia em Porto Alegre, um movimento de gravura bastante importante e deste movimento surgiu em Porto Alegre já anteriormente a 48 o Clube de Gravura de Porto Alegre... [...] Então quando nós tomamos conhecimento desse sistema, desse clube participou o Danúbio Gonçalves,

participou o Scliar e uma série de artistas gaúchos que eu não me lembro exatamente no momento quais eram, mas essa gente que nos trouxe notícias desse acontecimento e aí então nas reuniões da Garaginha que era frequentada pelo Alcy Xavier, Loio Pérsio, Nilo Previdi, e outros se resolveu fazer o Clube de Gravura do Paraná e ele foi criado praticamente numa reunião da turma com o nome de Clube de Gravura posteriormente isso já era no ano de 50, 1950 no início de 51 mais precisamente no mês de março na outra reunião já se estabeleceu que o nome não seria esse mas Centro de Gravura do Paraná. (VELLOSO, 1988, p.3-4).

Velloso destaca que um dos elementos do Clube de Porto Alegre que chamou a atenção dos paranaenses foi a forma de financiamento pelos associados, que permitiam que as gravuras fossem adquiridas pelo público e o Clube obtivesse recursos para suas atividades. Sabe-se, no entanto, que as questões estéticas e políticas também pesavam muito para a formação dessas agremiações. Em agosto de 1950 a revista *Guáira* publicou uma entrevista de Carlos Scliar, em que ele comentava que estava em Curitiba para visitar alguns amigos (SCLIAR, ago. 1951, p.19 e 70). Através das palavras de Velloso, podemos pensar que nessa ocasião ele esteve na Garaginha e os desdobramentos posteriores levaram à formação do Clube de Gravura.

Na verdade, Carlos Scliar não era um desconhecido da nova geração de artistas paranaenses, pois em 1946, de passagem por Curitiba, o artista gaúcho havia examinado algumas gravuras de Loio-Pérsio. Além de fazer visitas de cortesia e conhecer a produção artística local, Scliar viera à cidade para promover iniciativas do partido como incentivar a mobilização para a campanha pró-imprensa popular (CURITIBA, 1946, p.7). Scliar reclamava do desrespeito à liberdade de imprensa e à liberdade de reunião, e incentivava o empenho em atingir e superar as quotas designadas da campanha.

O Clube de Gravura do Paraná não foi a primeira iniciativa alinhada aos comunistas no campo das artes local, já que em 1945 havia sido criado um Comitê Democrático dos Artistas e Simpatizantes das Belas Artes, para encaminhar reivindicações próprias da classe artística (MONTEIRO, 2017, p.101). O que diferenciava a conjuntura de 1950 daquela anterior, era a vinculação que os Clubes de Gravura tinham com um projeto político e cultural mais amplo, de âmbito nacional, o que atendia os anseios dos artistas locais, desejosos de tratar de temáticas sociais e transpor os limites do provincianismo. Outro elemento importante era a condição de ilegalidade, que dificultava a ação aberta dos militantes comunistas, incentivando o surgimento de outras organizações para atuarem publicamente. Segundo Artur Freitas (2007), “Em poucas palavras, poder-se-ia afirmar que, no que tange à linguagem artística, esses artistas estiveram muito mais abertos às poéticas defendidas pelos Clubes de Gravura gaúchos do que propriamente à arte concreta que aportava em solo brasileiro desde as primeiras Bienais de São

Paulo” (p.94). O moderno para os jovens paranaenses era “falar de seu tempo”, afastando-se do conservadorismo e abraçando questões sociais (FREITAS, 2007, p.93).

5.5 O CLUBE DE GRAVURA E O CENTRO DE GRAVURA DO PARANÁ: POSSIBILIDADES DE CONCRETIZAÇÃO DO PROJETO COMUNISTA PARA AS ARTES NO ESTADO

A partir do depoimento de Fernando Velloso e da informação sobre a visita de Carlos Scliar, podemos localizar a fundação do Clube de Gravura do Paraná a partir de agosto de 1950. Esse clube tinha como Presidente Violeta Franco, mostrando a vinculação que existia entre o grupo da Garaginha e a nova proposta implementada. No entanto, o Clube vai ter uma vida bastante efêmera, pois ele se desdobra no ano seguinte no Centro de Gravura do Paraná. Em 11 de abril de 1951, os seus Estatutos foram publicados no Diário Oficial do Estado, indicando os sócios fundadores e os cargos ocupados: Violeta Franco, como Presidente, Loio Pérsio, como Tesoureiro, Nilo Previdi, como Secretário, além de Alcy Xavier, Esmeraldo Blasi Júnior, Gastão de Alencar, Jiomar José Turim, Osmar Caldas, Emma Koch, Adoniran dos Santos Caramuru, Arsênio T. Reidner e José Nivaldo de Castro (EXTRATO, 1951, p.12). Ainda se valendo do depoimento de Velloso, podemos entender essa troca de nomenclatura como uma mudança também de concepção do projeto:

[...] o estatuto, já com o nome de Centro de Gravura do Paraná, nome esse batizado pelo Nilo Previdi que nessa altura já tinha capitaneado a ideia e tava tocando a coisa que na verdade quem teve a ideia inicialmente foi mais o Loio Pérsio e a Violeta [...] infelizmente, do ponto de vista de produção artística ele deixou muito a desejar que esse sistema em Porto Alegre que se pretendia repetir, não aconteceu o Centro funcionou como um lugar de reunião ele foi um estúdio de vários artistas, principalmente artistas que não tinham condições econômicas para manter um estúdio pessoal, ali se reuniam, ali pintavam, muita gente dormiu, o Centro foi um local de recolher pessoas, perseguidos políticos, pessoas que estavam em trânsito porque o Nilo Previdi era militante do Partido Comunista e transformou o Centro num local de atividades políticas dele e de seus companheiros [...] (VELLOSO, 1988, p. 5).

A ideia inicial, defendida por Violeta Franco e Loio Pérsio, era replicar o modelo de Porto Alegre. Conforme Eleonora Gutierrez, em seu trabalho *A Gravura de Arte no Paraná*, cada associado deveria comprar mensalmente uma gravura da edição de um dos gravadores, obtendo fundos para sua manutenção (GUTIERREZ, 1988, p.11). Essa ideia, no entanto, foi vencida por um modelo de funcionamento idealizado por Nilo Previdi, que dava maior importância ao ensino da gravura e que apresentava uma vinculação mais estreita com o Partido Comunista. Logo depois da fundação do Centro, Loio e Violeta se casaram e se mudaram para São Paulo, ficando Previdi como principal organizador da associação. Apesar do pouco tempo

de atuação no Clube de Gravura, a experiência deixou marcas nos artistas, inclusive, na questão da disciplina e no aprendizado profissionais. O sentido social do projeto também acompanhou seus integrantes, como percebe-se em um depoimento de Violeta Franco:

O club propriamente dito durou um ano. Ficou seis meses sob a minha direção. Após essa data a oficina de gravura que tinha ligações com o club de Porto Alegre, liderado por Carlos Scliar, teve uma atuação bastante importante, ativa, com premiações, posições e participações coletivas, até internacionais. Depois disso se transformou em Centro de Gravura e foi conduzido por Nilo Previdi durante 20 anos. Sua participação e conduta (as de Nilo) foram muito criticadas por levar para o local, não só desenhistas, mas forasteiros que apareciam na cidade, e eram recebidos com o carinho que só ele sabia dar. Os boêmios do fim da tarde discutiam, reformulavam o mundo e bebiam muito; a par disso ele conduziu, ele ensinou a todos que procuravam por ele. Não havia jovem desajustado que quisesse trabalhar que ele não desse um taco de madeira para fazer uma xilo, ou um pedaço de metal, e ali dentro dessa aparente desorganização, ele dava todo o seu conhecimento, de experiência, sem pedir nada em troca. (FRANCO apud FREITAS, 2007, p. 96-97).

Os três Professores que assumiram as atividades didáticas, que também eram do quadro do PCB, foram Alcy Xavier, responsável por lecionar estética, Nilo Previdi, com as lições de gravura e Esmeraldo Blasi Jr., ensinando história da arte (NASCIMENTO, 2013, p. 187-188). Cabe destacar, como elemento que reforça tal vinculação, que Blasi Jr., assim como Previdi, era um artista mais experiente, com seus 34 anos de idade e também tinha, como já foi mencionado, uma carreira de sindicalista: era trabalhador ferroviário e liderança sindical de sua categoria, além de ser dirigente da célula do bairro popular do Bigorrião (MONTEIRO, 2017, p.155).

Nilo Previdi recebeu aulas de pintura de Guido Viaro, de escultura de João Turin e Erbo Stenzel, de modelagem de Oswaldo Lopes. A gravura em metal foi aprendida com Poty, e a xilogravura, por conta própria. Previdi foi admitido como funcionário público em 1950 na função de artífice no Departamento de Estradas e Rodagem do estado do Paraná. Concluiu o Curso Superior de Pintura na EMBAP somente em 1960. Antes de dirigir o Centro de Gravura, Previdi já tentara instituir uma entidade de artistas em Curitiba: no Centro Interamericano, tem-se a notícia da fundação do Estudio Experimental de Arte em setembro de 1948, cuja diretoria era composta por: Nilo Previdi (presidente), Ivan de Faria (vice-presidente), Freddy Mailon (1º tesoureiro), Eugenio Rudner (2º tesoureiro), Jade Nagalhães (1º secretário), Esmeraldo Blasi Junior (2º secretário), Loio Pérsio (bibliotecário), e, no conselho fiscal, Almo Saturnino, João Turin e Guido Viaro (ESTUDIO, 1948).

Se o Centro de Gravura, liderado por Nilo Previdi, se caracterizava pelo ensino e pelo engajamento político, ele também ganhou um maior grau de estabilidade institucional. Em

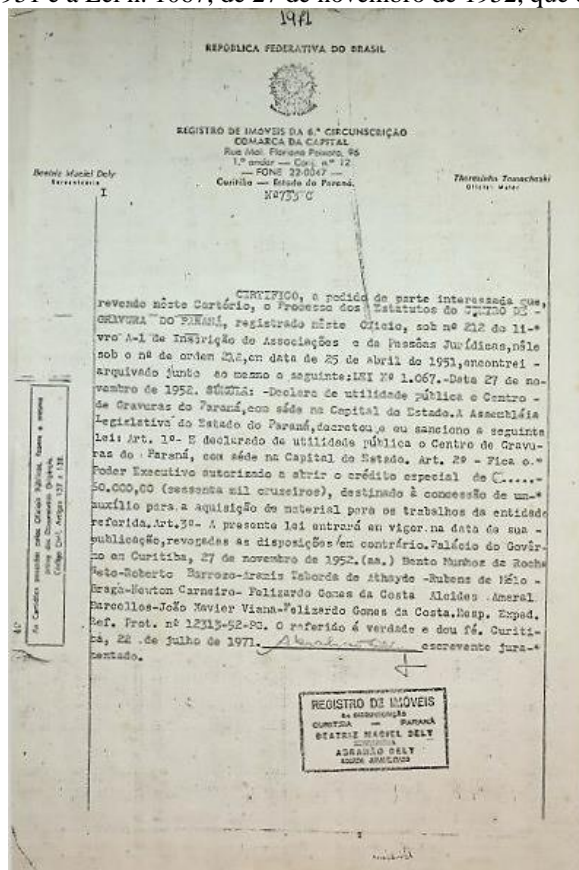
primeiro lugar, ele garantiu uma sede própria, instalado na Escola de Música e Belas-Artes do Paraná (EMBAP), no porão de um antigo casarão localizado na Rua Emiliano Pernetá. O Centro também ganhou um reconhecimento oficial por parte do Estado, pois ele foi registrado como um local de utilidade pública (Figura 163): em 1952, o deputado trabalhista Oscar Lopes levou para a Assembleia Legislativa do Paraná um projeto para garantir um auxílio regular para entidade, com a finalidade da compra de materiais, o que se justificava pois o Centro deveria atender jovens pobres, o que demonstra uma valorização do ensino entre suas funções (ASSEMBLEIA, 1952). O Centro de Gravuras ampliou suas atividades como espaço de formação artística e assumiu as vezes de um local de ação social e de acolhimento, graças a Previdi:

Entre outros Loio Pérsio, Alcy Xavier, João Osório e Calderari trabalharam no Centro de Gravura. Houve também gente de muito valor - como João Pasa - mas que foi esquecida. Aliás eu sempre me preocupei com os esquecidos, principalmente os esquecidos da sociedade. Por isso comecei a recolher artistas, hippies, marginais que dormiam na Praça Osório no Centro de Gravura. Eu pergunto: por que a sociedade gera marginais? Por que não se evita tal marginalização criando núcleos profissionais em cada bairro, não só com artesanato, mas com oficinas de carpintaria. etc.! Foi isto que tentei fazer: levar mendigos para o Centro de Gravura tentar ensinar-lhes uma profissão. Mas não me compreenderam! Eu era subversivo...
Um sentido humano acima de tudo
Acontece o seguinte: nós temos que passar para um campo superior do humanismo. Como seres humanos nós temos que dar uma contribuição à sociedade. Neste exato momento sou um humanista cósmico e a arte é uma combinação de vibrações cósmicas (PREVIDI, 1976).

Durante as pesquisas, não foram encontradas exposições promovidas pelo Clube de Gravura do Paraná ou pelo Centro de Gravura durante os anos 1950, mas podemos analisar a produção dos artistas que estavam envolvidos com o projeto, que participaram de salões e mostras coletivas, permitindo-nos avaliar o que estava sendo produzido no âmbito do Centro de Gravura. Apresenta-se, nesse texto, principalmente as aparições nos salões paranaenses até 1956.

Esmeraldo Blasi Júnior e Nilo Previdi são os primeiros do grupo a aparecer nas mostras municipais, já participando do III Salão Paranaense de 1946, realizado no pavilhão de educação física do Instituto de Educação. As premiações começaram a aparecer em 1949, no VI Salão Paranaense, também instalado no Instituto de Educação, em que surge de modo distinto a secção de gravura. Nessa ocasião, Nilo Previdi e Loio Pérsio recebem menção honrosa em pintura por *Natureza Morta* e *Cristo*, respectivamente. Na gravura, Poty ganha medalha de prata por *Caldeiras*; e Loio Pérsio, menção honrosa por *Cabeça de Criança*.

Figura 163 - Certidão da Comarca de Curitiba certificando o registro dos estatutos de Centro de Gravura do Paraná em 25 de abril de 1951 e a Lei n. 1067, de 27 de novembro de 1952, que declara sua utilidade pública



No VII Salão Paranaense de 1950, Nilo Previdi recebe medalha de ouro por *Lavrador*; Alcy Xavier, medalha de prata, por *Gravura*; Violeta Franco, menção honrosa por *Gravura*. Em 1951, o VIII Salão foi instalado na sala de exposições no Departamento de Cultura, na Rua Emiliano Pernetá, número 179. No certame, Alcy Xavier recebe menção honrosa em pintura por *Chega de Miséria*. Os prêmios de aquisição foram para Nilo Previdi por *Trabalhadores do Café*, Maria Laura Radspieler (integrante do Clube de Gravura do Rio de Janeiro) pela gravura *Pescadores*, Loio Pérsio pelo desenho *Galo*, entre outros. Na primavera de 1951, artistas se fizeram presentes no IV Salão de Belas Artes do Clube Concórdia e foram premiados na subsecção de pintura dos artistas veteranos – Loio Pérsio, medalha de prata por *Caipirinhas*; Nilo Previdi, medalha de bronze por *Trabalhadores do Café*; Loio Pérsio, menção honrosa por *Ninon*; Violeta Franco, menção honrosa por *Natureza Morta em Azul* – na subsecção dos artistas veteranos de desenho e artes gráficas – primeiro lugar de Alcy Xavier com *Yeda*, segundo lugar de Loio Pérsio com *Figura* – e na subsecção dos artistas novos de desenho e artes gráficas – primeiro lugar de Fernando Velloso com *Figuras* (IV SALÃO, 1951). Também naquele ano, Violeta Franco e Nilo Previdi participaram do 2º Salão de Maio da Associação Paranaense de

Artistas (APA) no Centro Cultural Inter Americano, localizado no Edifício Garcez, sétimo andar (2º SALÃO, 1951).

Figura 164 - Registro fotográfico em preto e branco da pintura *Dez Anos*, de Alcy Xavier (1933-2016), premiada com medalha de prata no XIII Salão de 1956



Fonte: Fotografia da autora

Figura 165 - Registro fotográfico em preto e branco da pintura *Sertanejo*, de Leonor Botteri Genehr (1916-1998), premiada com medalha de prata no XIII Salão de 1956



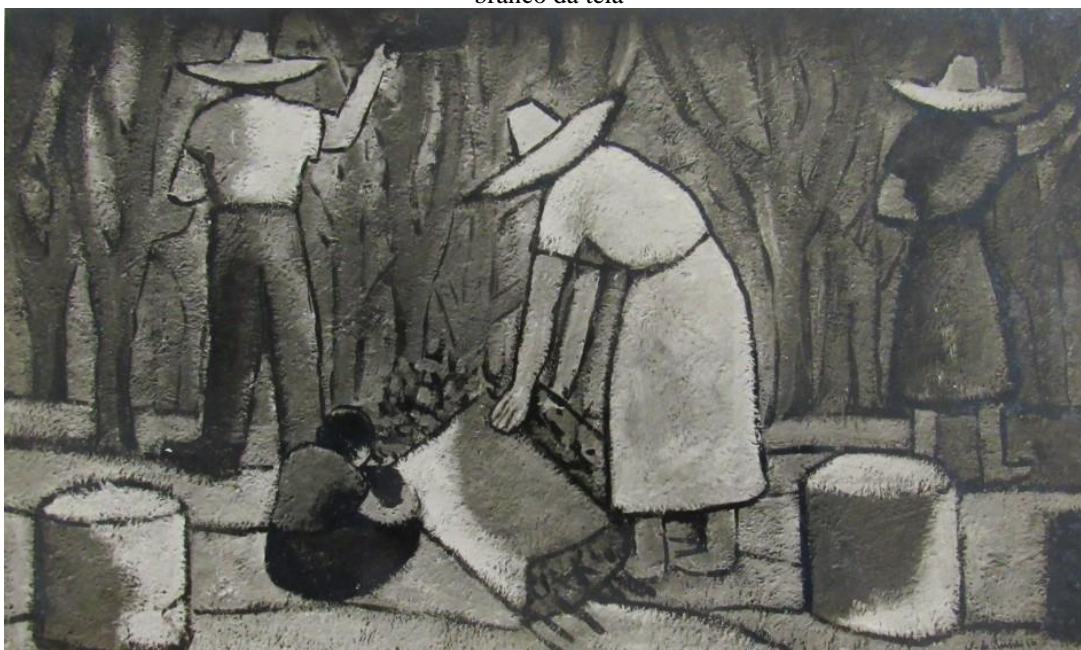
Fonte: Fotografia da autora.

No IX Salão de 1952, Loio Pérsio é premiado com medalha de prata por *Piedade*; Nilo Previdi e Glênio Bianchetti recebem a medalha de bronze por *Lavadeiras* e *Fazendo Marmelada*, respectivamente. Em 1953, no X Salão Paranaense, realizado na Exposição Internacional do Café, Nilo Previdi ganha o prêmio de Viagem. No XIII Salão de 1956, Previdi

é premiado com a medalha de prata por *Trabalhadores em Erva-Mate*. Na secção de pintura, ficam com a medalha de prata Alcy Xavier por *Dez Anos* (Figura 164) e Leonor Botteri Genehr por *Sertanejo* (Figura 165).

No levantamento feito das participações premiadas em salões dos integrantes da Garaginha e do Centro de Gravura, percebemos que a técnica preferencial foi a pintura e os assuntos variaram, sendo a temática social e ligada ao trabalho ficaram a cargo de Nilo Previdi principalmente. Veem-se, nos certames, a pintura *Trabalhadores em Erva-Mate* (Figura 166) e as linoleogravuras *Trabalhadores do Café* e *Lavadeiras* (Figura 167; Figura 168). Previdi opta pela matriz em linóleo, cujo uso era incentivado devido ao baixo custo e maior facilidade do entalhe sendo ideal para o aprendizado e para produção em maior quantidade. Percebe-se que a composição e o feitio das figuras se assemelham tanto na pintura quanto na gravura. Os tipos, não individualizados, aparecem concentrados em suas atividades. A colheita do mate e do café se dá em ambiente rural, e a lavagem de roupas, tanto poderia ser na cidade como no campo. De qualquer forma, são todas ocupações comuns à classe trabalhadora paranaense na época.

Figura 166 - Nilo Previdi (1913-1982). *Trabalhadores em Erva-mate*, 1956. Registro fotográfico em preto e branco da tela



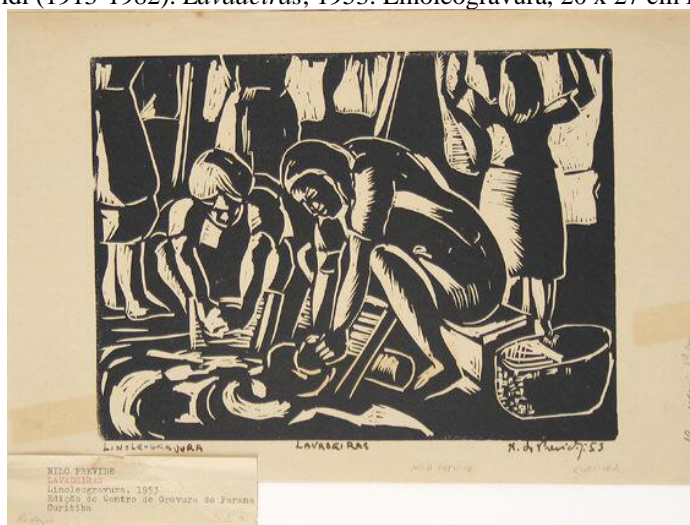
Fonte: Fotografia da autora

Figura 167 - Nilo Previdi (1913-1982). *Trabalhadores do Café*, 1953. Linoleogravura, 24 x 17,3 cm Pinacoteca de São Paulo



Fonte: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=13794&ns=201000&Lang=BR&mostraExplorar=1>

Figura 168 - Nilo Previdi (1913-1982). *Lavadeiras*, 1953. Linoleogravura, 20 x 27 cm Pinacoteca de São Paulo



Fonte: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=13795&ns=201000&Lang=BR&mostraExplorar=1>

Além de mostras coletivas, os artistas realizaram exposições individuais. Em dezembro de 1952, Loio-Pérsio apresenta pinturas e desenhos na Sala de Exposição do Departamento de Cultura (EMBAP). É notável a presença da palavra “paz” em algumas de suas composições de cenas urbanas, incluindo a escolhida para o catálogo, o que remete às campanhas dos partidários da paz em que estava envolvido (Figura 169). Vê-se, desse modo, indícios de sua militância, mesmo de forma discreta.

Figura 169 - Catálogo da exposição individual de Loio-Pérsio no Departamento de Cultura em 1952



Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná - Setor de Pesquisa e Documentação

Como ocorreu com os demais clubes de gravuras, os artistas não atuavam apenas por meio da entidade da qual participavam. Agiam independentemente tanto em termos políticos quanto artísticos, ou seja, assinavam seu próprio nome. Em 1954, havia uma grave falta de tintas no mercado devido às sanções impostas pelo governo Getúlio Vargas à importação de produtos industrializados, mesmo que fossem matérias-primas para os artistas. Organizados por Iberê Camargo, Djanira e Milton Dacosta organizaram o protesto no III Salão de Arte Moderna que o transformou em o Salão Preto e Branco (BOTELHO, 2020). A questão de falta de políticas públicas era um problema generalizado no país, e Alcy Xavier aproveita esse acontecimento para denunciar as dificuldades de fazer arte em Curitiba e para divulgar o programa do PCB de 1954:

Em nosso Estado, por exemplo, pintores conceituados como Guido Viaro, Miguel Bakum Nilo Previdi, Loio Pérsio, Estanislau Traple e outros, produzem com dificuldade, faltando-lhes um apoio efetivo do Governo. De outro lado, essa situação conduz ao aviltamento da produção artística, levando os pintores a submeter-se aos compradores de quadros, quase sempre latifundiários e grandes capitalistas, que

exigem obras alheias as lutas populares e ao grande movimento nacional libertador que passamos.

Os artistas que tomam posição definida ao lado do povo e manejam sua arte como arma contra o domínio americano chegam a ser perseguidos e isolados como afirma o Programa do Partido Comunista em seu 2º capítulo: — "A intelectualidade brasileira, elementos de profissões liberais, cientistas técnicos, escritores, artistas, cineastas e professores, que não se prestam ao papel de lacaios dos americanos e defendem a cultura nacional são perseguidos, sofrem crescentes privações e enfrentam os maiores obstáculos para o desenvolvimento de sua atividade criadora e profissional".

[...] As duas exposições BIENNAIS de São Paulo não foram efetuadas por acaso; os monstros lá exibidos comprovam a justeza destas palavras do Programa: "Por intermédio da imprensa, do rádio, do cinema, da literatura e da arte, reduzidos a instrumentos de colonização, procuram os agentes norte-americanos liquidar as mais caras tradições de nosso povo e a cultura nacional.

Os imperialistas norte-americanos penetram, assim, por todos os poros da vida econômica, política, social e cultural do país, humilham o nosso povo, violam a independência e a soberania da nação, que tratam de reduzir à condição de colônia dos Estados Unidos" (XAVIER, 1954, p.4).

Alcy Xavier ainda destaca o ponto 19 do programa: "Estímulo às atividades científicas, literárias, artísticas e técnicas de caráter pacífico, com pleno apoio e ajuda do Estado". O artista curitibano aponta que o caminho para as artes passa pelo combate ao imperialismo estadunidense e a defesa da cultura nacional. De fato, o documento do PCB tem pontos comuns ao que era indicado pela Comissão Cultural do Conselho Mundial da Paz que entendia que a promoção da cultura nacional tinha relação direta com o respeito da soberania dos países. Os eventos dos partidários da paz ao redor do mundo seriam espaços de trocas culturais entre pessoas de diferentes povos (RESOLUÇÕES, 1954). Naquele momento, artistas e intelectuais militantes procuravam constituir a chamada "frente cultural", o que, muitas vezes, não recebia o apoio necessário dos organismos do PCB. De qualquer forma, a manifestação de Alcy Xavier mostra sua disposição em defender os preceitos partidários, e isso provavelmente também poderia ser estendido aos seus colegas.

5.6 O CENTRO DE GRAVURA, AS RAZÕES DE SUA CONTINUIDADE E POSTERIOR DISSOLUÇÃO

Diferente de outros exemplos correlatos, como o Clube de Gravura de Porto Alegre e de Bagé ou o Atelier Coletivo de Recife, o Centro de Gravura de Curitiba não encerrou suas atividades durante os anos 1950. O projeto cultural dos comunistas, alicerçado na arte da gravura e na difusão de imagens engajadas, se manteve na capital paranaense por mais de uma década. A existência do Centro de Gravura seguiu pelos anos 1960, atravessando o Golpe Militar, sendo dissolvida sua existência apenas depois de 1975, quando Nilo Previdi foi retirado do porão da EMBAP e estava ocorrendo uma mudança na relação do Estado com o campo das

artes. Cabe aqui nos perguntarmos a razão de sua continuidade, refletindo também sobre os processos que levaram à sua dissolução.

No começo dos anos 1960, existiu uma transformação no campo das artes do Paraná, que responde a uma mudança de orientação política do governo estadual. A partir de 1961, durante o Governo de Ney Braga, a pintura abstrata passou a ganhar legitimidade por conta de mudanças no Departamento de Cultural, que também se refletiram no Salão Paranaense. Através da direção cultural de Ennio Marques Ferreira, do crítico de arte Eduardo Rocha Virmond e de Fernando Velloso, que recém havia chegado da Europa, existiu um incentivo e uma consagração do abstracionismo. A perspectiva de Nilo Previdi e do Centro de Gravura era a defesa do figurativismo, do realismo socialista e uma crítica ao abstracionismo, o que resultou em um debate público nas páginas das revistas e jornais do Paraná (NASCIMENTO; KAMINSKI, 2013, p.115).

O predomínio da abstração no Salão Paranaense de 1963 levou o intelectual Walmor Marcelino, que era um defensor a arte engajada, a escrever que esse modelo de pintura estava sendo imposta aos artistas plásticos por um grupo de “borradores e seus amigos” que haviam se apossado da política cultural paranaense entre 1960 e 1961. Ennio Marques Fernandes, que estava no comando dessa política cultural, respondia fazendo referência a “intelectuais bitolados” que propunham uma radicalização e seguiam uma linha rígida que caracterizava os “sectários de esquerda” (NASCIMENTO, 2013, p.212-214 e 219).

Estes dois exemplos, trazidos pela historiadora Carla Emilia Nascimento mostram que o Centro de Gravura, durante a década de 1960, cumpria um papel de polarizar o debate contra a orientação oficial do governo estadual no campo das artes, o que deveria garantir-lhe visibilidade em meio a esse debate público. Além disso, a função formativa também oferecia legitimidade: o fato de Previdi ajudar pessoas pobres, acolher desvalidos, pensar no ensino da gravura como uma prática de socialização era um trunfo importante para justificar a existência do projeto:

Acredita-se que sua atuação como artista e com uma prática figurativa e voltada para a temática social tenha encontrado um terreno fértil no espaço do Centro de Gravura, a ponto de distanciá-lo do circuito oficial, neste período, voltado às linguagens não-figurativas. Além do mais, pesa o fato de que ele tenha posto em prática a idéia de que a arte possa humanizar e promover socialmente o indivíduo, isto, não necessariamente através do conteúdo das obras, mas através do ensino da gravura aos marginalizados que começou a recolher nas dependências do Centro de Gravura (NASCIMENTO, 2013, p.192).

Apesar de sua longa sobrevivência, a trajetória do Centro foi marcada por conflitos com a EMBAP, que desejava a desocupação do porão e cujos professores compartilhavam de outra perspectiva estética e política. Depois do Golpe Militar de 1964, as atividades realizadas no Centro de Gravura se tornaram alvo de vigilância, pois o local era visto como um espaço onde se desenvolviam atividades subversivas. Mesmo com essas dificuldades adicionais, o Centro continuou sua existência, inclusive promovendo mostras públicas de arte: entre julho e agosto de 1965, por exemplo, foi organizada a I Exposição Paranaense de Xilogravura com trabalhos de vinte e dois artistas expostos na Biblioteca Pública do Paraná (EXPOSIÇÃO, 1965).

Em 1967, surgiu a *Página Cultural do Centro de Gravura do Paraná* no jornal *Diário Popular*. Em sua primeira inserção foi publicada uma xilogravura de J. Trevisan e se anunciava a venda de 20 gravuras expostas no Salão do Teatro Guaíra, com o sugestivo nome de *A Arte em Função do Humanismo*, cuja receita das vendas seriam revertidas em benefício do Circo Irmãos Queirolo. No mês seguinte, era publicada a história do Centro de Gravura e em outra ocasião, a página anunciava o I Festival Nacional de Xilogravura, que deveria ser realizado em junho de 1968 (*Diário Popular*, 5 de abr. de 1967; 7 abr. de 1967; 19 nov. de 1967). As imagens que acompanhavam os textos seguiam a tradição do realismo socialista dos anos 1950: a gravura de J. Trevisan, publicada em abril, mostrava um grupo de pessoas, possivelmente em um ambiente rural, enquanto uma mulher aparece caída no chão; a gravura de maio, de autoria de Álvaro Barbarini, mostrava um agricultor trabalhando a terra e a gravura de novembro (sem indicação de autoria), retratava uma estrutura portuária com navios, guindastes e um grupo de estivadores (Figura 170; Figura 171; Figura 172).

Figura 171 - *Página Cultural do Centro de Gravura do Paraná* com gravura de Alvaro Barbarini. *Diário Popular*, 7 e 8 maio de 1967

DIÁRIO POPULAR Curitiba, Domingo e 2ª Feira, 7 e 8 de Maio de 1967

Página Cultural do Centro de Gravura do Paraná

Redatores: Previdi e Fialla

Um Pouco de História do Centro De Utilidade Pública o Centro de Gravura

O C.G.P. transcreve nesta página, o discurso do dep. Nilo Oscar Lopes Munhoz, que foi publicado no "O Estado do Paraná", no dia 20 de junho de 1962, na ocasião da apresentação do anteprojeto de Lei declarando de Utilidade Pública o Centro de Gravura do Paraná.

A Assembleia Legislativa decretou:

Art. 1.º - É declarado de utilidade pública o Centro de Gravura do Paraná com sede na Capital do Estado.

Art. 2.º - Fica o Poder Executivo autorizado a abrir o crédito de sessenta mil cruzeiros destinados a concessão de um auxílio para aquisição de material para os trabalhos da entidade referida.

Art. 3.º - A presente Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

JUSTIFICATIVA

O Centro de Gravura do Paraná foi fundado com a finalidade de orientar as vocações juvenis na Arte da Gravura. Tem personalidade jurídica autônoma, faz certo a certidão inclusa. O dia da assinatura o número de jovens que revestido o acionamento prático para o desenho de ilustração ali se reúnem sob a orientação dos mestres, aprendendo as sutilezas e desenvolvendo as aptidões da complexa tarefa artística do Desenho. O material utilizado* aprendizagem e confecção da Gravura não se encontra na praça sendo a preço quase proibitivo.

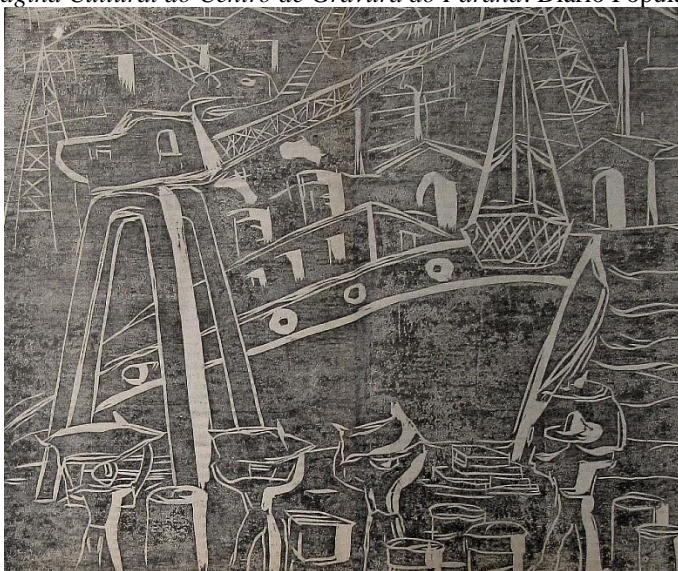
A maioria dos alunos é constituída de gente pobre. Deixando o presente protesto, considerando de utilidade pública e autorizado o Poder Executivo a dar-lhe inicialmente um auxílio de 60 mil cruzeiros. Sendo um dos pontos fundamentais da nossa Constituição reconhecer e amparar a todos os movimentos que visem promover a recuperação educacional e desenvolver a capacidade artística da Juventude, o projeto merece, desta vez, a atenção da Assembleia.

S. S., 19 de junho de 1962
Oscar Lopes Munhoz.



Fonte: Pasta n. 00694 – Centro de Gravuras. Secretária de Estado da Segurança Pública do Paraná

Figura 172 - *Página Cultural do Centro de Gravura do Paraná*. *Diário Popular*, 19 nov. 1967



Fonte: Fotografia da Autora

No mês de maio de 1967, a Nilo Previdi resgata a história do Centro de Gravura do Paraná e publica a gravura de uma cena rural de Alvaro Barbarini. Foi também naquele mês que declara que junho seria o “mês da gralha branca”, já que é nesse período que se comemora as festas caipiras em que se estouram fogos de artifícios e se consome pinhão e outras iguarias

típicas – “Falando em pinhão estamos também falando da querida gralha azul que de agora em diante terá na gralha branca uma grande companheira” (GRAVURA, 1967). A gralha branca é o animal da lenda da origem dos campos paranaenses (Figura 173).

Figura 173 - *Página Cultural do Centro de Gravura do Paraná* em que consta a gravura e a lenda da gralha branca



Fonte: *Diário Popular*, 21 e 22 de maio de 1967. Pasta n. 00694 – Centro de Gravuras. Secretária de Estado da Segurança Pública do Paraná

Além de sua função social, outros dois elementos podem ser explicativos da permanência do Centro por um longo período de tempo: a vinculação política e a institucionalização. Os depoimentos dão conta que o porão da EMBAP servia como local de reuniões e como guarida para militantes de esquerda: se isso colocava em risco a existência do atelier, também criava uma rede de proteção e de apoio para militantes que tinham naquele lugar um ponto de referência. Por outro lado, o fato de ter sido reconhecido como de utilidade pública, ter sede própria e receber verbas do Governo Estadual, permitiu que seu funcionamento mantivesse uma relativa estabilidade ao longo desses anos.

Durante os anos 1970, muitas coisas se modificam na conjuntura artística e política do Paraná. Essas mudanças parecem se refletir na produção de Nilo Previdi, que vai se afastando de sua temática original vinculada ao realismo socialista. Conforme Carla Emilia Nascimento,

nessa nova fase o artista se distanciou da gravura socialmente engajada para produzir pinturas cada vez mais intimistas, místicas e espirituais, inspiradas no “humanismo cósmico”, como retratos de Jesus Cristo (Figura 174). Essa mudança de direção acompanhou o encerramento gradual do Centro de Gravura.

Figura 174 - Gravura da imagem de Cristo de Nilo Previdi de 1970. Acervo e fotografia de Fernando Bini



Foto: Fernando Bini. NASCIMENTO, 2013, p.224

Em meados dos anos 1970, o Centro de Gravura e seu patrimônio foram retirados do porão da EMBAP. Parte das matrizes, obras e documentação foram guardados na casa de Nilo Previdi, mas a maior parte do acervo foi colocado em um barracão no Parque São Lourenço, sendo usado como fogueira pelos moradores da região (NASCIMENTO, 2013, p.193). Em uma reportagem do jornal *Estado do Paraná*, de agosto de 1975, Previdi se queixava da falta de transparência com a destinação das verbas para a cultura e também da promessa do Prefeito Jaime Lerner de levar o Centro de Gravura para uma sala especial do Centro de Criatividade. O artista lamentava que todo material levado para lá tenha sido roubado. Nesse momento o endereço do Centro não era mais na EMBAP, mas sim na casa de Previdi (*Estado do Paraná*, 10 de ago. 1975, s/p). Quando o Centro de Gravuras foi despejado da EMBAP, Previdi cedeu duas salas de sua residência, na Rua Amintas de Barros, n.613, para manter a entidade e proporcionar um local para que jovens marginalizados mostrassem seu trabalho (*Estado do Paraná*, 03 ago. 1975).

A reclamação de Nilo Previdi em relação às promessas de Jaime Lerner nos dá algumas pistas importantes sobre o final do Centro de Gravura. Em 1973, foi fundado o Centro de

Criatividade em Curitiba, um espaço situado no Parque São Lourenço que tinha a finalidade de incentivar o desenvolvimento das artes plásticas na cidade. Nesse local existia um atelier de gravura, que contava com um funcionamento regular, dirigido pelo artista Fernando Calderari. Com o estabelecimento de um espaço vinculado diretamente ao poder público, com uma organização e funcionamento regulamentado, o Centro de Gravura do subversivo Nilo Previdi deixava de ser necessário. Também é importante recordar que o Brasil havia passado pelo pior momento da Ditadura Militar, que além de perseguir implacavelmente aqueles que se opunham ao regime, também desestruturou uma série de organizações de esquerda. É possível que muitos que frequentavam o porão da EMBAP não estivessem mais presentes. Dessa forma, em meio a uma nova conjuntura e com promessas traiçoeiramente não cumpridas, o Centro acabou por ser dissolvido e muito de seu legado desapareceu.

6 OS CLUBES DE GRAVURA DO RIO DE JANEIRO, SÃO PAULO, SANTOS E FLORIANÓPOLIS: A EXPERIÊNCIA DA GRAVURA ENGAJADA EM OUTRAS REGIÕES DO PAÍS

6.1 OUTROS CLUBES E OUTROS PROJETOS DE DIFUSÃO DA GRAVURA

Nos capítulos anteriores acompanhamos o estabelecimento e o desenvolvimento dos Clubes de Gravura (ou de entidades correlatas) que tiveram a maior projeção no cenário artístico brasileiro: os Clubes de Porto Alegre e de Bagé, o Atelier Coletivo do Recife e o Centro de Gravura do Paraná. Além dessas experiências, no mesmo período houve a criação de outros núcleos de gravadores, sob influência do PCB, que também defendiam a difusão do realismo e o do trabalho dos artistas a favor do povo brasileiro.

Entre 1952 e 1953, são criados os Clubes de Gravura de São Paulo, Santos e Rio de Janeiro, com a participação de figuras importantes como Renina Katz, Clóvis Graciano, Mário Gruber, Percy Deane, Chlau Deveza, Raquel Strosberg, Luiz Ventura, Otávio Araújo e Regina Yolanda. Além desses clubes de gravura, também existe uma rica produção de gravuras influenciadas pelo realismo socialista na Bahia, principalmente através da ação de Henrique Oswald. Em Santa Catarina, na cidade de Florianópolis, foi editada a revista *Sul*, que serviu como espaço de circulação e debates de artistas e intelectuais do chamado Círculo de Arte Moderna, sendo alguns deles próximos ao projeto cultural dos comunistas. Na capital catarinense, há registros da criação de um Clube de Gravura de Florianópolis, cuja trajetória foi mais difícil de registrar, pelo menos para o tempo de pesquisa dessa tese.

Nesse último capítulo, vamos trazer a experiência dos clubes de gravura no Rio de Janeiro, São Paulo, Santos e Florianópolis. Assim como nos casos anteriormente tratados, as entidades produziram e difundiram imagens tentando se aproximar da realidade da classe trabalhadora, também promovendo cursos e exposições. No entanto, esses clubes deixaram menos documentos que possibilitem a retomada de suas trajetórias, que parecem ter sido curtas e menos marcantes no cenário artístico local.

A principal razão porque se reúnem em um único capítulo a história dos clubes das quatro cidades, justamente, é a menor quantidade de materiais encontrados e a percepção de que o impacto das entidades foi menor comparado a outras experiências, apesar de reunir artistas de renome e com carreiras de relevo. Talvez isso se explique pelo próprio campo artístico em que se estabeleceram – as grandes metrópoles, Rio e São Paulo, possuíam uma ampla gama de oportunidades e os artistas militantes estavam envolvidos com outras tarefas

partidárias; Florianópolis, pelo contrário, era uma capital pequena e com um campo artístico muito restrito, ainda mais para desenvolver propostas de esquerda – e pelo interesse dos integrantes por outras técnicas e linguagens. Também cabe debater o peso do regionalismo ou da falta de uma perspectiva regionalista com que se vinculou em outros locais o projeto dos Clubes de Gravuras.

6.2 O CLUBE DE GRAVURA DO RIO DE JANEIRO: O PIONEIRISMO ASSOCIATIVO E A BUSCA PELO COTIDIANO POPULAR

O Clube de Gravura do Rio de Janeiro foi fundado no ano de 1952, mas, antes disso, houve uma experiência muito próxima do que depois seriam essas entidades: o Clube dos Glifófilos (que significa amante de gravuras) criado em fevereiro de 1949 com o objetivo de produzir e distribuir imagens a partir da contribuição dos associados. Seu presidente era Cândido Portinari, o vice-presidente Carlos Oswald e o tesoureiro Calvino Filho. Sua diretoria foi composta por A. Capper, Amílcar Regis do Nascimento, Valdemar Paixão, Hans Steiner, Fayga Ostrower, Amauri Catrambi, Carlos Geyer, Carlos Colar, Benedito de Barros, Poty Lazzarotto, Steinz e Sigaud.

Não apenas o modelo de distribuição seguia uma lógica similar aos posteriores clubes de gravura, mas também a vinculação política estava presente. Como afirma Julio Cesar dos Reis (2020), em sua dissertação sobre os Glifófilos, o grande mentor do clube teria sido Calvino Filho, uma figura importante do mundo cultural carioca, que atuava como editor e como marchand de uma galeria de arte e também era militante do PCB. A ligação do idealizador do Clube, assim como de seu principal dirigente, Cândido Portinari, justificava-se porque a entidade havia sido pensada como forma de arrecadar dinheiro para as atividades culturais do partido. Mesmo identificando a inspiração para a formação do Clube dos Glifófilos nas associações de colecionadores da Europa, Julio Cesar dos Reis destaca a vinculação partidária como uma particularidade da iniciativa carioca:

No entanto, ao contrário dos clubes da Europa, que foram criados com o objetivo de se divulgar a autonomia de um múltiplo enquanto obra de arte original, no Brasil a experiência de um clube de colecionismo de gravura se deu de forma híbrida. O CG foi criado por Calvino Filho, filiado ao Partido Comunista Brasileiro, com o objetivo de ser uma fonte geradora de renda para as atividades socioculturais do partido através da venda das gravuras. Tinha-se a intenção de promover uma arte voltada para o povo, cuja temática seria as questões sociais do trabalhador e sua vida no campo, pensamento romântico encampado pela maioria da classe artística da época, que contribuía com suas produções artísticas através de doações que seriam revertidas em dinheiro para a causa do partido. Portinari foi um dos seus principais doadores e, como

disse Mario Pedrosa, o porta-bandeira de todo esse modernismo brasileiro ligado às questões do povo (REIS, 2020, p.107).

O Clube dos Glifófilos fora pensado para reunir artistas modernos e mais tradicionais interessados em gravura, por isso o convite estratégico a Portinari, como representante dos pintores modernos, e a Carlos Oswald, que representaria os artistas mais experientes e pioneiro na técnica. Se havia um esforço de convergência, também havia de articulação para valorizar o realismo, o que coloca essa iniciativa na conjuntura mais geral da arte engajada e também de um movimento alternativo ao crescimento do abstracionismo.

Figura 175 - Poty Lazzarotto. *Sem título (Lavadeiras)*. Gravura em água-forte escolhida para distribuição aos sócios do Clube dos Glifófilos em maio de 1949



Fonte: Coleção Eduardo Ribas Fontana, PR. Fonte: REIS, 2020, p.69

Figura 176 - Fernando Pereira. *Sem título (Manifestação)*, 1949. Gravura água-forte para distribuição aos sócios do Clube dos Glifófilos. Dimensão: 22,3 cm x 27,6 cm



Fonte: Coleção Eduardo Ribas, Curitiba. REIS, 2022, p.533

A diversidade em relação às composições clássicas e modernas pode ser vista nas imagens distribuídas ao longo dos meses (REIS, 2020, p.79-81). No mês de maio de 1949, foi disponibilizada uma gravura de Poty Lazzarotto cujo tema eram as lavadeiras (Figura 175). A gravura tinha uma influência expressionista, como outros trabalhos de Poty, mostrando um grupo de mulheres de costas em primeiro plano e outro grupo ao fundo, enquanto uma mulher de pé observava a lavagem de roupas nos tanques. O tema das lavadeiras era recorrente nas gravuras produzidas em diversas partes do Brasil e procurava testemunhar o cotidiano das mulheres trabalhadoras nos bairros populares, o que respondia ao desejo de se aproximar das vivências do povo. Outra imagem, do artista maranhense Fernando Clóvis Pereira, mostrava um grupo de pessoas em uma manifestação. As roupas e as feições dos participantes, com pessoas de rostos magros e vestimentas simples, dão a entender ser um grupo de trabalhadores; a presença de um punho cerrado e uma bandeira ao fundo, indicam um possível ato público comunista (Figura 176). Nesse caso, além do cotidiano popular, a cena remete aos trabalhadores e trabalhadoras em luta.

Figura 177 - Carlos Oswald, *Uma Rua no Bingen – Petrópolis*, 1949. Gravura água-forte para distribuição aos sócios do Clube dos Glifófilos. Dimensão: 26,8 cm x 34 cm



Fonte: Coleção Eduardo Ribas Fontana, Curitiba, PR. REIS, 2022, p. 539

Figura 178 - Hans Steiner. *Rio Soberbo*, 1949



Fonte: REIS, 2020, p.80

Essas imagens evocam a tradição do realismo socialista, principalmente a forma que ele tomou em países como o Brasil, mas nem todas as gravuras produzidas pelos Glifófilos seguiam a mesma lógica. Uma imagem distribuída em março, intitulada *Uma Rua do Bingen* (Figura 177), de Carlos Oswald, é um bom exemplo do contraste existente na produção. O bairro de Petrópolis é representado a partir de uma perspectiva que valoriza sua paisagem, com um riacho que corre entre as casas simples, destacando-se uma natureza exuberante, em que surge no primeiro plano uma grande árvore tropical e algumas folhas de bananeira. Em outra imagem chamada *Rio Soberbo*, feita por Hans Steiner em junho de 1949, a valorização da paisagem se torna ainda mais presente (Figura 178). A figura apresenta em primeiro plano um tronco de uma árvore de grossas raízes, envolvido em plantas parasitas, enquanto ao fundo surge uma cascata que corre em meio às pedras.

As gravuras produzidas por Poty Lazzarotto e por Fernando Clóvis Pereira convergem com os pressupostos do realismo socialista e do expressionismo, que procura se aproximar do povo mostrando seu cotidiano e suas lutas, já os trabalhos de Carlos Oswald e Hans Steiner parecem se afastar dessa proposta, vinculando-se mais à tradição de registro das paisagens brasileiras. Ou seja, diferente dos clubes surgidos posteriormente, os Glifófilos parecem abrir

um espaço maior para a produção de imagens mais tradicionais, não havendo contradição com a publicação de gravuras modernas.

Outra característica que afasta o Clube dos Glifófilos de seus congêneres posteriores foi não ter feito parte de um projeto mais amplo pensado para transcender as fronteiras regionais. Ao que tudo indica, a iniciativa dependia bastante de Calvino Junior, tanto que a lista de sócios deveria ser divulgada mensalmente pelo Boletim da Galeria Calvino, e, caso algum sócio desistisse, deveria devolver à Galeria as gravuras adquiridas, garantindo seu reembolso (REIS, 2020, p.140). Depois que a Galeria Calvino foi fechada, em 1950, o Clube acabou mudando seu endereço e se dissolvendo. Essa fragilidade pode ser percebida de forma mais clara em uma carta de Darwin Silveira Pereira para Cândido Portinari, datada de dezembro de 1950, em que esse escreve sobre a dispersão dos Glifófilos, procurando soluções para os problemas apresentados pela associação.

Fui obrigado a assumir a direção do Clube dos Glifófilos, pois este, dado ao desleixo do Israel e da Renina ficou em ruína. Já consegui levantá-lo um pouco. Para pô-lo de pé espero muito de sua ajuda. [...] Peço-lhe também que consiga chapas gravadas por alguns nomes europeus e alguns dos nossos que aí se acham como Graciano, Scliar e outros. Fazendo isto, pode você ter a certeza de que prestou um grande serviço para nós. Remeta-me as chapas juntamente com os papéis assinados pelos autores que a impressão será feita aqui. Explique aos nossos artistas as grandes finalidades do nosso Clube. Você receberá cartas de outros amigos nossos explicando-se melhor a nossa situação e a necessidade de trabalhar em alguma coisa. Sabemos e reconhecemos tudo que o que você tem feito, mas precisamos mais e creio que o que lhe pedimos é bastante possível (REIS, 2020, p.149).

Não é possível saber qual desleixo Renina Katz e Israel Szajnbrum teriam cometido, mas chama atenção a referência a Carlos Scliar e a Clóvis Graciano, respectivamente, os principais nomes dos Clubes de Gravura de Porto Alegre e São Paulo, para encaminhar uma resolução para os seus problemas. Talvez isso indique que o Clube fundado em 1949 procurou no movimento iniciado por Scliar em Porto Alegre uma solução para sua continuidade. Apesar de sua vida curta, o Clube dos Glifófilos foi um marco importante para o nascimento da organização dos artistas através das artes gráficas. O fato de não fazer parte de uma rede maior de entidade e não se vincular a um projeto cultural mais amplo, como ocorreu com os Clubes de Gravura a partir de 1950, pode ser uma das explicações para sua efemeridade.

Cabe buscar entender um pouco do contexto dos artistas de esquerda naqueles anos no Rio de Janeiro. Os comunistas tiveram de lidar com a repressão durante o Estado Novo e no período de ilegalidade do partido, para isso construíram os denominados por Maria Luiza Tucci Carneiro (2020) “espaços de liberdade”, ou seja, locais em que os camaradas e refugiados do estrangeiro poderiam se comportar com maior liberdade e discutir temas políticos com um

pouco mais de segurança. No Rio, podemos encontrar esses núcleos aglutinadores de militantes em vários bairros, destacando-se Santa Tereza mais precisamente no entorno do Hotel Internacional – lá viveram Arpad Szenes, Maria Helena Vieira da Silva, Djanira, Carlos Scliar, Tadashi Kaminagai, entre outros. Ateliês de artistas também ofereciam essas condições, a exemplo do pertencente a Axel Leskoschek, mestre de gravuristas ilustres como Fayga Ostrower e Renina Katz. A Galeria Askanazy e a livraria Susan Comércio de Livros, de Susanne Eisenberg, também proporcionavam locais de convívio apropriados.

Paulo Werneck também abria seu ateliê em Laranjeiras para os camaradas comunistas. Por lá circularam Portinari, Carlos Scliar, Chlau Deveza, Glauco Rodrigues, Oscar Niemeyer (CARNEIRO, 2020). Werneck foi um grande colaborador dos veículos de imprensa comunistas, ilustrou diversas revistas e jornais. Os “espaços de liberdade” permitiram a interação entre artistas e intelectuais proporcionando condições de possibilidade da elaboração de projetos como os clubes de gravura.

O Clube de Gravura do Rio de Janeiro surgiu com esse nome quase um ano e meio depois da carta de Darwin Silveira, em 7 de setembro de 1952 (O CLUBE, 1955). É importante registrar que não se trata de uma continuidade do clube anterior, pois em sua diretoria não havia nenhum participante da entidade precedente. Em sua coordenação apareciam o pintor manauara Percy Deane como presidente, Hugo Mund Jr. como primeiro secretário, Raquel Strosberg como segunda secretária, Regina Yolanda como tesoureira e Arydio X. da Cunha como difusor cultural. Apesar da data de fundação, a sua primeira Diretoria só foi eleita e empossada em abril de 1953, tendo como seu primeiro endereço a Rua México, n.31, próximo da Cinelândia (CLUBE, 1953).

O principal objetivo do Clube era “difundir a arte da gravura, unindo os artistas e proporcionando materiais e aulas para todos que queiram gravar”. Havia dois tipos de sócios: os sócios contribuintes, que recebiam uma gravura colaborando com uma mensalidade de 50 Cruzeiros, e os sócios artistas, que se reuniam uma vez por mês para debater os rumos da associação e criticar o trabalho de seus colegas – uma prática comum do trabalho coletivo. Ficamos sabendo dessas informações por meio de um texto publicado na revista *Sul*, de Florianópolis, que procurava divulgar seu funcionamento e finalidade.

Os artistas do Clube de Gravura do Rio de Janeiro pretendem realizar uma arte realista, voltada para a vida de sua cidade e que reflita os seus problemas, os seus costumes e as suas belezas. Para isso, uma vez por semana, no mínimo, saem em conjunto para desenhar nas favelas, nas construções civis, no cais do porto, nas colônias de pescadores, nos grupos de danças populares, enfim, em todos os lugares onde a vida carioca se mostra mais característica.

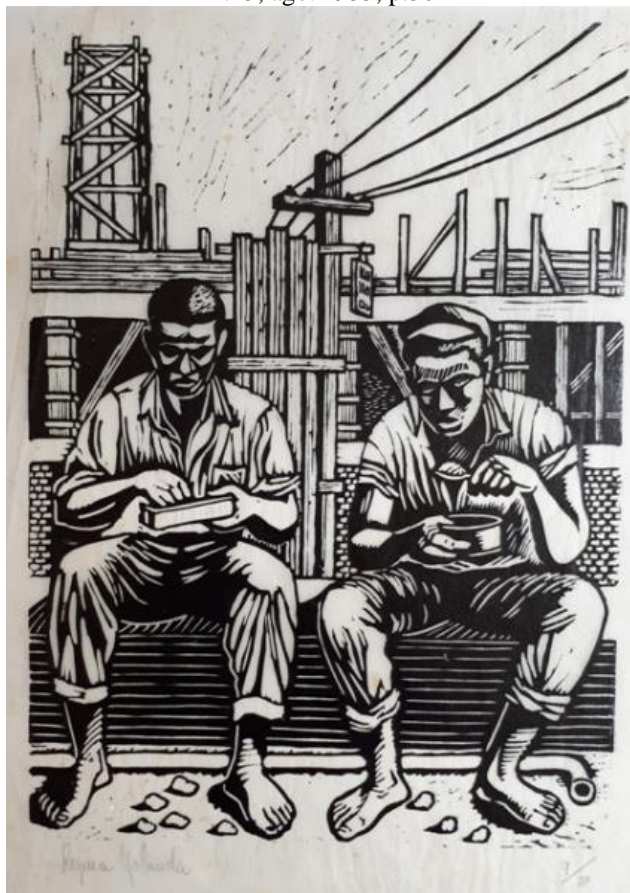
Por outro lado não descuram de seu aprendizado profissional e quando não formam grupos de estudos (para aprender anatomia, perspectiva, história da arte, e para desenhar modelo vivo e fazer cópias dos grandes mestres) procuram se ligar aos estabelecimentos de ensino de arte, como a Escola Nacional de Belas Artes, a Escolinha de Arte, etc. De um modo ou de outro, cada artista procura desenvolver mais e mais as suas aptidões.

Mas, e isso é comprovado pela prática, onde muitos artistas podem aprender é nas reuniões semanais onde as gravuras são criticadas em conjunto de forma a auxiliar o próprio gravador. Há um desafio fraternal dos artistas de se ajudarem uns aos outros. A experiência tem mostrado que só com uma crítica construtiva e sincera é que se pode ir para a frente

Em resumo: o que se nota é que o trabalho em conjunto é a melhor forma de um artista se desenvolver pessoalmente. Que se reúnam os artistas, que discutam os seus problemas e os seus trabalhos! Não há forma melhor de superar pequenas deficiências que muitas vezes entram uma vida inteira. (O CLUBE, 1955, p.33).

As excursões às favelas e aos locais de trabalho na Capital Federal estavam em consonância com o objetivo de registrar mais fidedignamente a classe trabalhadora. A busca pelos tipos populares é exemplificada pelos trabalhos divulgados pela revista catarinense. Destacam-se imagens do cotidiano a exemplo das linoleogravuras de Regina Yolanda, no qual são vistos dois operários de construção, e de Chlau Deveza, mostrando a Favela da Praia do Pinto, na qual se pode ver duas crianças conversando, enquanto, ao fundo, aparecem os barracos, a instalação elétrica paralela à rua, os moradores interagindo, com destaque para uma mãe que leva uma criança pelo braço e uma senhora que assoma da janela de uma casa ao lado (Figura 179; Figura 180). Outra linoleogravura divulgada, de autoria de Esther Iracema Joffily, mostra um grupo de pessoas na feira, escolhendo legumes, frutas e verduras nas barracas (Figura 183). Ressaltam-se, na cena, as mulheres, que surgem tanto como compradoras das mercadorias, quanto no papel de feirante. Ainda nessa mesma edição da revista Sul, podem-se ver gravuras de Rachel Strosberg, Hugo Mund Júnior e Arydio Xavier da Cunha (Figura 181; Figura 182; Figura 184).

Figura 179 - Linoleogravura de Regina Yolanda (1928-2019) publicada na revista Sul. Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.30



Fonte: https://d1o6h00a1h5k7q.cloudfront.net/imagens/img_m/8506/3673579.jpg

Figura 180 - Chlau Deveza (1922-1993). *Favela Praia do Pinto*, 1955. Linoleogravura, 33 x 43cm. Publicada na revista *Sul*, Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.32



Fonte: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=62256>

Figura 181 - Xilogravura de Rachel Strosberg (1927). Publicada na revista *Sul*, Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.34



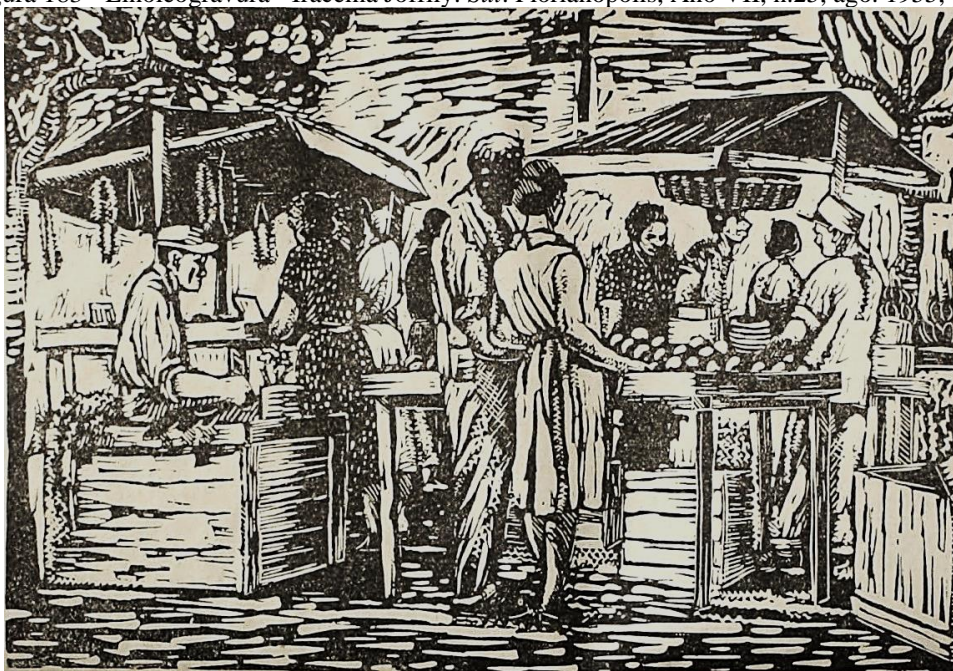
Fonte: <https://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=119065>

Figura 182 - Xilogravura de Hugo Mund Júnior (1933). Publicada na revista *Sul*, Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.55



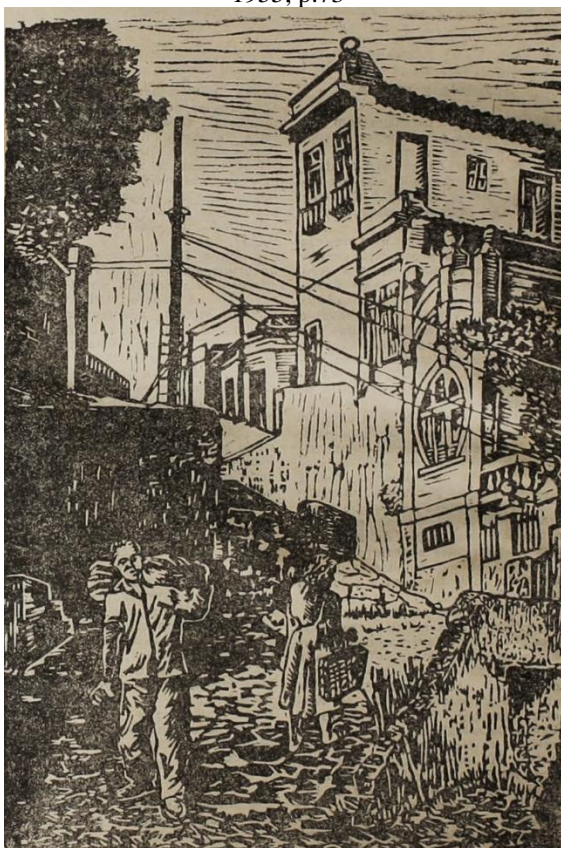
Fonte: <https://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=119065>

Figura 183 - Linoleogravura - Iracema Joffily. *Sul*. Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.60



Fonte: <https://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=119065>

Figura 184 - Linoleogravura de Arydio X. da Cunha. Publicada na revista *Sul*, Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.73



Fonte: <https://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=119065>

Impresso em página inteira, chama a atenção o trabalho atribuído a Regina Yolanda que mostra dois operários da construção civil, aparentemente no seu horário de almoço, enquanto comem uma marmita. Os dois homens estão com os pés descalços no chão, sentados em uma pilha de materiais de construção. Uma gravura que podemos associar a esta é a xilogravura de Hugo Mund Jr., intitulada *Pescador do Caju*, publicada no *Diário de Notícias* de novembro de 1955, por ocasião da III Mostra de Gravuras do Clube (Figura 185). A imagem apresenta um trabalhador sentado de costas para o observador, enquanto olha em direção ao mar, onde um pequeno barco de pesca aparece sobre as águas. Assim como na imagem dos construtores, a composição praiana também escolhe um momento de descanso, talvez uma pausa para reflexão sobre o trabalho, sobre o mar ou sobre a vida.

Figura 185 - Hugo Mund Júnior (1933). *Pescador do Caju*. *Diário de Notícias*. Suplemento Literário. Rio de Janeiro. Ano XXVI, n.10142, 27 e 28, nov. 1955



Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&hf=memoria.bn.br&pagfis=45834

Não se tratava, nos dois casos anteriores, de mostrar os trabalhadores em seu momento de atividade produtiva, mas justamente retratar um momento em que essas pessoas podem dispor de um tempo para si mesmos. O que parece digno de registro não é apenas o trabalho em si e o esforço de sua realização, mas a figura do trabalhador. As gravuras testemunham os procedimentos de observação e de interação em que os artistas buscavam entrar em contato com locais frequentados pela população trabalhadora; tanto a favela, a colônia de pesca quanto o canteiro de obras eram lugares visitados pelos artistas.

Figura 186 - Fotografia da Exposição de Gravuras Mexicanas. *Diário de Notícias*. Segunda Seção. Rio de Janeiro. Ano XXVI, n.10298, 2, jun. 1956



Fonte:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&hf=memoria.bn.br&pagfis=50816Exposição de Gravuras Mexicanas

As exposições do grupo eram momentos importantes que traziam ao público o trabalho realizado e nos quais fazia-se cumprir o anseio de difundir a arte. Através da matéria da revista *Sul*, sabe-se de exposições promovidas pelo Clube de Gravura do Rio de Janeiro em 1955, como a exibição de gravuras mexicanas e da produção do Clube de Porto Alegre (Figura 186). Em novembro daquele ano, o Clube de Gravura do Rio de Janeiro organizou sua III Mostra Coletiva, dessa vez com o fruto do trabalho de seus artistas associados:

III. EXPOSIÇÃO COLETIVA DO CLUBE DE GRAVURA

Está aberta ao público na sala do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, à rua Araújo Porto Alegre a exposição coletiva dos artistas membros do Clube de Gravuras do Distrito Federal. O mais jovem dos núcleos do movimento de gravadores espalhado por todo o país, o Clube de Gravuras do D.F. dá, com esta mostra, exemplo brilhante dos resultados já obtidos em seu atelier coletivo. Os trabalhos de Rachel Strosberg, Chlau Deveza, Arydio Cunha, Regina Iolanda, Ester Iracema Joffily, Mund Jr., N. Cavalcanti, Maria Laura Radspieler, Celeida Morais, Solange, Lia Wanderley, Carlos Werneck, Dalel Achkar, revelam um nível técnico apreciável. Prestigiando a exposição dos jovens artistas, apresentam trabalhos gráficos os conhecidos pintores Iberê Camargo, Geza Heller e Yvonne Visconti Cavalleiro (III EXPOSIÇÃO, 1955, p. 5).

O *Diário de Notícias* divulga os nomes dos participantes da mostra, para além de sua Diretoria. Dá-se a perceber que a exposição era reforçada pela presença de Iberê Camargo, Geza Heller e Yvonne Visconti Cavalleiro, o que deveria aumentar o interesse público na mostra. O local escolhido para o evento é o Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes,

indicando uma vinculação entre os sócios do Clube e os estudantes de artes. O uso do Diretório Acadêmico como espaço expositivo também é verificado no ano seguinte, quando o Clube de Gravura promoveu outra exposição de artistas mexicanos, em junho de 1956 (BARATA, 1956, p.2). Naquele mês, o Clube também realizou uma mostra retrospectiva de Carlos Scliar na Biblioteca Nacional (DO RIO, 1956, p.16).

Uma característica importante do Clube de Gravura do Rio de Janeiro foi a grande participação de mulheres artistas na entidade. Essa presença era visível tanto na sua Diretoria, composta por Raquel Strosberg e Regina Yolanda, quanto no quadro de associadas. Na Exposição Coletiva de 1955, por exemplo, dos treze artistas que expuseram seus trabalhos, nove eram mulheres. Esse fato mereceu destaque especial na seção feminina do jornal *Imprensa Popular*, quando a jornalista Jurema Yari entrevistou Regina Iolanda, Raquel Strosberg e Iracema Joffily em julho de 1955.

A reportagem se inicia com Joffily explicando as dificuldades de conciliar as atividades artísticas com a jornada imposta pelo trabalho doméstico: “Hoje é dia de feira - explicou Iracema - e nós somos antes de tudo donas de casa, mães de família. Nossa luta é dobrada em qualquer setor. Sempre chegamos cansadas das lidas domésticas, do trabalho com os filhos...”. Na sequência do texto, Yolanda aborda as finalidades da associação: “Nosso objetivo é fazer arte para o povo e, por isso mesmo, inspirada nas suas próprias lutas, nos seus próprios sofrimentos: em resumo, o clube desenvolve o gosto pela gravura e leva a arte para o povo”. Em relação aos lugares onde são realizadas as atividades, Iolanda também remete à realidade popular: “Pintamos o povo nas ruas! A maioria resolve onde devemos ir e saímos em grupo para um local determinado”.

Alternamos motivos de lutas e de pobreza. Já fomos à praia do Pinto, Cais do Porto; Já desenhamos os Jornaleiros no seu trabalho, as lavadeiras, velhas ruas com seu povo, etc. Em todos os lugares somos muito bem recebidos. A compreensão do povo é magnífica. Fazem tudo para ajudar-nos, facilitar-nos o trabalho...

Raquel ajunta:

As vezes acontecem coisas pitorescas nesses nossos contatos: na Praia do Pinto uma garota queria saber com insistência se voltaríamos no dia seguinte e explicou depois: “quero estar pronta, vou vestir a minha fantasia”, No cais do Porto um chefe de serviço ordenou ao trabalhador que era nosso modelo para limpar e varrer bem o local onde estava, para facilitar o nosso trabalho. Terminada a limpeza exclamou: “agora saia da frente para não atrapalhar”. (YARI, 1955, p.2).

Os depoimentos registrados são muito ricos, e testemunham a circulação das artistas pelos bairros populares e pelos lugares de trabalho, iniciativa que demonstra o desejo de fazer com que as pessoas que lá estão não sejam apenas retratadas, mas também tomem contato e se interessem pelo trabalho que está sendo realizado. Os meios de alcançar esse objetivo são

indicados logo a seguir por Iracema Joffily: “Desejamos imprimir milhares de cópias para serem vendidas a preços baratos, inclusive nos lugares que estivemos trabalhando, pois a curiosidade é muito grande entre os nossos próprios modelos ocasionais”. Entre as imagens divulgadas na matéria, estão alguns exemplos do registro da vida no Rio de Janeiro popular, nas gravuras denominadas *Trabalhadores do Cais* e *Cais do Porto* (Figura 187; Figura 189), de Raquel Strosberg, a primeira mostrando um grupo de operários e a segunda em que aparece um homem sentado com um cesto vazio na mão, provavelmente um trabalhador daquela região e outra chamada *Lavadeiras* (Figura 188), de Regina Iolanda, onde aparecem duas mulheres lavando roupas. Outro elemento importante a ser destacado é que nas duas gravuras, os protagonistas das cenas são trabalhadores negros. A gravura escolhida para distribuição para os sócios naquele mês de julho foi uma cena de feira de Iracema Joffily, provavelmente, pela descrição da reportagem, trata-se do trabalho publicado pela revista Sul (Figura 183).

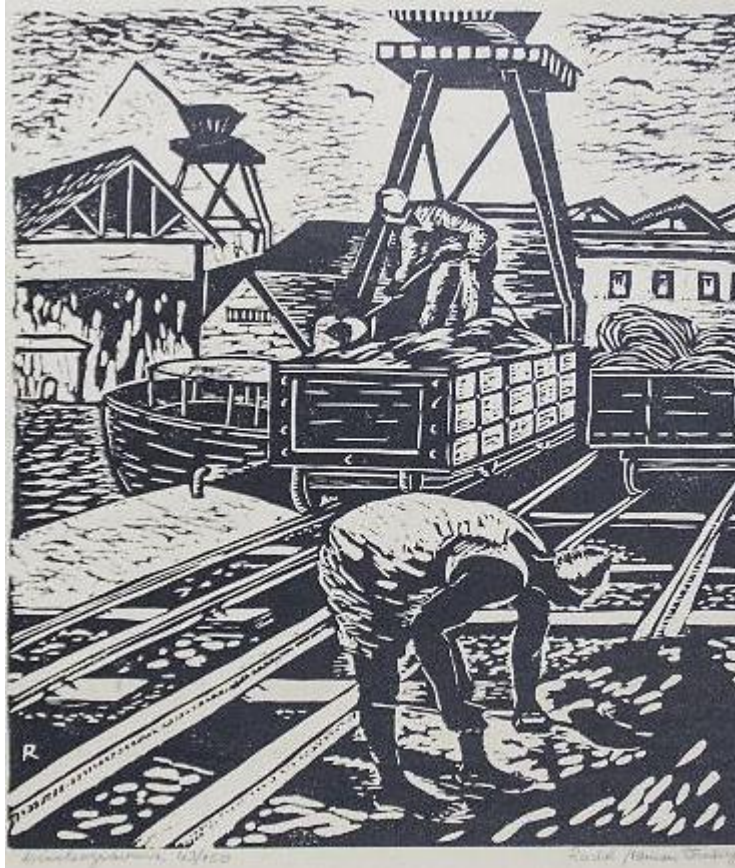
Figura 187 - Rachel Strosberg (1927). *Cais do Porto*



Fonte: http://memoria.bn.br/pdf/108081/per108081_1955_01556.pdf

Figura 188 - Regina Yolanda (1928-2019). *Lavadeiras*

Fonte: http://memoria.bn.br/pdf/108081/per108081_1955_01556.pdf

Figura 189 - Rachel Strosberg (1927). *Trabalhadores no Cais*, 1955. Linoleogravura sobre papel. 43x32 cm

Fonte: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=101408>

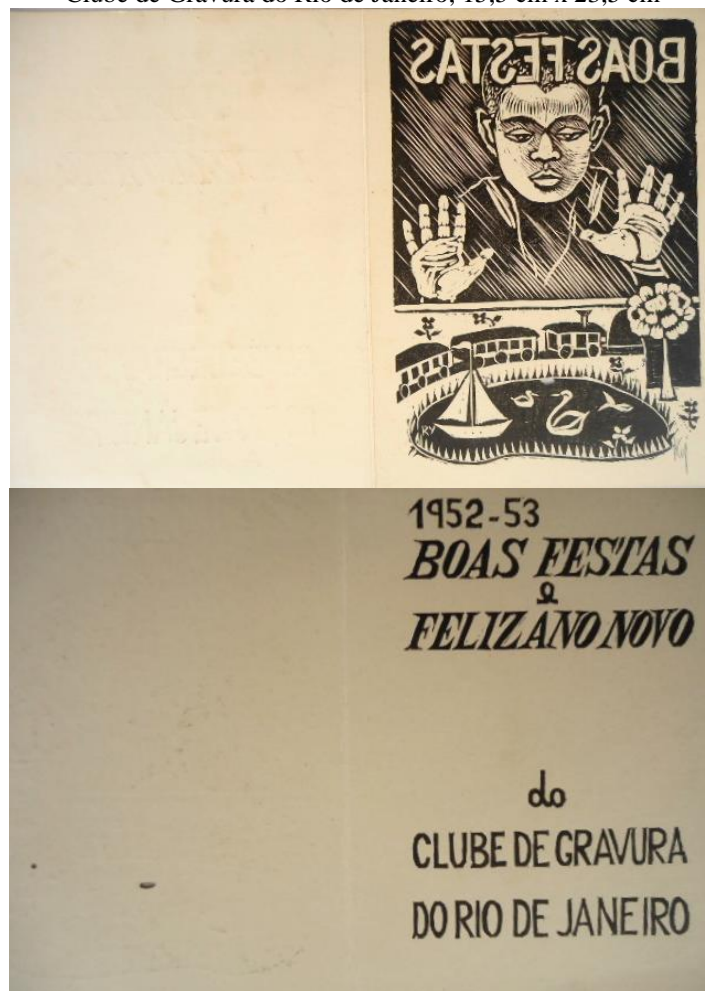
As artistas também se dedicavam às campanhas do PCB, notadamente, as campanhas pela paz. Quando da Guerra da Coreia, como se sabe, houve a mobilização contra o acordo militar entre o Brasil e os Estados Unidos que ocasionaria o envio de tropas brasileiras para a intervenção militarista. A campanha envolveu diversas ações, incluindo a confecção de impressos variados, a exemplo do cartão de Natal de Regina Yolanda (Figura 190). Outros cartões do gênero foram impressos com a identificação do Clube de Gravura do Rio de Janeiro (Figura 191).

Figura 190 - Frente e verso do cartão de Natal da Comissão Nacional contra o Acordo Militar ilustrado por xilogravura de Regina Yolanda



Fonte: <https://www.oqueoventonaolevou.com.br/peca.asp?ID=3673570>

Figura 191 - Frente e verso do cartão de Natal 1952-1953 ilustrado por xilogravura de Regina Yolanda para o Clube de Gravura do Rio de Janeiro, 15,5 cm x 23,5 cm



Fonte: <https://www.acervodpilon.com.br/peca.asp?ID=3389267>

Apesar da esperança que as artistas tinham de imprimir milhares de cópias para divulgar a gravura entre a população da Capital Federal, o Clube de Gravura do Rio de Janeiro parece ter cessado suas atividades no ano seguinte. A última informação que temos sobre a entidade são as exposições dos artistas mexicanos e das obras de Carlos Scliar, realizadas em junho de 1956. Em seus quatro anos de existência, a associação reuniu um bom número de artistas que produziram gravuras de grande qualidade, mesmo assim, o grupo não se manteve. É difícil saber ao certo a razão de sua dissolução, embora possa ser realizado um paralelo com o CGPA, para o qual as mudanças de conjuntura e de linha política no mesmo período tiveram um peso significativo. Além do encerramento das atividades, outra questão se impõe ao observar a trajetória da experiência carioca: porque ela não gerou uma memória coletiva, que pudesse ser posteriormente resgatada ou apropriada, como ocorreu em Porto Alegre, Bagé, Curitiba e Recife? Talvez seja necessário olhar para a outra grande metrópole brasileira para elaborar uma resposta.

6.3 OS CLUBES DE GRAVURA DE SÃO PAULO E SANTOS: OS GRAVADORES E O PROJETO CULTURAL DOS COMUNISTAS NO CENTRO ECONÔMICO DO PAÍS

O Clube de Gravura de São Paulo foi fundado em janeiro de 1952 e os seus objetivos imediatos foram divulgados em uma nota pela *Revista Fundamentos*, principal veículo cultural do PCB paulista, em fevereiro daquele ano: distribuir a cada mês uma gravura inédita entre os seus associados e organizar uma oficina e uma galeria de arte, onde iriam ocorrer exposições, cursos e conferências. A revista indicava também que o Clube havia sido criado por jovens e que pretendia amparar e incentivar os “artistas moços” (FOI FUNDADO, 1952, p.31). Assim como nos casos anteriores, a iniciativa não foi fruto de uma proposta isolada de um indivíduo, e sim de uma gama de discussões de grupos de intelectuais progressistas. Os encontros de artistas latino-americanos em Paris, no período pós-guerra, em que se debatiam cultura e o movimento pró-paz, foram a base do projeto conforme depoimento posterior de Mário Gruber: "Viemos para o Brasil - o Scliar, eu, o Luís Ventura, o Otávio Araújo - com a firme determinação de fundarmos clubes de gravura visando a disseminar toda uma discussão que estava implícita nesse tipo de evento" (AMARAL, 2003, p.187).

Mário Gruber, Luiz Ventura e Otávio Araújo eram conhecidos de longa data. Ainda antes disso, Gruber e Otávio Araújo participaram da exposição *19 pintores*, promovido na União Cultural Brasil-Estados Unidos em 1947, na Galeria Prestes Maia. Os três moraram juntos em Paris um imóvel localizado no bairro Puteaux, no final dos anos 1940, quando Gruber recebeu uma bolsa do governo francês, por recomendação de Roger Bastide, para estudar gravura. Conviveram e trabalharam com Portinari na confecção de painéis, e, no ateliê do artista, conheceram pessoas importantes para suas trajetórias a exemplo de Clóvis Graciano e Mário Schenberg. Os artistas entraram em contato com a produção chinesa e mexicana, e frequentaram a Associação Latino-Americana e o Centro Simon Bolívar (TORRES FILHO, 2018). Participaram de manifestações políticas, debates sobre a responsabilidade social do artista e sobre as mobilizações pró-paz.

Otávio Araújo frequentou a *École National Supérieure des Beaux-Arts* e, quando retornou ao Brasil, tornou-se assistente de Portinari por indicação de Clóvis Graciano. No Salão Para Todos de 1957¹⁸, recebeu o prêmio de viagem para acompanhar a exposição na China e na União Soviética. Otávio Araújo se fixou em Moscou e lá constituiu família. Antes disso,

¹⁸ Em 1957, o quinzenário *Para Todos* promoveu um salão de desenho e gravura com dois prêmios de viagem para a China (**Para Todos**, Rio de Janeiro-São Paulo, ano I, n.17, 2ª quinzena de jan. 1957, p.1).

contribuiu com os projetos dos colegas no Clube de Gravura e produziu ilustrações para a *Fundamentos*, a exemplo de *Liga Camponesa* publicada em julho de 1951 (Figura 192). Embora se conheça mais as ligas camponesas de Pernambuco, essas associações de trabalhadores rurais ligadas à luta pela terra surgiram em 1946 a partir do movimento rural organizado pelo PCB. Na composição de Otávio Araújo, o artista elabora um momento de vitória dos camponeses e destaca, em primeiro plano, um lavrador dando as mãos ao que parece ser um operário urbano, aludindo a importância da solidariedade entre a classe trabalhadora do campo e da cidade.

Figura 192 - *Liga Camponesa* - Ilustração de Otávio Araújo (1926-2015)



Fonte: *Fundamentos*, ano IV, n. 20, jul. 1951 p.20

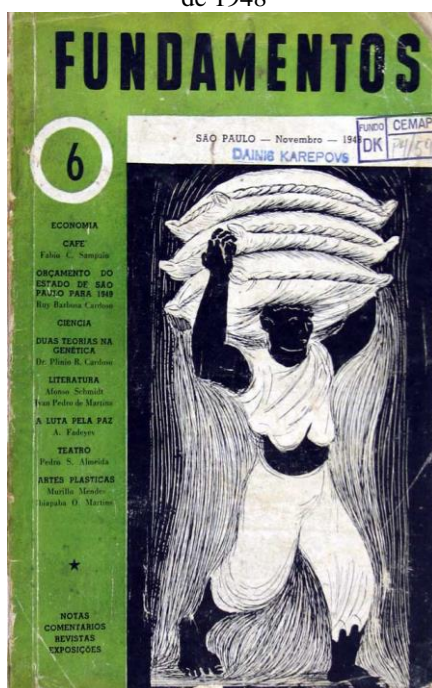
Em agosto, a *Fundamentos* informava que o Clube de Gravura já tinha uma sede própria, em um salão na Rua Barão de Itapetininga, n.275, no 13º andar, e havia eleito Clóvis Graciano como seu Presidente, além de aprovar seus estatutos e seu plano de atividades. Estavam sendo programados um curso de gravura coordenado por Manuel Martins e Renina Katz, uma mostra de obras originais de Käthe Kollwitz e a realização de exposições itinerantes dos artistas associados por cidades do interior paulista (CLUBE, 1952, p.29). Outra iniciativa do Clube, em

seus primeiros meses de existência, foi a edição do livro *Poesias Escolhidas*, de Rossini Camargo Guarnieri, preparada para ser lançada em março de 1952 (ROSSINE, 1952, p.18).

Figura 193 - Fotografia de Clóvis Graciano entre camaradas na redação do jornal comunista *Hoje* em 1946



Figura 194 - Capa da Fundamentos ilustrada por Clóvis Graciano (1907-1988). *Fundamentos*, vol. II, n.6, nov. de 1948



Clóvis Graciano era um notório militante comunista desde meados dos anos 1940. Seu nome consta em reuniões de organização de atividades e da instalação do comitê do PCB em São Paulo em 1945. Além de colaborar com jornais e revistas, ele também atuou em campanhas sindicais (Serviço Nacional de Informações, informe n. 0642 de 13 mar.1975), no Movimento dos Partidários da Paz e outras campanhas do PCB (Secretaria de Segurança Pública de São Paulo, prontuário 24277). Clóvis Graciano era integrante da célula da Barra Funda, redator do jornal *Hoje* (Figura 193) e diagramador do *Jornal das Artes*. O artista colaborou com diversos veículos de imprensa, incluindo a *Fundamentos* antes da organização do Clube de Gravura (Figura 194).

Como pode ser visto, existia uma grande expectativa de realizar diversas ações a partir do Clube de Gravura de São Paulo, mas parece que a maior parte desses planos não foi levada adiante. Aracy Amaral registrou em seu livro as palavras de Renina Katz e de Luiz Ventura, recordando as dificuldades de colocar em prática o programa que haviam planejado para a entidade:

Renina Katz confirma a intenção da precária experiência paulista: "Em São Paulo nos unimos por circunstâncias não artísticas, um grupo de artistas: Mário Gruber, Luis Ventura, Otávio Araújo. Os três tinham estado em Paris em época que Fernando Pedreira os conheceu e então foi uma ponte natural aqui em São Paulo. Scliar, do Clube de Gravura no Rio Grande do Sul, nos procurou, e tentamos articular aqui esse tipo de associação, mas em outros moldes. No sul eles tinham um núcleo de gente, além de Scliar, campeão na formação de núcleos, mas aqui a experiência foi muito penosa. Editamos uma gravura de Mário Gruber, outra de Clóvis Graciano, tirando cem gravuras de cada."

O caráter efêmero do Clube de Gravura de São Paulo é enfatizado por Luis Ventura, que se refere aos "vários meses" de duração do Clube, tempo durante o qual foi feita a tiragem da edição da primeira gravura de Poty para os cem associados que garantiram, com sua subscrição, a duração do Clube por esse espaço de tempo, posto que gastou um elevado montante na instalação da associação. [...] Passaram então a ocupar um meio andar inteiro à rua Barão de Itapetininga, onde se realizavam também reuniões com o pessoal de estórias em quadrinhos que visavam à fundação de seu sindicato (Lancelotti, Moya etc.).

Mas, na verdade, esclarece Renina, "éramos gente com postura ideológica definida que se juntava para discutir coisas: a revista *Fundamentos* ficou sendo um núcleo, mas um núcleo mais amplo. Ilustrávamos essa revista, onde se debatiam as coisas de um modo geral, e houve até um momento em que fizemos um boicote, ou um pseudoboicote, à Bienal". (AMARAL, 2003, p.187-188).

Os depoimentos recolhidos por Aracy Amaral ajudam a compreender a história do Clube de Gravura de São Paulo para além das pretensões iniciais. O seu surgimento está ligado aos debates sobre o realismo socialista e o potencial da gravura como elemento de mobilização social. O seu funcionamento se aproxima de outras experiências, com a existência de uma revista cultural que agregava seus membros e lhes dava suporte, como foi o caso da *Horizonte* em Porto Alegre e mesmo da revista *Joaquim* antes da formação do núcleo de gravadores do

Paraná. O Clube paulistano, no entanto, não conseguiu se transformar em uma entidade tão reconhecida pela produção de imagens próprias, mas foi um local interessante de encontro e de debates sobre a arte. Obras de autoria dos integrantes do Clube podem ser conferidas nas páginas da *Fundamentos*, como as das capas de Luiz Ventura e Mário Gruber (Figura 195; Figura 196).

Figura 195 - Luiz Ventura (1930). Pirapora. Desenho para capa da *Fundamentos*, ano VII, n.38, set. out. 1955, p.1

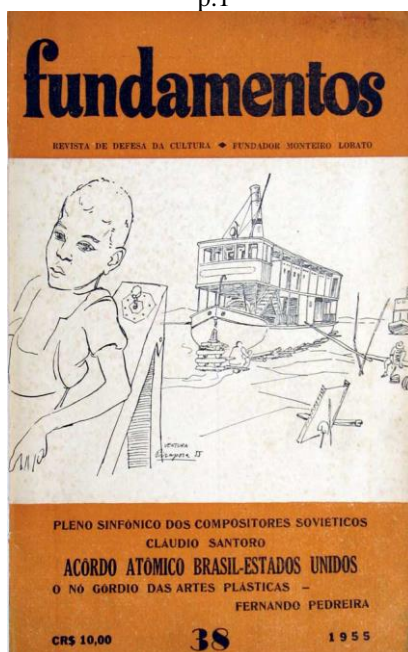
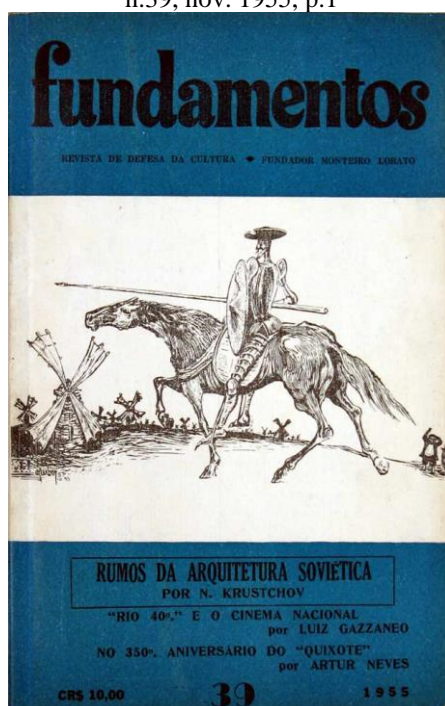


Figura 196 - Mario Gruber Correia (1927-2011). Dom Quixote. Desenho para capa da *Fundamentos*, ano VII, n.39, nov. 1955, p.1



A revista *Fundamentos* registrou um desses momentos de debates através de uma conversa do jornalista Fernando Pedreira com Mário Gruber, Renina Katz, Estela Tuchsneider, Flávio Tanaka e Luiz Ventura em abril de 1953 (PEDREIRA, 1953) (Figura 197). Na conversa, desenvolvem-se algumas questões delicadas para o grupo de artistas naquele momento, como a relação entre a pintura acadêmica e a pintura moderna, e, nesse último caso, os problemas concernentes ao embate entre o realismo e o abstracionismo. Luiz Ventura, por exemplo, que se inclinava pelos modernos, afirma que ao escolher esse caminho “Imediatamente somos presas de um bando de professores ‘proffiteurs’ do modernismo que nos enchem a cabeça de ideias obtusas e estranhas; se as aceitamos, está certo, se não, barram-nos o caminho” (p. 20). Por sua vez, Elena Tuchsneider destaca a importância do conhecimento artístico acumulado e a integração do artista à sociedade, que deve “buscar apoio na tradição em vez de romper com ela. Fora disso caímos no cerebralismo caótico dos abstracionistas” (p. 20).

Figura 197 - Fotografia da matéria de Fernando Pedreira *Artistas Jovens e Arte Jovem. Uma Entrevista* para a revista *Fundamentos*



VEM-SE, NO CLICHÊ, EM PALESTRA COM FERNANDO PEDREIRA, OS ARTISTAS ESTELA TUCHSNEIDER, RENINA KATZ E FLÁVIO TANAKA.

Fonte: *Fundamentos*. São Paulo. Ano V, n.32, abr. 1953, p.21

Luiz Ventura avança em sua crítica, fazendo uma relação mais direta entre a abstração e a pintura acadêmica, classificando a primeira como “academismo moderno” (p.20-21). A solução para encontrar formas novas seria situar a figura humana no ambiente atual,

assimilando as tradições estéticas antigas e modernas. O pintor Flávio Tanaka, por sua vez, parece se esforçar por encontrar um caminho próprio para a sua produção e nas suas palavras também aparecia uma crítica à pintura abstrata: “Não há nada mais triste e constrangedor do que esta tendência à uniformização que se verifica entre os artistas ditos de vanguarda: todo mundo anda fazendo quadradinhos... Até no Japão” (p. 21). Renina Katz procura responder às preocupações dos colegas através de uma avaliação que passava pela própria vivência dos sujeitos: “a obra dos grandes artistas, antigos e modernos, resume uma fabulosa experiência técnica e humana que nós não possuímos e não possuiremos nunca, se nos limitarmos à imitação formal: é preciso refazer o caminho que eles percorreram” (p. 21;24). No final do texto, Pedreira tenta chegar à uma conclusão dos temas levantados na conversa, que acaba por ser uma reafirmação da linha política do PCB para o campo das artes:

Apesar do esforço dos seus propagandistas e do estímulo oficioso, o abstracionismo (que nunca chegou a se firmar entre nós) está perdendo terreno: os artistas voltam-se para a realidade, procuram uma arte mais humana, menos artificial; e avançam no caminho do realismo.

Fazem-no, é certo, com muitas hesitações e tropeços, ainda. Deixam-se levar ainda um pouco pelo canto das sereias do êxito fácil e efêmero, os tubarões da crítica e dos prêmios. Não se convenceram completamente de que podem ser modernos sem usar certas fórmulas e «clichês» do modernismo. Mas, trabalhando a realidade brasileira, procurando fixar e recriar esta realidade em suas obras, aos poucos os nossos artistas hão de chegar a uma arte que será moderna, atual, não em virtude de alguns modismos reconhecíveis à primeira vista; mas porque refletirá o espírito do tempo, aquilo que existe em nossos dias e não existia antes. Em suma: a realidade atual em processo de desenvolvimento, vista pelos que sinceramente desejam favorecer este desenvolvimento e lutam para isso. Isto é, neste caso, os artistas progressistas e o próprio povo. Tenho dito (PEDREIRA, 1953, p. 24).

Essa entrevista de 1953 é a última referência ao Clube de Gravura de São Paulo que se tem na *Fundamentos*.

A intenção de tratar da realidade do povo está presente nas primeiras imagens distribuídas pelo Clube de Gravura de São Paulo. A figura correspondente ao mês de janeiro de 1952 foi a reprodução da obra *Cangaceiro* de Clóvis Graciano, que mostra um sertanejo com chapéu de couro decorado com uma estrela, portando uma espingarda e uma cartucheira que lhe atravessava o peito. O olhar perdido no horizonte e o rosto magro dão ao personagem uma dramaticidade que remete à sua condição de pobreza e de clandestinidade (Figura 198). No mês de fevereiro foi distribuída uma gravura de Renina Katz, que foi Prêmio de Viagem do Salão Nacional de 1951. Trata-se de *Vigília*, que mostra uma cena inspirada na obra *Miséria*, da série *A Revolta dos Tecelões* de Käthe Kollwitz, mostrando um grupo de pessoas que olham para uma criança que repousa em um leito (Figura 199; Figura 200). A gravidade da postura das

peças que cercam a cama indica preocupação, que, talvez, aquela pequena possa estar doente ou morta (OVÍDIO, 2022, p. 465).

Figura 198 - Clóvis Graciano (1907-1988). *Cangaceiro*. *Fundamentos*. São Paulo. Ano IV, n.25, fev. 1952, p.31



Fonte:

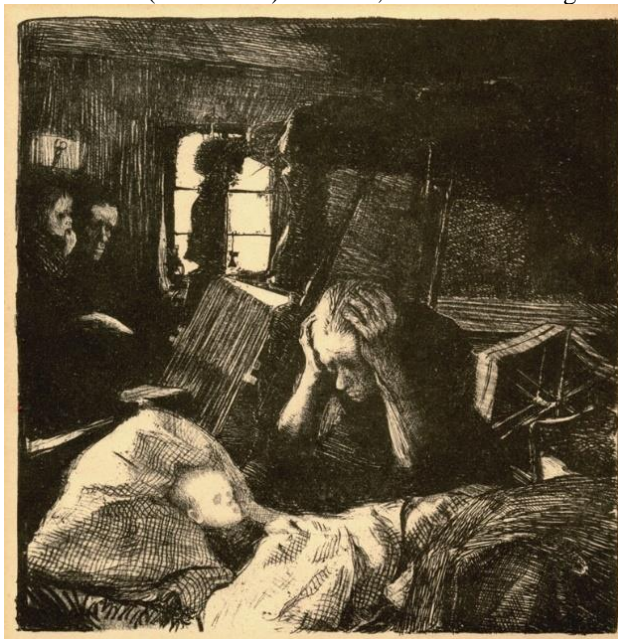
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq=%22clube%20de%20gravura%22&pagfis=1337>

Figura 199 - Renina Katz (1925). *Vigília*, 1951. Litografia, 24x32 cm



Fonte: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4636/4432>

Figura 200 - Käthe Kollwitz (1867-1945). *Miséria*, 1893-1897. Litografia, 15,5 x 15,3 cm



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1951-0501-74

Pouco tempo depois, a revista abordou uma exposição de Renina Katz no MASP, realizada em março de 1952, reforçando a pretensão de vincular a produção da artista com os pressupostos do realismo socialista. Não se tratava de evento organizado pelo Clube de Gravura, mas era a mostra de uma de suas principais associadas, o que era bastante significativo para a nova associação: “A exposição de Renina revelou antes de tudo um esforço no sentido de colocar a gravura no seu verdadeiro nível, na altura de um grande veículo de comunicação entre o artista e o povo”. Isso se dava não apenas por conta do tema, ao retratar figuras populares, como “o jornaleiro, costureiras, atelier de costura, trabalhadores, verdureira japonesa”, mas também pela concisão e clareza com que ela retratava a realidade dessas pessoas. A gravura que ilustra (Figura 201) o texto expõe o interior de uma casa pobre, em que uma mulher passa a roupa, duas crianças seguram algumas frutas e ao fundo aparece uma porta de madeira, um ambiente que remete ao dia-a-dia das famílias operárias nos bairros suburbanos. A revista traça um paralelo entre os trabalhos de Renina Katz e os artistas chineses, que transformaram a gravura na arte de retratar a luta, a vida e as vitórias populares (RENINA, 1952, p.15).

Figura 201 - Gravura de Renina Katz publicada na *Fundamentos*. São Paulo. Ano IV, n.27, mai.1953, p. 31



Fonte:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq=%22clube%20de%20gravura%22&pagfis=1399>

Renina Katz era descendente de poloneses. Sua mãe veio para o Brasil em 1919. Os pais escolheram se fixar na cidade do Rio de Janeiro, mas ela nasceu na casa da vó em Niterói no dia 30 de dezembro de 1926. Sua família era de judeus de língua iídiche e estimulava a criatividade e a cultura. Aos 18 anos, Renina decidiu ser artista, recebeu o apoio do pai mediante a exigência de que frequentasse um curso universitário. Em 1946, ingressou no curso de pintura da Escola Nacional de Belas Artes, e acabou por se tornar a representante da ENBA na União Nacional dos Estudantes – UNE. Seus professores mais marcantes foram Carlos Oswald e Axel Leskoschek. Carlos Oswald lecionava numa sala do jornal *O Globo*, na antiga Galeria Cruzeiro. Ela foi colega de Poty Lazzarotto, que a incentivou a investir na gravura. Renina Katz foi uma partidária da paz e militante antifascista, e colaborou com diversos impressos, não somente os comunistas. Ela se mudou para São Paulo em 1951, e se integrou ao grupo que formou o Clube de Gravura de São Paulo. Renina e Virgínia Artigas foram as principais ilustradoras da *Fundamentos*, abordando os temas sociais e políticos sem se descuidar da técnica e da qualidade dos trabalhos (HERMENEGILDO JÚNIOR, 2021).

Ao circular por São Paulo, principalmente, quando passava pela Estação Ferroviária Roosevelt, Renina Katz se deparava com a grande massa de migrantes que buscavam a melhoria de vida na grande cidade. Muitos deles eram nordestinos que fugiam das adversidades da seca. A situação dessas pessoas inspirou vários trabalhos da artista, incluindo a série *Retirantes*,

Camponeses sem Terra. Evidentemente, Renina entendia que a migração não se tratava apenas de um infortúnio climático, mas sim de uma questão social, política e econômica, que clamava urgência no país, a questão da terra e sua justa distribuição e uso. Na xilogravura reproduzida na *Fundamentos* (Figura 202), Renina traz o desalento da pobreza infantil em figuras visivelmente magras e maltrapilhas. O drama da cena se dá pelo emprego de luz e sombra produzidos pelos entalhes da madeira.

Figura 202 - Renina Katz (1925). *Os Retirantes*, da série *Camponeses sem Terra*



Fonte: *Fundamentos*, ano VII, n.37, jul. ago. 1955, p.25

Tanto a técnica da xilogravura, quanto a opção por só imprimir suas gravuras em branco e preto, eram apropriadas para sua temática e seu ideário do período. A gravura foi, de fato, uma preferência entre os artistas expressionistas, e Renina encontrou nessa técnica, um meio adequado ao seu projeto artístico daquele período.

Algumas influências e referências foram importantes durante esse período de sua atividade artística. Seus professores, como Carlos Oswald e Axl Leskoschek, que foi, segundo ela “um grande gravador e um grande professor, com quem não só aprendi a fazer gravura em madeira mas aprendi também a didática, aprendi a ser professora”. Colegas, como Poty Lazarotto, a influenciaram e contribuíram para que a artista se aproximasse mais da gravura.

Dentre as referências importantes, estava a artista expressionista Käthe Kollwitz (1867-1945), referência não só como artista e gravadora, não só pela força expressiva de suas obras, mas como uma espécie de orientação, modelo diante da arte e da vida. (MOTTA, 2007, p.20).

Além de Clóvis Graciano e de Renina Katz, Mário Gruber Correia também colabora com a *Fundamentos*. Em relação ao artista, cabe recordar os depoimentos recolhidos por Aracy Amaral nos quais Gruber trata da criação do Clube de Gravura de Santos:

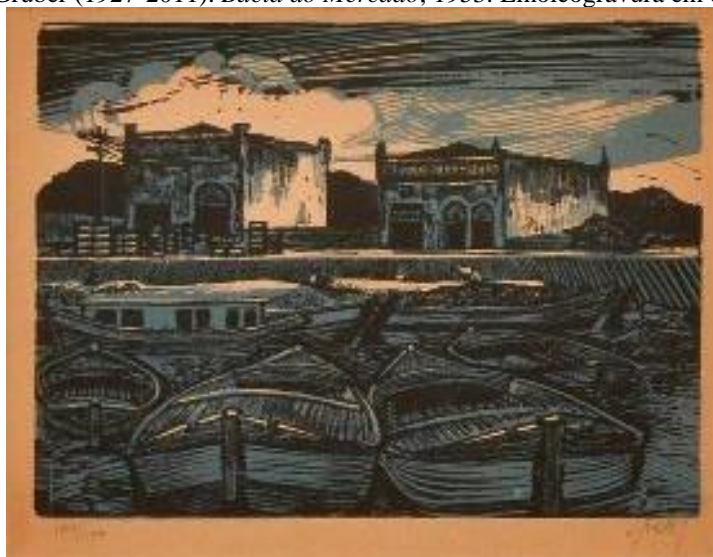
O objetivo em Santos, segundo narra Mário Gruber, "era dinamizar um certo tipo de preocupação ao nível da cultura, globalmente, visando à transformação e, assim sendo, naquele contexto, naquela época, não tendo muita possibilidade a gravura, ela foi apenas uma motivação, para se criar uma entidade que deveria agir na cidade como um elemento de desenvolvimento da própria área intelectual, que em si é transformadora." Foi assim que Gruber afirma ter abdicado da ideia da gravura revolucionária e criou-se um elemento de sedução, a gravura, que, realmente, constituía uma novidade. A tentativa era divulgar a gravura como técnica de reprodução. Em certos casos podia-se discutir qual o sentido que ela teria, e sua utilização, isto a longo prazo. A curto prazo ela polarizou, de início, as atividades criativas do Clube, que funcionou também com Nelson Andrade- "somos os dois os primeiros artistas de arte moderna em Santos" -e tentou-se solicitar, sem êxito, segundo Gruber, o concurso das gravuras gaúchas, embora contando com a colaboração do grupo de São Paulo (AMARAL, 2003, p.187).

Segundo Mário Gruber, o Clube de Gravura de Santos teve uma vida muito efêmera, pois os participantes passaram a demonstrar interesse por outras atividades, como ballet e teatro, que não eram o foco de interesse do artista. Dessa forma, o Clube de Gravura se transformou no Clube de Artes de Santos, fazendo com que seu fundador se afastasse de sua coordenação. Diferente de outros casos, como Curitiba e Recife, em que os clubes de gravura se desdobraram em associações que promoviam atividades correlatas, em Santos, esse desdobramento se deu em uma direção que se afastava de seu objetivo original.

De qualquer forma, o Clube de Gravura de Santos deixou sua marca na cidade e algumas gravuras como legado. Mário Gruber participava ativamente do PCB naqueles anos, e suas atividades estavam ligadas principalmente ao sindicato dos trabalhadores do porto. Nas matrizes, Gruber representava a paisagem da zona portuária e seus frequentadores, fabricando registros de trabalhos e de lugares da cidade (Figura 203; Figura 204)). A maior parte dos trabalhadores do porto vivia no bairro Areia Branca que Gruber visitava costumeiramente devido às tarefas sindicais e ao seu fazer artístico. O local foi tema de algumas obras do artista (TORRES FILHO, 2018).

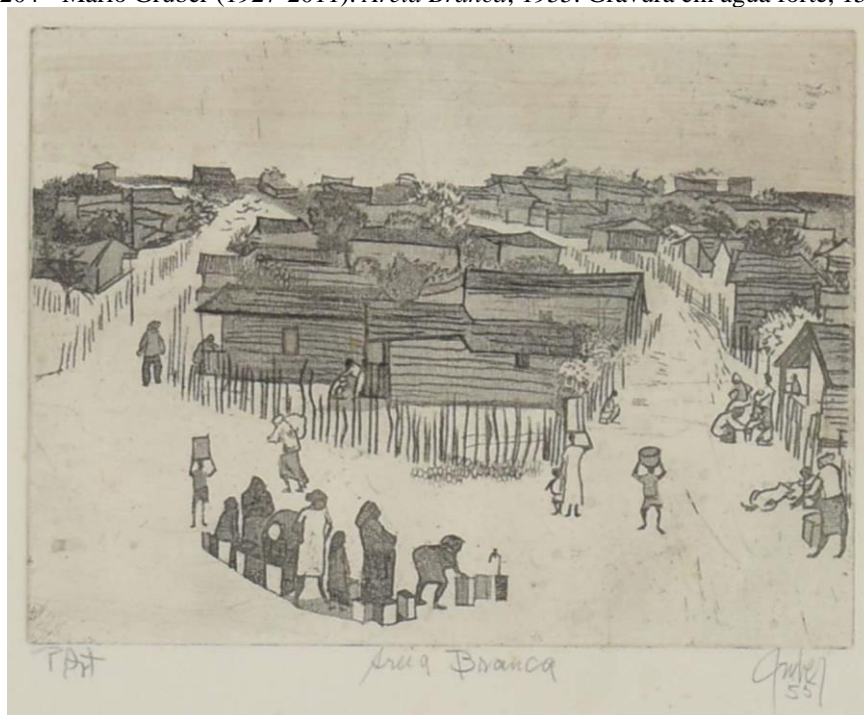
É interessante destacar que havia problemas na organização dos comunistas em Santos no início da década de 1950. Depois de um período de uma adesão popular considerável ao PCB, a cidade litorânea contava com menos filiados e com disputas internas devido a expulsões públicas de membros, fechamento de entidades ligadas ao partido e a insatisfação de militantes por verem nos postos de liderança intelectuais em vez de operários (TAVARES, 2007). Portanto, aqueles anos eram de reconstrução e de reorganização das células e, provavelmente, essa era uma das tarefas desempenhada por Mário Gruber. Aliás, pode-se inferir que a dificuldade de adesão local à proposta do Clube de Gravura foi provocada por essa reestruturação.

Figura 203 - Mário Gruber (1927-2011). *Bacia do Mercado*, 1953. Linoleogravura em duas cores 17 x 21 cm



Fonte: <https://www.antonioferreira.lel.br/peca.asp?ID=19741>

Figura 204 - Mário Gruber (1927-2011). *Areia Branca*, 1955. Gravura em água forte, 15 x 20 cm



Fonte: <https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/169/lote/354>

Figura 205 - Mário Gruber (1927-2011). *Homenagem aos mortos da Cidade de Rio Grande*. *Fundamentos*. São Paulo, Ano V, n.30, nov. 1952



Fonte:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq=%22clube%20de%20gravura%22&pagfis=1486>

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq=%22clube%20de%20gravura%22&pagfis=1487>

A *Fundamentos* publicou duas gravuras de Mário Gruber em 1952 e 1953. Podemos especular que essas imagens podem ter sido produzidas para o Clube de Gravura de Santos não somente pela sua autoria, mas também pela temática e pela data. Em novembro de 1952, a revista publicou a gravura *Homenagem aos Mortos da Cidade de Rio Grande*, que mostra um grupo de homens com grossos casacos e feições graves, que carregam caixões em meio a um grupo maior de pessoas (Figura 205). A cena faz referência à morte dos trabalhadores Jadir Félix dos Santos, Antônio Funchal, Edílio Rodrigues e do estudante Roberto Dau, baleados pela polícia rio-grandina enquanto faziam um protesto pela libertação de companheiros presos nas manifestações contra a carestia de vida ocorridas durante aquele ano (SAN SEGUNDO, 2009, p.175-176). A cidade de Rio Grande, como Santos, era um grande porto marítimo, que concentrava uma densa população operária e onde o Partido Comunista tinha uma longa tradição de militância. Podemos pensar nessa obra como um ato de solidariedade e de identificação entre as duas cidades, na luta pela dignidade e pela memória dos trabalhadores que tomaram na busca por melhores condições de vida. Em setembro de 1953, outra gravura

de Gruber foi publicada, *A Praça é do Povo*, que mostra um grupo lutando contra uma investida da cavalaria, um tema que também evoca a luta contra a repressão, destacando o poder de resistência daqueles que são atacados (Figura 206). As duas gravuras são grandes, ocupando as duas páginas centrais da revista, o que dá a dimensão de sua importância.

Figura 206 - Mário Gruber (1927-2011). *A Praça é do Povo*, publicada na *Fundamentos*, São Paulo, Ano V, n.33, set. 1953



Fonte: <https://www.novomilenio.inf.br/cultura/culturaf/cult102113.jpg>

Na edição de setembro de 1953, em que a *Fundamentos* destaca a força do realismo entre os jovens artistas no Salão Nacional de Belas Artes, a participação de Renina Katz é destacada com duas litografias e uma xilogravura, mas não existe menção sobre a participação do Clube de Gravura como espaço aglutinador desses artistas (PEDREIRA, 1953), o que dá a entender que sua existência não ultrapassou aquele período. Diferente do Clube de Gravura do Rio de Janeiro, que existiu durante alguns anos enquanto promovia diversas atividades, as entidades paulistana e santista parecem ter tido muito mais dificuldade para realizar o plano de atividades que havia sido proposto no momento de sua fundação. Antes de entrarmos em uma comparação e mesmo de levantarmos hipóteses, é importante visitar uma outra experiência efêmera e ainda menos conhecida que os exemplos anteriores: o Clube de Gravura de Florianópolis, em Santa Catarina.

6.4 A REVISTA *SUL*, O CLUBE DE GRAVURA DE FLORIANÓPOLIS E O REGISTRO DE UMA EXPERIÊNCIA EFÊMERA

O Clube de Gravura de Florianópolis, conforme se pôde levantar, esteve “em organização” entre o final de 1954 e início de 1955, mas não se sabe quase nada sobre ele. O projeto de formação de um núcleo de gravadores na capital de Santa Catarina estava diretamente vinculado ao Círculo de Arte Moderna, mais conhecido como Grupo Sul por editar uma revista de mesmo nome entre 1948 e 1957. Assim como outros grupos de artistas e revistas culturais que circularam no Brasil nessa época, o *Sul* também teve a participação de militantes comunistas (ou pessoas próximas ao PCB), divulgava gravuras que dialogavam com as propostas do realismo socialista e demonstrava uma preocupação de modernizar o campo artístico local.

O Círculo de Arte Moderna surgiu em 1947, iniciando a edição da revista *Sul* em janeiro de 1948. Nesse grupo se encontravam pessoas interessadas em filosofia, artes plásticas, teatro, literatura e poesia – Salim Miguel, Eglê Malheiros, Armando Carreirão, Silveira de Souza, Ody Fraga, Walmor Cardoso da Silva, Adolfo Boos Jr., Aníbal Nunes Pires, Archibaldo Neves e Hamilton Ferreira. Entre os artistas plásticos e gravadores, destacavam-se Aldo Nunes, Hassis, Meyer Filho, Hugo Mund Jr. (também atuante no Rio de Janeiro) e Martinho de Haro. Eram basicamente jovens que se articularam a fim de reagir contra o predomínio de uma concepção conservadora de arte, marcada pela hegemonia da Academia Catarinense de Letras, fundada em 1924, cuja finalidade era promover padrões culturais inspirados pelos modelos de civilização europeia. Após o final da Segunda Guerra Mundial, com o clima de renovação cultural e política, surgiram na cidade os jornais *Folha da Juventude* e *Cicuta*, que reunia os críticos do conservadorismo, preparando a formação do Círculo de Arte Moderna e o lançamento da revista *Sul*.

A partir da década de 1930, iniciou-se o resgate da herança cultural açoriana de Florianópolis e do litoral catarinense, contrastando com um contexto anterior em que a elite local olhava criticamente para essa população formada por roceiros e pescadores, condenando seu atraso e sua indolência. O movimento de positivação da identidade açoriana e da cultura popular vai ter um momento importante no segundo centenário da sua imigração, em 1948, quando se realizou o I Congresso de História Catarinense. É nesse contexto que o Círculo de Arte Moderna e a revista *Sul* vão divulgar sua produção na qual a cultura popular é valorizada, mas não apenas de uma perspectiva regionalista ou folclórica, mas a partir do apreço ao

cotidiano e às vivências das populações litorâneas (SABINO, 1979, p.13-63; LEHMKUL, 1996, p.13-39).

O Círculo de Arte Moderna e a revista *Sul* não estavam vinculados ao PCB, mas havia circulação e diálogo com as propostas culturais dos comunistas devido ao trânsito de pessoas em comum. Uma das principais figuras do grupo foi a escritora e professora Eglê Malheiros: nascida em 1928, na cidade de Tubarão, ela vinha de uma família de esquerda, com seus tios tendo participado da organização da Aliança Nacional Libertadora na capital catarinense. Mais tarde, depois de 1946, com sua maioria, ~~ele~~ela se torna filiada ao partido. A partir da pesquisa e das entrevistas feitas pela historiadora Joseane Zimmermann, em seu trabalho sobre a trajetória da escritora, descobrimos que o surgimento do grupo estava ligado à organização dos comunistas logo após a sua legalização.

As conversas, na sede do Partido Comunista em Florianópolis, colocaram Eglê em contato com o "pessoal" que mais tarde formou o Grupo Sul. Salim Miguel, Aldo J. Sagaz, Antônio Paladino e Cláudio Bousfield Vieira já editavam o "Cicuta". Em novembro de 1946, haviam criado o Folha da Juventude que, a princípio, foi chamado "Órgão Oficial da Associação da Juventude Comunista" e logo em seguida, "Órgão Oficial da Associação da Juventude Catarinense". A partir do Folha da Juventude, Eglê pode expressar suas idéias sobre arte, nas discussões com o grupo sobre os textos editados e especialmente na publicação de "Um artigo embaralhado e idéias às avessas", em ago/set de 1947, no número 06 do jornal, assinado Eleg. Não se sabe se foi uma versão do nome ou erro de impressão. No artigo, defende algumas idéias sobre literatura, atacando os defensores de uma estética voltada simplesmente a tradicionais conceitos de beleza, arte e poesia impostos pela Academia (ZIMMERMANN, 1996, p.56).

Assim como ocorreu com a *Joaquim*, existia a possibilidade de trocas e de diálogo entre os militantes comunistas e os jovens artistas, quando não de ação direta nos espaços. Salim Miguel e Armando Carreirão, por exemplo, o primeiro um escritor de origem libanesa e o segundo um importante produtor cultural, mantinham a Livraria Anita Garibaldi, que era um ponto de encontro de intelectuais e também distribuía livros de esquerda, incluindo literatura comunista (MATOS; CUNHA, 2018). O contato com membros e propostas do PCB deve ter propiciado a aproximação com as propostas dos clubes de gravura; assim como em Curitiba, esse era um grupo de jovens descontentes com o panorama cultural da "província" e tinham interesse em uma arte próxima da vida do povo.

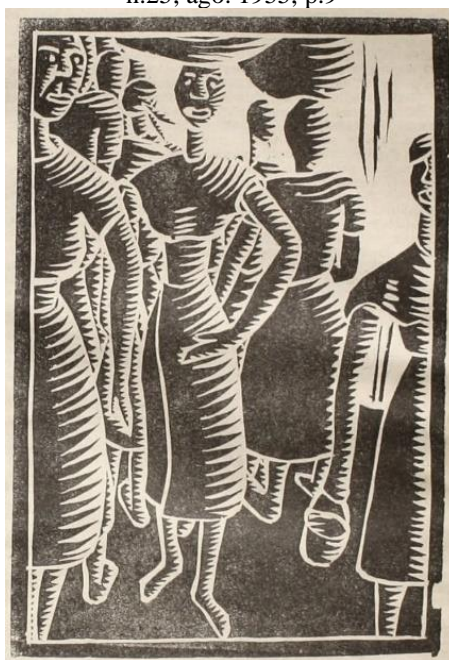
Outro elemento que aproxima o grupo da revista *Sul* de outras experiências do mesmo período é seu profícuo contato com circuitos internacionais. Chama a atenção um rico intercâmbio com os países africanos de língua portuguesa. Acompanhando o artigo de Clóvis Moura (1955) *Laurindo Rabello: O "Poeta Lagartixa"*, tem-se a linoleogravura de Augusto

dos Santos Abranches (Figura 207). Laurindo Rabello (1826-1864) atuou no Rio de Janeiro, Porto Alegre e Bahia, fazia uma poesia realista bastante popular que se aproximava do estilo de Castro Alves. Abranches era escritor, artista plástico e agitador cultural português, e se refugiou em Moçambique fugindo da ditadura salazarista. Ele atuou como mediador entre o grupo Sul e autores africanos de língua portuguesa e colaborou com a revista desde 1952 até seu fechamento:

São publicados nas páginas de Sul escritos de Augusto dos Santos Abranches (português residindo em Moçambique), Bertina Lopes (Moçambique), Noémia de Sousa (Moçambique), Orlando Távora (Angola), Humberto da Silva (Moçambique), Nuno Miranda (Cabo Verde), Viriato da Cruz (Angola), Francisco José Terneiro (São Tomé), Ermelinda Pereira Xavier (Angola), Mário Antônio Fernandes de Oliveira (Angola), Manuel Filipe de Moura Coutinho (Moçambique), Natércia Freire (Moçambique), José Graça (pseudônimo de Luandino Vieira, de Angola), muitos deles presentes em mais de uma edição da revista. (KREMER; VAZ, 2018, p. 31).

Em função da perseguição política, Abranches deixa o continente africano e muda-se para a cidade de São Paulo. Ele colabora como representante na África até a edição 25 da revista *Sul*, em agosto de 1955. Para manter a conexão, Abranches sugere Manuel Filipe de Moura Coutinho para substituí-lo na representação da publicação (KREMER; VAZ, 2018, p.32). As correspondências entre Salim Miguel e autores africanos gerou o livro *Cartas d'África e Alguma Poesia* (2005).

Figura 207- Augusto dos Santos Abranches (1912-1963). *Mulheres*. Linoleogravura. *Sul*. Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.9



Fonte: <https://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=119065>

Entre outubro e novembro de 1954, o Clube de Gravura de Porto Alegre e a revista *Sul* promoveram a exposição *Gravuras Brasileiras* no Salão do Lux Hotel, em Florianópolis. Na mostra, estavam trabalhos da série *Xarqueadas*, de Danúbio Gonçalves, da série *Estância*, de Carlos Scliar, da série *Retirantes*, de Renina Katz, dos artistas pernambucanos Abelardo da Hora e Ivan de Albuquerque Lins e dos gaúchos Carlos Mancuso, Glênio Bianchetti e Glauco Rodrigues. Enquanto ocorria a exposição, o próprio Scliar deu um curso de gravura com o objetivo de lançar a semente de uma entidade local:

Paralelamente à exposição o pintor Carlos Scliar continua dando o seu curso de gravura e esperamos que, da exposição e do curso, venha a surgir o Clube de Gravura de Florianópolis, da mesma forma como já surgiram os clubes de gravura de Santos, São Paulo, Curitiba, Rio, Recife. Esta exposição, que foi organizada em nossa capital, pelo Clube de Gravura de Porto Alegre e pela Revista "Sul" desta cidade, já tem sido apresentada em diversas partes do mundo, merecendo, sempre a melhor e mais carinhosa atenção de público e crítica (*O Estado*, 4/11/1954, p. 3).

Figura 208 - Aldo Nunes. Gravura que ilustra o artigo de Salim Miguel *Artistas Catarinenses I – Nota sobre o artista*

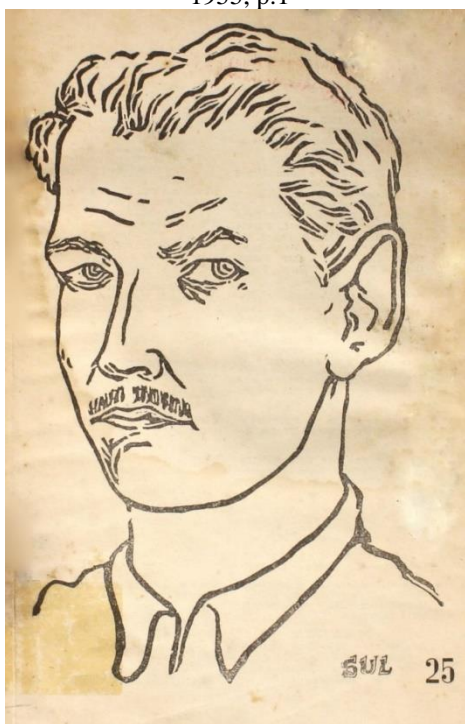


Fonte: *A Verdade*. Florianópolis, 9, set. 1956, p.2.

Em agosto de 1955 a revista *Sul* publicou em sua capa um retrato de um homem jovem, com um olhar inquieto e um incipiente bigode, com o título *Adolescente*. O crédito da linoleogravura vai para Aldo Nunes, “do Clube de Gravura de Florianópolis - em organização” (Figura 209). O artista em questão era natural da capital do estado, onde estudou desenho e pintura com o Professor Trepple e com Martinho de Haro; em 1946, foi indicado por este último para ser assistente na cadeira de desenho do Instituto de Educação, onde passou a lecionar em

1948. No perfil escrito por Salim Miguel no jornal *A Verdade*, em setembro de 1956, ficamos sabendo que Nunes “É um dos organizadores do Clube de Gravura de Florianópolis, estando atualmente muito interessado em fazer experiência de grande vulto” (MIGUEL, 1956, p. 2). A linoleogravura que ilustra o perfil mostra um grupo de trabalhadores, possivelmente um pescador e seu filho, manuseando uma antiga tralha de pesca (Figura 208).

Figura 209 - Aldo Nunes (1925-2004). *Adolescente*. Linoleogravura. *Sul*, Florianópolis, Ano VII, n.25, ago. 1955, p.1



Fonte: <https://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=119065>

Aldo Nunes é o único artista cujo nome se encontra associado ao Clube de Gravura de Florianópolis nas publicações acessadas, mas, certamente, existiam outros, já que dentro do Círculo de Arte Moderna havia outros gravadores, a exemplo de Hugo Mund Jr., um catarinense de Mafra que alguns antes participara da fundação do Clube de Gravura do Rio de Janeiro (Figura 211). As obras de Aldo Nunes, naquele período, aproximam-se em termos estéticos e temáticos das imagens produzidas em outros clubes, porém, voltando-se às particularidades dos “ilhéus”. Em maio de 1956, a capa da revista *Sul* estampou o desenho *Porto*, composto em verde e preto, no qual se observam barcos, um guindaste e outras estruturas navais (Figura 210). Em junho de 1957, o artista ilustrou a capa com *Vendedor de Camarão*, uma linoleogravura em preto e amarelo onde podemos ver um homem com os pés descalços e um cesto mão, dirigindo-se ao Mercado Público para vender o produto de seu trabalho (Figura 212).

Figura 210 - Aldo Nunes (1925-2004). *Porto*. Desenho publicado na revista *Sul*, Florianópolis, Ano IX, n.27, mai. 1956, p.1



Fonte: <https://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=119067>

Figura 211 - Hugo Mund Júnior (1933). *Menino Dormindo*. Xilogravura publicada na revista *Sul*, Florianópolis, ano IX n.27, maio de 1956, p. 34



Fonte: <https://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=119067>

Figura 212 - Aldo Nunes (1925-2004). *Vendedor de Camarão*. Linoleogravura a duas cores. *Sul*, Florianópolis, ano X, n.29, jun. 1957, p.1



Fonte: <https://www.portalcatarina.ufsc.br/documentos/?action=download&id=119069>

Em 1957, a revista *Sul* publicou seu último número, e, no ano seguinte, surgiu o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis, o qual agregou parte dos envolvidos com o Círculo de Arte Moderna. A partir desse momento, outras propostas se colocaram para o campo das artes em Santa Catarina e o Clube de Gravura de Florianópolis, que surgira de forma bastante tardia em relação às outras regiões do país, não teve solução de continuidade.

6.5 PERCEPÇÕES SOBRE OS CLUBES DE GRAVURA DO RIO DE JANEIRO, DE SÃO PAULO, DE SANTOS E DE FLORIANÓPOLIS

Os clubes de gravura trazidos neste capítulo – Rio de Janeiro, São Paulo, Santos e Florianópolis – se caracterizam por terem deixado poucos registros para a posteridade, e isso em graus variados, como se pôde perceber. Diferente do que ocorreu com os exemplos anteriores, as entidades, pelo que se pôde apurar, não tiveram um grande impacto cultural no cenário local, nem criaram uma memória paradigmática, tanto assim que se torna difícil recolher informações sobre seu funcionamento. É necessário se perguntar porque isso aconteceu a partir de uma perspectiva que leve em conta o cenário artístico e as peculiaridades regionais.

O Clube de Gravura de Florianópolis foi a associação que menos deixou registros, pelo menos no que foi possível acessar durante a realização da pesquisa. Sua organização ocorreu em um momento tardio, entre 1954 e 1955, o que pode ter feito com que a proposta perdesse o viço de novidade entre os interessados. Além disso, o Círculo de Arte Moderna e a revista *Sul* já faziam o papel de centro aglutinador dos artistas que buscavam discutir a modernização da cultura, o papel da arte e questões sociais, o que pode ter feito com que uma nova associação fosse vista como desnecessária, ainda mais centrada em apenas uma técnica. Um outro elemento a ser considerado são as possibilidades da cidade e do seu campo artístico: Florianópolis era uma capital relativamente pequena em relação à população e à economia, a política catarinense era bastante conservadora e talvez não existisse um público (e mesmo artistas) suficientes que sustentasse o projeto cultural que estava subjacente com a formação dos Clubes de Gravura.

Em relação ao centro político e econômico do país talvez possa ser aplicado raciocínio semelhante, mas de maneira inversa. Tanto o Rio de Janeiro, então Capital Federal, quanto São Paulo, eram grandes metrópoles, que concentravam uma grande população e onde existia um campo artístico mais desenvolvido. A presença de um grande número de artistas e de um debate consolidado pode ter feito com que os Clubes de Gravura fossem apenas mais uma opção entre as diversas que estavam presentes para aqueles que se aproximavam do realismo socialista. No caso específico de São Paulo (e podemos sentir isso através do debate relatado pela revista *Fundamentos*), fazia-se sentir o grande peso da corrente abstrata e de uma proposta de arte moderna que negava o figurativismo. Fazer parte de um Clube de Gravura e defender publicamente o realismo socialista em um contexto marcado pelo surgimento do MASP, pelas realizações da Bienais e por uma crescente influência cultural estadunidense deve ser visto como um ato de resistência. Em relação ao Clube de Gravura de Santos, também temos poucas informações, mas parece ter sido uma extensão do clube organizado na capital do estado, compartilhando com esse um projeto comum e as mesmas preocupações.

Quanto ao impacto posterior dos clubes de gravura abordados neste capítulo, também não se compara com o que aconteceu em outros estados, especialmente com o Rio Grande do Sul. Isso pode estar ligado à questão do regionalismo no Brasil e da forma como as identidades regionais mobilizaram o afeto dos artistas. No caso de Florianópolis, os trabalhos produzidos pelos membros do Círculo de Arte Moderna buscavam o resgate da cultura popular e o protagonismo coube ao Grupo Sul, que abarcava uma série de manifestações artísticas. Uma entidade voltada exclusivamente para a gravura não teve fôlego e espaço o suficiente para alcançar uma relevância considerável.

Em São Paulo e no Rio de Janeiro, a situação era diferente, porque são cidades centrais em termos econômicos e culturais, as quais concentram ainda hoje tendências diversas e de diferentes regiões, e o local acabava por ser o nacional, ou seja, eram centros definidores de sentido para o resto do país. O empenho dos artistas dos anos 1950 que se voltavam ao registro da classe trabalhadora está longe do ineditismo porque as peculiaridades e a cultura popular dessas capitais já faziam parte do repertório da arte no Brasil. As favelas, os morros e os costumes cariocas são praticamente símbolos de brasilidade. A São Paulo dos operários e das fábricas também já havia sido explorada. Isso não quer dizer que não havia mais contribuições a serem feitas e que o olhar comprometido não acrescentaria em nada – até por que o realismo socialista não se trata apenas de modos de fazer uma imagem, e sim, traz no seu âmago a possibilidade da estética revolucionária socialista que a priori entende a arte como essencial ao desenvolvimento humano. Porém, naquele contexto, talvez as imagens não trouxessem tantas inovações em termos artísticos e os artistas não estivessem tão disponíveis para se dedicar ao projeto. Evidentemente, as considerações aqui expostas são hipóteses formuladas a partir de um número limitado de fontes. Talvez o aprofundamento de pesquisas sobre o tema possa revelar novas facetas e dimensionar mais adequadamente a importância dos Clubes de Gravura de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Mesmo após viverem experiências diversas e depois de tantas mudanças ocorridas em décadas de história, muitos artistas se mantiveram militantes. Nos anos 1960, Jorge Amado, Emiliano Di Cavalcanti e Chlau Deveza integravam o Instituto Brasil-Cuba (Secretaria Nacional de Informações, informe n.303, 13 abr. 1966). Hugo Mund Júnior, em 1965, pede exoneração do cargo de professor da Universidade de Brasília em solidariedade a quinze colegas exonerados pelo reitor por exercerem atividades comunistas/subversivas. Participou dos protestos contra o embaixador dos Estados Unidos no ano de 1967 (Secretaria Nacional de Informações, informe n. 405/19/AC/76, 17 de maio de 1976). Chlau Deveza foi presidente do conselho consultivo do Instituto Cultural Brasil-União das Repúblicas Socialistas Soviéticas do Rio de Janeiro (ICBURSS/RJ) em 1985 (Secretaria Nacional de Informações, informe n. 001/120/AC/86, 3 jan. 1986). Entre os trinta e um professores da UnB anistiados em 1988, estavam Glênio Bianchetti e Hugo Mund Júnior.

Em 1982, o PCB de São Paulo organizou a exposição Festival de Verão de Gravuras, a ser realizado de 03 a 28 de fevereiro, a fim de arrecadar fundos para o partido, e lá estavam nomes conhecidos da década de 1950: Mário Gruber, Carlos Scliar, Fayga Ostrower (Secretaria Nacional de Informações, informe n. 00409, 04 de fev. de 1982). Mário Gruber, naquele ano, era um dos responsáveis pelo Centro de Estudos Astrogildo Pereira do PCB, localizado na

Avenida Rebouças, n. 1104, apartamento 42 (Secretaria Nacional de Informações, informe n. 0401, 14 jun. 1982). Na cidade de Praga, no ano de 1983, o artista esteve na Assembleia Mundial da Paz e da Vida contra A Guerra Nuclear (Secretaria Nacional de Informações, informe n. 292, 7 jul. 1983). Esses exemplos mostram que os Clubes de Gravura, para esses sujeitos mais engajados, foi uma das expressões de sua militância, mas não foi a única, nem a definitiva forma de atuar pelo partido.

O período após 1947 foi bastante difícil para o PCB devido à ilegalidade da legenda, à perseguição do Estado e aos conflitos internos ocasionados pela rigidez exigida por uma concepção da unidade e a expulsões e saídas de filiados. Também é considerável o impacto internacional do XX Congresso do PCUS e as denúncias contra o Stalin. Porém, no Brasil, em 1958 a situação já havia se modificado de certa forma. O Comitê Central do PCB lança a Declaração Política do PCB em março – conhecida como Declaração de Março – que era apaziguadora e pregava a formação de uma frente única, na qual o proletariado e a burguesia nacional se uniriam em prol do desenvolvimento do país. O governo de Juscelino "Kubitschek (1956-1961) dava certa liberdade de ação para os comunistas. Isso levou a reaproximação de membros do PCB, incluindo artistas e intelectuais, que ficaram desgostosos com o partido no momento anterior.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os clubes de gravura no Brasil tiveram suas condições de possibilidade de existência satisfeitas por um contexto social, político e econômico bastante específico. Em primeiro lugar, temos uma geração de jovens artistas que queria construir caminhos nas artes mais modernos e mais comprometidos com a realidade local. Contestava o que estava dado. O termo é mesmo “construção”, não “reforma”. Nos casos de Recife, Florianópolis, Porto Alegre e Curitiba, apesar de cada uma ter seus aspectos próprios, pode-se dizer que o sistema das artes dessas cidades estava em formação e que o mercado de arte era incipiente no início da década de 1950. Mesmo assim, já havia “cânones” a serem confrontados, que geralmente correspondiam aos apregoados pelas Academias de Belas Artes. A juventude queria novidades, não se contentava com fazer imitações e, no caso dos moços e das moças dos clubes de gravura, além da transformação da arte, queriam mudar o mundo.

Em segundo lugar, temos um Brasil, que, apesar da continuidade da repressão e do autoritarismo de vários setores, de alguma forma, dava brechas para ser pensado, ou seja, seria possível elaborar projetos de futuro, projetos de nação. Isso fazia sentido em um país em tempo de reabertura democrática, mesmo com todas as ressalvas. No caso dos militantes e dos simpatizantes da esquerda, imaginava-se que a revolução socialista era tangível. Havia os exemplos de revoluções populares na União Soviética, na China, no México. As massas poderiam se levantar. Evidente que a conjuntura brasileira não mostrava sinais de uma transformação radical e, por isso mesmo, era preciso organizar os trabalhadores, lutar em prol do desenvolvimento nacional, melhorar a situação do jeito que fosse possível.

Em terceiro lugar, temos o PCB que, apesar da ilegalidade e da perseguição, criou espaços para que artistas e intelectuais atuassem e circulassem, afinal, eram resoluções do seu programa fortalecer a imprensa popular e formar uma frente cultural. Estar organizado no partido possibilitava conhecer pessoas, mostrar seu trabalho em impressos e eventos, viajar para várias localidades. A militância em si exigia muita dedicação de tempo e de energia e representava o risco de estar à mercê da violência do Estado. Porém, apesar das intempéries, há aqueles que persistem e executam os projetos por mais custosos que possam parecer. Temos nas figuras de Carlos Scliar, Nilo Previdi, Eglê Malheiros, Mário Gruber Correia, Chlau Deveza, Clóvis Graciano, Renina Katz, Salim Miguel, Lila Ripoll, Abelardo da Hora, e outros, o alicerce dos clubes de gravura e os elos de ligação dessas entidades com o projeto comunista.

Em quarto lugar, temos uma circulação de pessoas, de impressos e de produtos artísticos pela rede dos partidos comunistas e por movimentos de âmbito internacional a exemplo do

Movimento dos Partidários da Paz. Como se procurou demonstrar neste trabalho, o caldo de referências que nutriu os clubes de gravura foram o TGP, a arte alemã, a gravura revolucionária chinesa, além de tendências europeias. Para os intelectuais e os artistas brasileiros, o acesso a produções e textos estrangeiros (soviéticos, chineses, etc.) chegavam, muitas vezes, via Partido Comunista Francês, porém, com a promoção de viagens de excursão de delegações, de exposições itinerantes, de congressos e de conferências foi propiciado o contato direto entre artistas e o acesso a obras de variadas origens.

Na constituição dos clubes de gravura, a atuação de artistas militantes foi fundamental. Vimos que Carlos Scliar percorreu o país levando a proposta da criação de entidades em lugares em que já havia certa receptividade à ideia. Em Recife, Curitiba e Florianópolis, a acolhida ao projeto ocorreu nos núcleos de artistas do Ateliê Coletivo, da Garaginha e do Círculo de Arte Moderna. Em São Paulo e Santos, havia outros atores em ação, sem precisar da interferência de Scliar – Clóvis Graciano, Mário Gruber, Renina Katz, entre outros. No Rio de Janeiro, capital federal e sede nacional do PCB, Scliar, novamente, foi o grande incentivador do Clube de Gravura do Rio de Janeiro, mas contava com o apoio de seus camaradas.

Os clubes de gravura surgiram com objetivos em comum: ser espaço de formação artística e trabalho coletivo, democratizar o acesso a arte, fazer uma arte em prol das causas populares. Além disso, os clubes auxiliariam no levantamento de fundos para outros empreendimentos, como sustentar uma entidade ou uma publicação, por exemplo. Esse foi o caso da revista *Horizonte* e do CGPA no início.

Quanto à formação artística, vimos que os clubes conseguiram realizar atividades como cursos e debates. O pioneiro CGPA trouxe à capital do Rio Grande do Sul iniciativas até então inéditas. É preciso lembrar que as artes gráficas não eram muito valorizadas e o próprio ensino das técnicas de gravura era raro. Especificamente para os artistas, os cursos de formação e a experiência do trabalho coletivo foram de grande valia, como o curso de gravura em metal de Iberê Camargo.

Em termos de legar nomes significativos para as artes, praticamente todos os clubes de gravura tiveram participantes que se consagraram. Participaram da SAMR e do Ateliê Coletivo e pelo Clube de Gravura do Recife artistas importantes da história da arte em Pernambuco e no Brasil. A arte pública de Abelardo da Hora são atrações e bens da cidade de Recife. Os artistas de esquerda dessas entidades constituíram uma base progressista para a cultura pernambucana de valorização da cultura popular e de apreço à arte.

Quanto à democratização das artes, as entidades se empenharam em organizar e participar de exposições buscando aplicar estratégias para ampliar o público. O CGPA e o CGB

proporcionaram o contato com obras nunca vistas nas suas cidades-sede. A sede do CGPA ficava aberta à noite para que os trabalhadores pudessem visitar as mostras. Além disso, foram organizadas exposições ao ar livre aos domingos a exemplo de *Por Uma Arte Nacional* e a mostra do Festival Crioulo pela Paz (FESTIVAL, 1953; FESTIVAL, 1954). Já o CGB, conseguiu fundar sua própria galeria de arte e uma escolinha. Além disso, o legado dos artistas conhecidos como “Grupo de Bagé” – Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Carlos Scliar – é perceptível até hoje. O município abriga a herança do projeto de Carlos Scliar do Museu da Gravura – uma coleção considerável de gravuras do CGPA e do CGB no Museu Dom Diogo – e identifica o “Grupo” como seus artistas.

A gravura tem o potencial de ser uma arte pública devido à sua reprodutibilidade, pelo fato de a impressão poder ser feita sobre vários suportes e pelo custo relativamente baixo dos múltiplos. Isso significa que uma imagem gravada poderia ser espalhada pela cidade em jornais, revistas, cartazes, folhetos. Os trabalhos dos artistas poderiam ser vistos em impressos de divulgação de eventos, de campanhas e de propaganda. Trouxemos aqui os exemplos de Wellington Virgolino e Vasco Prado.

Quanto às causas sociais e políticas, vimos o empenho dos artistas pelo Movimento dos Partidários da Paz, principalmente. Também podemos constatar o engajamento em atividades sindicais, contra a carestia e pela população mais vulnerável. A militância não se realiza apenas pela presença física em atos, mas pelo oferecimento de seus saberes profissionais ao colaborar com ilustrações e textos.

Em relação ao caráter popular da arte, vimos o esforço dos clubes de gravura em incentivar a observação e a interação com a população a fim de investigar situações do dia a dia, do fazer de diversos ofícios e das condições de vida em bairros populares. O CGPA produziu diversas obras com o tema do trabalho urbano e rural, que foram frutos dessas práticas de observação – olarias, construções civis, o rio, os galpões foram por eles visitados e retratados. Da mesma maneira, os integrantes Clube de Gravura do Rio de Janeiro percorriam o cais do porto, as favelas para ter esse encontro com o povo e interpretá-lo na matriz de madeira ou linóleo. A série *Retirantes/Camponeses sem Terra*, de Renina Katz, é um exemplo de trabalho do Clube de Gravura de São Paulo resultante do testemunho das circunstâncias dos migrantes que se deslocavam para capital paulista em busca de uma vida melhor. Além disso, vimos que os tipos e as paisagens regionais estão presentes nas gravuras. Temos o peão gaúcho, os pescadores de Pernambuco, as danças do boi-bumbá.

Após esse percorrido pela história dos clubes de gravura e suas adjacências, podemos reformular a questão inicial da tese – os artistas dos clubes de gravura cumpriram a função

social que imaginavam para sua arte? Há várias direções possíveis para essa resposta. Eles não fizeram a revolução socialista com suas goivas e seus cinzeis, evidentemente. Mas já conversamos que isso não aconteceria somente por meio da arte. Quanto a outros aspectos, temos sucessos e derrotas em termos. A democratização do acesso a obras de arte ocorreu, de fato, pelas exposições. Talvez o fazer artístico e a distribuição dos meios artísticos de produção não se ampliaram conforme o desejado. A formação artística também foi contemplada por algumas iniciativas como os cursos. É difícil de mensurar a efetividade das gravuras como meios de mobilização e de conscientização popular. Não sabemos o impacto das obras nas pessoas que porventura as viram, nem o quanto as imagens influenciaram ou não na adesão às campanhas e às causas divulgadas.

Sobre a adoção do realismo socialista zhdanovista, não podemos dizer que a doutrina soviética está presente plenamente na produção dos clubes de gravura. Não seria possível que o zhdanovismo fosse simplesmente transplantado para outras terras com realidades distintas. A opção de tomar como inspiração mexicanos e chineses significou a compreensão de que o que fazia sentido era olhar para a realidade local e ver o que ela demandava. Os problemas da pobreza, da superexploração da classe trabalhadora e as condições de vida do povo não poderiam ser ignorados em prol da elucubração de figuras heroicas e idealizadas do proletariado. A classe trabalhadora deveria ser tratada e representada com dignidade e altivez, mas aqui ela estava em processo de luta, que demandava ainda muita conscientização e organização. Esse era o momento percebido pelos artistas. Era preciso denunciar as injustiças e possibilitar que o povo se veja na arte a fim de que se possa iniciar o processo de transformação do sensível e elevar o nível de crítica da realidade.

Não era somente com a feitura de obras “negativas”, voltadas à denúncia e ao sofrimento, que contrariava o zhdanovismo. A presença de elementos locais e do típico também não era desejável pela doutrina soviética, que queria imagens identificadas como “qualquer lugar” para exprimir o internacionalismo do comunismo. Os gravuristas dos clubes de gravura, assim como os chineses e os mexicanos, entendiam como essencial a valorização da cultura popular e de suas peculiaridades. A defesa da cultura dos povos compunha a causa maior da defesa da autodeterminação dos povos.

Com o passar dos anos e graças a iniciativas institucionais, no Rio Grande do Sul, houve um processo de ressignificação da produção do CGPA e do CGB. Nos anos 1970, cerca de vinte anos após o encerramento das atividades do CGPA, ocorreram as mostras Arte Gaúcha/74, em 1974, e o lançamento do Projeto CULTUR “Por uma Arte Brasileira: Grupo de Bagé”, das secretarias estaduais de Turismo e de Educação. O discurso que foi consagrado nesses eventos

é de que o “Grupo de Bagé” era representantes da chamada “arte gaúcha”, e escolheu-se destacar as obras sobre o mundo rural. Qual o problema nisso? Em primeiro lugar, reduziu todo o quadro de participantes do CGPA e do CGB a quatro pessoas – Carlos Scliar (que era da entidade de Porto Alegre, não de Bagé), Danúbio Gonçalves, Glênio Bianchetti e Glauco Rodrigues. Em segundo lugar, a temática rural não era em si mesma prioridade dos clubes de gravura. As paisagens e os trabalhadores do campo e da cidade mereciam a atenção dos artistas. Em terceiro lugar, houve a aproximação deliberada do “Grupo de Bagé” com os princípios do movimento tradicionalista que se caracteriza pela idealização do interior gaúcho e forja uma harmonia entre as classes sociais, uma convivência pacífica e igualitária entre peões e patrões. Portanto, houve um esforço para desvencilhar a produção artística dos clubes de gravura do projeto comunista e para esvaziar do seu potencial crítico e revolucionário.

Temos ainda outro ponto a refletir – o juízo de valor que se impõe à arte social. A primeira frase de Aracy Amaral, no livro *Arte para Quê?*, é a seguinte: “O preconceito em relação à abordagem conteudística da produção artística tem impedido a apreciação da preocupação social na arte de nosso tempo”. Praticamente desde que se estabeleceu a hegemonia estadunidense nas artes, com a consagração do expressionismo abstrato, houve uma intensificação do discurso da “arte pela arte”, uma defesa implacável da autonomia da arte e do descolamento da realidade. Um produto artístico que explicita sua vinculação política ou que constitui parte de um projeto político e social é e era facilmente taxado de “panfletário”. Isso, automaticamente, desproveria a obra de valor artístico.

A crítica de Rodrigo Naves ao livro de Aracy Amaral em 1985, ou seja, logo após a sua publicação, corrobora com o que ela advertiu no texto de apresentação do volume:

Mas como “o tradicional preconceito da crítica” (p. 23) contra o conteudismo deve ser coisa muito arraigada, a autora não se limita a dedicar 353 páginas ao trato generoso de operários musculosos, camponeses, favelados e miseráveis de toda a sorte. Ela vai além. Muito além. E com um solene desprezo por qualquer discussão teórica (afinal, mais uma preocupação aristocrática), sai no encalço dos seus preconceituosos adversários munida de revelações bombásticas e definitivas: o expressionismo abstrato, durante a guerra fria, foi usado pelos EUA como vitrina para a “exportação de uma imagem ‘aberta’ do mundo livre” (p. 3); o Museu de Arte Moderna de Nova York é o “tradicional braço direito do Departamento de Estado na área cultural” (p. 15); o “milagre” brasileiro propiciou “uma produção a cada dia mais esotérica e individualista” etc. etc. Tudo isto, é claro, sob a proteção de Nossa Senhora Aparecida, a quem a autora dedica o livro no final da introdução. Compreensível: ninguém é de ferro.

[...]

Ora, tanto o nazismo como o fascismo usaram e abusaram dos temas que desfilam pelas páginas de *Arte para quê?* — sem falar na propaganda de guerra americana e no stalinismo — e isso não os torna mais ou menos “sociais”. Simplesmente produziram uma arte de baixíssimo nível.

[...]

O que o livro de Aracy Amaral, isto sim, demonstra é um profundo desprezo pela arte enquanto forma autônoma de pensamento. Em vez de investigar nas obras de arte o sentido social que elas produzem, ela parte de um conceito dado (e obscuro) e apenas verifica os artistas que se encaixam nos seus parâmetros. Dando continuidade a uma tradição antiintelectual que só se entende com um pseudomarxismo mecanicista [...] (NAVES, 1985).

Aqui não se pretende fazer uma defesa da autora que é uma das principais referências da pesquisa. Rodrigo Naves, nitidamente incomodado com o texto de Aracy, representa o pensamento de parcela significativa naquele momento e na atualidade. Arte social, engajada, é arte de baixo nível. Talvez um dos maiores incômodos gerados pela arte social aqui tratada seja seu viés socialista, ou seja, seu comprometimento com um projeto anticapitalista e com a valorização do local, não do exótico, mas sim do cotidiano e do potencial revolucionário da classe trabalhadora e sua capacidade de produzir cultura própria de importância.

Nem todos compartilham da opinião de Rodrigo Naves de 1985, há aqueles que reconhecem a importância da arte social para a história da arte. Como já foi mencionado na introdução desta tese, há propostas recentes de atribuir às artes gráficas de preocupação social o status de movimento artístico internacional que atravessa várias décadas. Este trabalho buscou, tão-somente, contribuir com a área na busca das trajetórias dos clubes de gravura no Brasil. Espero que os estudos e os debates continuem, porque há muito a ser feito e histórias a serem revisitadas e compreendidas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?:** a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ANDRADE, Luís. Intelectuais, letras e vanguarda: a propósito da produção simbólica marxista. *In*: CALHEIROS, A.; GONÇALVES, A.; MARI, M. (Org.). **Marxismo e Produção Simbólica: periferia e periferias**. São Paulo: Nankin, 2013. p. 87-102

ANDRADE, Helena de Oliveira. **A todos os Joaquins do Brasil**. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/178965>. Acesso em: 17 dez. 2022.

ANJOS JR., Moacir dos; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 12, n. 34, p. 313-335, Dez. 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141998000300027&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 31 jan. 2021. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141998000300027>.

ARBEX, Luciana B. M. **Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria: agenda cultural, revistas e engajamento comunista**. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13122012-095555/pt-br.php>. Acesso em: 20 fev. 2020.

ARAÚJO, Adalice. **Arte paranaense moderna e contemporânea: em questão 3000 anos de arte paranaense**. 1974. Tese ao concurso para docência livre, disciplina História da Arte, setor Ciências Humanas, Letras e Arte da Universidade Federal do Paraná, 1974. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/63803>. Acesso em: 20 dez. 2022.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BALDERRAMA, Marisol Villela. La llegada de 1956: el modernismo socialista y los intercambios artísticos de China y México en la década de 1950. *In*: ARSOVSKA, Liljana (Org.). **América Latina y el Caribe y China: Historia, cultura y aprendizaje del chino 2019**. México DF: Unión de Universidades de América Latina y el Caribe, 2019. p. 231-249. Disponível em: https://dusselpeters.com/CECHIMEX/20200305_REDALC_CECHIMEX_Historia_cultura_y_aprendizaje_del_chino_2019_Liljana_Arsovska.pdf. Acesso em: 03 jan. 2023.

BARBOSA, Carlos A. S. A revista mexicana Frente a Frente: ambiguidades e tensões entre fotomontagens vanguardistas e gravuras. **Artelogie**, v. 7, p. 1-17, 2015. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article357>. Acesso em: 3 jan. 2023.

BIASOLI, Vitor. **Grupo Quixote: história e produção poética**. Porto Alegre: EDIPUCRS, Instituto Estadual do Livro, 1994.

BORGES, Eliana; FRESSATO, Soleni T.B. **A arte em seu estado: história da arte paranaense**. Volume I. Curitiba: Medusa, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de MORAES (Org.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1998. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 15 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BOTELHO, Shannon. Lembrar para não esquecer: Arte e Política no Salão Preto e Branco (1954). **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 247-259, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae> Acesso em: 7 nov. 2022

BRASIL. Lei nº 648, de 10 de março de 1949. Dispõe sobre o preenchimento de vagas nos corpos legislativos, verificadas em virtude de cassação de partido político. Câmara dos Deputados, Brasília, [200-?]. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1940-1949/lei-648-10-marco-1949-366073-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 25 jul. 2020.

BRECHT, Bertolt. Sobre o realismo. In: MACHADO, Carlos E. J. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2016. p. 310

BRECHT, Bertolt. O caráter popular da arte e do realismo. In: MACHADO, Carlos E. J. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2016. p. 310-317

BRUSCKY, Paulo, LEITE, Ronildo M. (Org.). **Abelardo de Todas as Horas**. Recife: Instituto Abelardo da Hora, 1988.

CANCLINI, Nestor G. **A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980.

CASTRO, Ricardo F. O Homem Livre: um jornal a serviço da liberdade (1933-1934). **Cadernos AEL**, v. 12, n. 22-23, p. 61-76, 2005. Disponível em: http://segall.ifch.unicamp.br/publicacoes_ael/index.php/cadernos_ael/article/viewFile/22/26 >. Acesso em: 16 fev. 2020.

CAPLOW, Deborah. **Leopoldo Méndez – revolutionary art and the mexican print**. Austin: University of Texas Press, 2007.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Impressos Subversivos: Arte, cultura e política no Brasil 1924-1964**. São Paulo: USP/Capes; FAPESP; Editora Intermeios, 2020.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: CEPE, 2011.

CAVALCANTI, Eduardo Bezerra. **Hélio Feijó – leitura de imagens**. Recife: FJN, Editora Massangana, 2001.

CLÁUDIO, José Cláudio da. **Memória do Atelier Coletivo** (Recife 1952-1957). Recife: Artespaço, 1978.

CLÁUDIO, José. **Artistas de Pernambuco**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1982.

CLÁUDIO, José. **Memória do Atelier Coletivo/Artistas de Pernambuco/ Tratos da Arte de Pernambuco**. Recife: CEPE, 2010.

CUNHA, Maria Teresa Santos e MATOS, Felipe. **Entre chamas e labaredas: histórias de fogueiras de impressos em Florianópolis no século XX. Anos 90**. Porto Alegre, vol. 25, núm. 48, 2018, p.300-326. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/76581/51370>. Acesso em: 13 dez. 2022.

DEAECTO, Marisa Midori; MOLLIER, Jean Yves. **Edição e Revolução: leituras comunistas no Brasil e na França**. Belo Horizonte: Atelier, Ed. UFMG, 2013.

DIMITROV, Eduardo. **Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano**. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-08052014-104648/en.php>. Acesso em: 05 mar. 2020.

DUPRAT, Andréia C. D. A luta contra o nazifascismo pelo *Taller de Gráfica Popular*. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS, 41, 2021, Evento virtual. **Anais [...]** CBHA, 2022 [2021], p. 834-844. ISSN: 2236-0719. DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.066>. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm> Acesso: 3 jan. 2023.

DUPRAT, Andréia C. D. A divulgação da gravura revolucionária chinesa no Brasil: os casos da revista Horizonte do Clube de Gravura de Porto Alegre. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 56, 2018, Salamanca, Espanha. **Actas- Arte**, vol. 3 [...]. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. p.1088-1101.

DUPRAT, Andréia C. D. **Clube de Gravura de Porto Alegre e revista Horizonte (1949-1956): arte e projeto político**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/165312>. Acesso em: 10 abr. 2019.

DUPRAT, Andréia C. D. A repercussão de Käthe Kollwitz (1867–1945) como modelo de artista social no Brasil. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: ARTE EM AÇÃO, 36, 2016, Campinas-SP. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: CBHA, 2017 [2016], p. 743-753. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_andreia%20duprat.pdf Acesso em: 02 out. 2019.

DUPRAT, Andréia C. D. **Revista Horizonte (1949–1956): imagem impressa e questões políticas**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013

FABRIS, Annateresa. Realismo versus formalismo: um debate ideológico. **Baleia na Rede** - revista eletrônica do grupo de pesquisa em cinema e literatura, Vol. 1, nº 7, Ano VII, dez. 2010, p. 310-327. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/1518/1322> Acesso em: 3 jan. 2023

FERREIRA, Luan F. L. **Entre a terra prometida e a fortaleza vermelha**: a revolta de Porecatu e o imaginário anticomunista nos jornais paranaenses. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura e Bacharelado em História) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/60213/luan_fernando_leal_ferreira.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acesso em : 5 jan. 2023

FREITAS, A. C. de. A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60. **Revista de História Regional**, [S. l.], v. 8, n. 2, 2007, p.87-124. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2179>>. Acesso em: 1 jan. 2023.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75. Disponível em:< <https://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2021.

GASTAL, Susana. Arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007, p. 30-49.

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, p. 17-75.

GOMINHO, Zélia de Oliveira. **Cidade vermelha**: a experiência democrática no pós-Estado Novo Recife, 1945-1955. 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/6954>. Acesso em: 5 set. 2019

GONÇALVES, Márcio Mauri Kieller. **Elite vermelha**: um perfil sócio-econômico dos dirigentes estaduais do Partido Comunista Brasileiro no Paraná – 1945-1964. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/34721>> Acesso em: 15 dez. 2022.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HERMENEGILDO JÚNIOR, Gabriela. **Renina Katz e Virgínia Artigas**: gravuras políticas na imprensa comunista. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco. João Pessoa, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/21015?locale=pt_BR Acesso em: 4 jan. 2023

KAREPOVS, Dainis. **A esquerda e o parlamento no Brasil: o Bloco Operário e Camponês (1924-1930)**. 2002. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da USP, São Paulo, 2002.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007, p. 50-75.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

KREMER, Natan S., VAZ, Alexandre F. Cartas D'África e Alguma Poesia: literatura africana de língua portuguesa na Revista Sul (Florianópolis, 1948-1957). **Cadernos Textos e Debates** / Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Estudos de Identidade e Relações Interétnicas. Número 16 (2018) - Florianópolis: UFSC/NUER, 2018, p.27-40. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/126236/Textos%20e%20Debates%20No%2016.pdf?sequence=17&isAllowed=y>. Acesso em: 3 jan. 2023

LAGO, Francesca dal. Les racines populaires de l'art de la propagande communiste en Chine: des gravures sur bois du Mouvement pour la nouvelle xylographie (xinxin banhua 新新版畫) aux nouvelles estampes du Nouvel An (xin nianhua 新年畫). In: **Arts asiatiques**, v. 66, p. 225-238, 2011. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2011_num_66_1_1764. Acesso em: 1 dez. 2020.

LEAL, Antonio Castro et al. **El Libro Negro del Terror Nazi en Europa**. Mexico: El Libro Libre, 1943. Disponível em: <https://ia800301.us.archive.org/17/items/EIlibroNegroDelTerrorNaziEnEuropa/EIlibroNegroDelTerrorNaziEnEuropa.pdf>. Acesso em: 1 fev. 2020.

LEHMKUL, Luciene. **Imagens além do círculo: o grupo de artistas plásticos de Florianópolis e a positivação de uma cultura nos anos 50**. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/111312>. Acesso em: 07 jul. 2022.

LEITE, José A. M. **Xarqueadas de Danúbio Gonçalves: um resgate para a história**. Pelotas: Ed. Universitária/UFPEL, 2004.

LEITE, Rafael E. de L. **Estética moderna do Design pernambucano: Lula Cardoso Ayres**. 2011. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3538>. Acesso em: 10 mai. 2019.

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. **Revolução, arte e cultura**. ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná C. (Org.). São Paulo: Expressão Popular, 2018.

MARTINS, Marisângela T. A. **À esquerda de seu tempo: escritores e o Partido Comunista do Brasil (Porto Alegre - 1927-1957)**. 2012. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/61721>. Acesso em: 20 fev. 2020.

MONTEIRO, Cláudia. **Política entre razão e sentimentos**: a militância dos comunistas no Paraná (1945-1947). Curitiba: SAMP, 2017. Disponível em: https://www.museuparanaense.pr.gov.br/sites/mupa/arquivos_restritos/files/documento/2020-09/ebook_politica_razao_sentimento.pdf Acesso em: 20 dez. 2022.

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MORAWSKI, Stefan. **Fundamentos de estética**. Tradução de José Luis Álvarez. Barcelona: Península, 1977.

MOTTA, Glória Cristina. **Arte em papel** – o trabalho gráfico de Renina Katz. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Faculdade Santa Marcelina. São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=83873 Acesso em: 12 dez. 2022

NASCIMENTO, Carla E. **Nilo Previdi**: contradições entre a arte moderna e a arte engajada em Curitiba entre os anos 1940-60. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/29955>>. Acesso em: set. 2021.

NASCIMENTO, Carla E., KAMINSKI, Rosane. Nilo Previdi e o meio artístico curitibano da década de 1960. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 20, n. 29, p. 105-120, ago. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2013v20n29p105>. Acesso em: 05 dez. 2022.

NAVES, Rodrigo. Aracy Amaral e a arte social. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 jan. 1985. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/aracy-amaral-e-a-arte-social/> Acesso em: 5 jan. 2023

NAZÁRIO, Luiz. O expressionismo no Brasil. In: GUINSBURG J. (Org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p.607-646.

NEPOMUCENO, Margarida. Espanhóis na América Latina: refúgio, resistência e arte. In: GUTIÉRREZ, Horacio et al. (Org). **A guerra civil espanhola e a América Latina**. São Paulo: PROLAM/USP: CEDHAL/USP: ECA-USP, Terceira Margem, 2018. Disponível em: <https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2021/01/A-Guerra-Civil-espanhola-e-a-America-Latina-2018.pdf> Acesso: 1 dez. 2022

OLIVEIRA, Marco A. G. de. **Considerações Sobre a Política do PCB e as Lutas Sociais Entre o Fim do Estado Novo e o Início do Governo Dutra**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1984.

OLIVEIRA, Érick Fiszuk de. **Revolução, guinadas e antifascismo**: a Comintern e o PCB rumo às "frentes populares" (1928-1935). 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2017. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1631200>. Acesso em: 19 jan. 2023.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. **Dalton Trevisan (en)contra o paranismo**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009

OVÍDIO, João Paulo. O Prêmio de Viagem do Salão de 51: Renina Katz e Zélia Nunes. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas** [...]. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2022. p. 459-468. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/download/4636/4432> Acesso: 10 dez. 2022

OSINSKI, Dulce Maria Regina Baggio. **A Modernidade no Sótão** – educação e arte em Guido Viaro. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

PAZ, Raissa A. C. **Preocupações artísticas**: o caso do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/948187>. Acesso em: 12 out. 2019.

PEREIRA, Aline A. Z. da P. **Käthe Kollwitz e a gravura moderna e revolucionária chinesa**. 2018. Trabalho de Conclusão do Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/189143> Acesso em: 22 out. 2022

QINXIANG, Gao. Lu Xun e Flores matinais colhidas ao entardecer. In: XUN, Lu. **Flores matinais colhidas ao entardecer**. Tradução de Yu Pin Fang. Campinas: Editora da Unicamp, 2021. p. 9-20.

QUADROS, Ana L. P. de. **Gravura na Campanha**: um estudo sobre a criação do Museu da Gravura Brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010. Disponível em: http://www2.ufpel.edu.br/ich/ppgmp/v03-01/wp-content/uploads/2012/05/DE_QUADROS._Ana_Lucia._dissertacao_2010.pdf. Acesso em: 10 fev. 2021.

RAMOS, Paula. **A Modernidade Impressa**: artistas ilustradores da Livraria do Globo – Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2016.

RANCIÈRE, Jacques (2019), **Existe uma arte comunista?**. Trad. Jorge Leandro Rosa. Lisboa: KKYM, 2019.

REFULIA, Rodrigo. **A Editora Guaíra no mercado editorial brasileiro**. 2020. Dissertação (Mestrado em História Econômica) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras de Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-12012021-142818/pt-br.php> Acesso em: 20 dez. 2022.

REIS, Julio César dos. **Clube dos Glifófilos**, o primeiro clube de gravuras do Brasil. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/53700159/Clube_dos_Glif%C3%B3filos_o_primeiro_Clube_de_Gravuras_do_Brasil. Acesso em: 3 jan. 2023

REIS, J. O Clube dos Glifófilos e a inserção da gravura como objeto de consumo no sistema da arte nas décadas de 40 e 50. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas** [...]. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2022. p. 531–544. DOI: 10.20396/eha.15.2021.4662. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4662>. Acesso em: 18 jan. 2023.

RIBEIRO, Jayme. O PCB e a Guerra da Coreia: memória, história e imaginário social. **História e Perspectivas**, Uberlândia (42), p. 207-231, p. 207-231, jan.-jun. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19292/10392>>. Acesso: 5 jan. 2021.

RIDENTI, Marcelo. **O Segredo das Senhoras Americanas**: intelectuais, internacionalização e financiamento na Guerra Fria Cultural. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

RODRIGUES, Nise de Souza. **O Grupo dos Independentes**: arte moderna no Recife – 1930. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2008.

ROMANOVSKI, Natália. **Um grupo abstrato**: cultura, geração e ambições modernas na revista Joaquim. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-11052015-161821/pt-br.php>. Acesso em: 20 jun. 2020.

RUBIM, Antonio A. C. **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

SAN SEGUNDO, Mário Augusto Correia. **Protesto operário, repressão policial e anticomunismo (Rio Grande 1949, 1950 e 1952)**. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/18346> Acesso em: 19 out. 2022

SABINO, Lina Leal. **O Grupo Sul**. 1979. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1979 (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/106088> Acesso: 4 dez. 2022

SANTOS, R. dos. Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto regionalista. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 399- 408, jul./dez. 2011 [2012]. DOI: 10.5216/sec.v14i2.17613, 2012. DOI: 10.5216/sec.v14i2.17613. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/17613>. Acesso em: 7 jan. 2023.

SECCO, Lincoln. Leituras Comunistas no Brasil. *In*: DEAECTO, Marisa Midori; MOLLIER, Jean Yves. **Edição e Revolução**: leituras comunistas no Brasil e na França. Belo Horizonte: Atelier, Ed. UFMG, 2013. p. 29-64.

SILVA, Josefa J. L. N. da. **Entre enquadramentos e rupturas**: um olhar sobre o campo artístico em Pernambuco (1948-1959). 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/34556>. Acesso em: 5 mai. 2020.

SILVA, Ursula R. O Manifesto dos artistas no Salão Moderno de 1942 no RS. **Ouvirouver**, Uberlândia v. 13, n. 1, jan./jun. 2017, p.232-243. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/35362/20387> Acesso em: 15 jan. 2023

SIMON, Cirio. **Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema das artes visuais do Rio Grande do Sul**. 2003. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/2632/000323582.pdf?jsessionid=E250D8D111C4758FA44784A1D8C847AA?sequence=1> Acesso em 02 set. 2022

SIMONE, Eliana de S. P. de. **Käthe Kollwitz**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2004.

SOTANA, Edvaldo C. O PCB e a luta pela paz mundial. In.: SECCO, L.; PERICÁS, L. B. (Org.). **História do PCB**. Cotia: Ateliê Editorial, 2022.

STRADA, Vittorio. Do "realismo socialista" ao "zhdanovismo". In: HOBBSAWM, Eric J. (Org.). **História do Marxismo** – O marxismo na época da Terceira Internacional: problema da cultura e da ideologia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 151-219.

TANG, Xiaobing. **Visual Culture in Contemporary China**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

TSÉ-TUNG, Mao. **Obras Escolhidas**. Vol. 3. São Paulo: Alfa-Omega, 1982.

TAVARES, Rodrigo R. **Desenhando a revolução: a luta de imagens na imprensa comunista (1945 - 1964)**. 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-26042010-155526/pt-br.php> Acesso em: 3 set. 2020.

TAVARES, Rodrigo Rodrigues. **A “Moscuzinha” brasileira: cenários e personagens do cotidiano operário de Santos (1930-1954)**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2007.

TORRES FILHO, Paulo Marcondes. **Dois décadas da arte de Mário Gruber (1947-1967): do realismo ao fantástico**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03042019-104956/pt-br.php> Acesso em: 4 jan. 2023.

XING, Fan. A formação de um grande escritor, revolucionário e pessimista. Lu Xun e Flores matinais colhidas ao entardecer. In: XUN, Lu. **Flores matinais colhidas ao entardecer**. Tradução de Yu Pin Fang. Campinas: Editora da Unicamp, 2021. p. 21-40

WAYNE, Pedro. **Xarqueadas**. Porto Alegre: IEL, Movimento, 1982.

WOOD, Paul. Realismos e Realidades. In: BATCHELOR, David, BRIONY, Fer, WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo** – a arte no entre-guerras. Cosac & Naify, 1998, p. 250-335.

ZIMMERMANN, Joseane. **Ao sul os desejos**: a cidade transfigurada na poesia de Egle Malheiros. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996 (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/112236?show=full>. Acesso em: 17 nov. 2022.

Catálogos

A arte de Loio-Pérsio / textos de Vera Regina Vianna Baptista, Agnaldo Farias. – Curitiba: Museu de Arte do Paraná: Cronos, 1999.

Violeta Franco: a “Garaginha” e a arte moderna no Paraná / Textos de Fernando Antônio Fontoura Bini, Museu Oscar Niemeyer; tradução Isabela Kenfield. – Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer, 2013. Catálogo da exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, de 06 de junho a 10 de novembro de 2013.

ABELARDO da Hora 90 anos: vida e obra. Caixa Econômica Federal; curadoria Renato Magalhães Gouveia. Recife: CEPE, 2015. Catálogo

FALCÃO, Lula. Amor e Solidariedade: Abelardo da Hora 60 anos de arte. Curadoria Renato Magalhães Gouvêa. Recife: Instituto Abelardo da Hora, 2011. Catálogo

LEAL, Weydson Barros. Ensaio com Abelardo da Hora. Recife: Instituto Abelardo da Hora, 2005. Catálogo

Loio-Pérsio: A construção do olhar, desenho & pintura sobre papel. Museu de Arte do Paraná 10 de julho a 30 de agosto de 1996. Acervo da Fundação Cultural de Curitiba, Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão.

FONTES PRIMÁRIAS

Materiais de jornais, de revistas e de pastas de acervos institucionais:

III EXPOSIÇÃO coletiva do Clube de Gravura. **Diário de Notícias**, suplemento Literário, Rio de Janeiro. ano XXVI, n.10142, 27 e 28, nov. 1955, p.5.

2º SALÃO de Maio – Associação Paranaense de Artistas APA. Catálogo. Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão.

A 10 do corrente será lançada a campanha nacional pró-imprensa do Partido. **A Classe Operária**, Rio de Janeiro, ano I, n.22, 3 ago.1946, p.1.

ABELARDO da Hora julgado pelo próprio povo. **A Luta**, 12 abr. 1948.

AGOSTI Héctor P. Defesa do Realismo. **Joaquim**, ano III, n.21, dez. de 1948, p.16.

ALCY Xavier. Texto datilografado da pasta “Xavier, Alci 1.2”. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

AMADO, Jorge. Méndez, O Índio. **Revista da Arte**, suplemento de Leitura, ano I, n.1, mar. de 1946.

AO POVO de Bagé – personalidades de todas as tendências assim o apelo por um pacto de paz. **Correio do Sul**, Bagé, ano XXXVII, n.228, 23 jun. 1951, p.4.

APELO de Berlim por um Pacto de Paz. **Horizonte**, Nova Fase, Porto Alegre, ano I, n. 4, p. 94, abril de 1951.

ASSEMBLEIA Legislativa – Os deputados Vieira de Alencar e Jorge de Lima são os novos líderes da bancada trabalhista do Palácio rio Branco – Em defesa do território nacional falou o Sr. Atílio Barbosa – Apresentado projeto que visa declarar de utilidade pública o Centro de Gravura do Paraná. **Jornal do Estado do Paraná**, Curitiba, 26 jun. 1952.

BARATA, Mário. Vida das Artes. Exposição de Gravuras Mexicanas. **Diário de Notícias**, Segunda Seção, Rio de Janeiro, ano XXVI, n.10298, 2, jun. 1956, p.2.

BARRETO, Ary. Vida artística – III Salão de Arte Moderna. **Jornal Pequeno**, 24 dez. 1948, p.3.

BORBA, Osório. A arte revolucionária no México. **Revista da Guaíra**, Curitiba, ano I, n. 2, mar. 1949

CARY, E. A gravura chinesa. **Horizonte**, Porto Alegre, ano I, n. 6, fev.-mar. 1951, p.76-78.

CAMPOFIORITO, Quirino. Os ilustradores de Joaquim. **Joaquim**, Curitiba, ano II, n.10, maio de 1947, p.10.

CEZAR, Osorio. A Estampa Chinesa. **Fundamentos**, São Paulo, ano V, n.30, nov. 1952, p.42.

CÉSAR, Osório. Museu de Arte Moderna. **Revista da Guaíra**, Curitiba, ano I, n.4, mai. 1949.

CHOSTAKOVITCH, Dimitri. A Arte a Serviço da Paz. **Horizonte**, Nova Fase, Porto Alegre, ano I, n. 7, p. 192-193, julho de 1951.

CLUBE da Gravura. **Fundamentos**, São Paulo, ano V, n.29, ago. 1952, p.29.

CLUBE de Cinema de Curitiba. **Joaquim**, Curitiba, ano III, n.20, out. de 1948, p.6

CLUBE de Cinema de Curitiba. **Gazeta do Povo**, ano XXXIII, 9 mar. 1951.

CLUBE de Cinema de Bagé. **Correio do Sul**, Bagé, 8 jul. 1951, p.3.

CLUBE DE GRAVURA – vitoriosa realização de um grupo de artistas conterrâneos. **Diário de Notícias**, 2º Caderno, Porto Alegre, Ano XXXI, n.164, 20, set, 1955, p.8.

“COMO SULINOS que somos não conseguimos fugir de nossa própria criação”, diz Radomsky, da Guaíba Filmes, à nossa reportagem. **Correio do Sul**, Bagé, 7 jul. 1951, p.6.

III CONFERÊNCIA da U.R.S.S. de Partidários da Paz. **Horizonte**, Nova Fase, Porto Alegre, ano II, n.1, p. 5, jan. 1952.

CONSELHO Bageense dos Partidários da Paz. **Correio do Sul**, Bagé, 1 jul. 1951, p.4.

CURITIBA tem perspectiva de superar Londrina. **Jornal do Povo**, Curitiba, ano I, n.5, 21 out. 1946, p.7.

CURY, José. Ao leitor. **Revista da Guaíba**, Curitiba, ano I, n.1, fev. 1949.

DAUMIER no Clube de Gravura. **Correio do Sul**, Bagé, ano XXXVII, n.235, 1 jul. 1951, p.4.

DI CAVALCANTI, Emiliano. Realismo e Abstracionismo. **Fundamentos**, São Paulo, ago. 1948, p.241-246,

DI CAVALCANTI, Emiliano. Entrevista com Di Cavalcanti por Yllen Kerr “Não é o grande público o inimigo da arte moderna”. **Joaquim**, ano I, n. 7, dez. de 1946, p.14.

DO RIO e de São Paulo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro. ano LVI, n.19354, jun. 1956, p.19.

EDITORIAL de 1º aniversário, **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase, n. 11-12, dez. 1951a, p.315.

EDITORIAL: Por um Congresso de Escritores em Defesa da Paz e da Cultura. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase, n. 9, set. 1951b, p.251.

EDITORIAL: Dois Anos de Luta. **Horizonte**, Porto Alegre, ano II, n.10, dez. 1952a, p. 267.

EDITORIAL: Pela Interdição Imediata da Arma Bacteriológica! **Horizonte**, Porto Alegre, n. 5, ano II, maio 1952b, p.107.

EM BAGÉ, de regresso da Europa, o pintor conterrâneo Danúbio Villamil Gonçalves. **Correio do Sul**, Bagé, ano XXXVII, n. 94, 13 de jan. 1951, p.3.

ESCOLHA sua Rainha – lançadas as candidatas de S. Maria, S. Gabriel e do Partenon. **A Tribuna**, Porto Alegre, ano IV, n.2632, 25 nov. 1953.

ESTUDIO Experimental de Arte: nova sociedade cultural em Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 15 set. 1948, p.6.

EXPOSIÇÃO ALLEMÃ de Livros e Artes Gráficas – Abriu-se, hoje, a grande e variada mostra artístico-industrial. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, ano II, n.207, 7 jun. 1930, p.2

EXPOSIÇÃO ALLEMÃ de Livros e Artes Gráficas: Prorrogado para outubro encerramento de importante certamen. **Correio Paulistano**, São Paulo, n.23070, 27 set. 1930, p. 2

EXPOSIÇÃO KAETHE KOLLWITZ na Pro Arte. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, ano III, n. 731, 22 jun. 1932, p.3

EXPOSIÇÃO de Gravuras Mexicanas. **Diário de Notícias**, Segunda Seção, Rio de Janeiro. Ano XXVI, n.10298, 2, jun. 1956.

EXPOSIÇÃO de Gravuras na Biblioteca até sábado. **Diário Popular**, Curitiba, 27 jul. 1965.

EXTRATO dos Estatutos de “O Centro de Gravura de Curitiba”. **Diário Oficial**, Curitiba, 11 abr. 1951, p.12.

FEDERAÇÃO Brasileira de Clubes de Cinema. **Revista da Guaíra**, Curitiba, ano II, n.16, jul. 1950.

FERRAZ, Geraldo. Kathe Kollwitz: “a intérprete poderosa da revolta dos miseráveis, dos oprimidos, das vítimas das guerras”. **O Homem Livre**, São Paulo, 10 jun. 1933, p.3.

FESTIVAL Crioulo pela Paz. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 58, n. 296, 20 set. 1953, p.7.

FESTIVAL Crioulo pela Paz. **Horizonte**, Porto Alegre, ano 4, n. 26, jan.-fev. 1954, p. 23.

FONTOURA, Matheus. Dez Intellectuaes em Evidencia Mundial. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 31, 19 jul. 1930, p.2-3.

FRANCO, Violeta. Depoimento da artista Violeta Franco para Ennio Marques Ferreira, Fernando Velloso, Mariza Bertoli e Clarete Marganhoto. Curitiba, 14 de maio de 1984. Pasta FRANCO, Violeta, 7.7. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

FRANCO, Violeta. Entrevista concedida a Jair Mendes, coordenador do Museu Guido Viaro, e à Suzana Lobo em 23 de janeiro de 1978. Fundação Cultural de Curitiba.

GONÇALVES, Danúbio. Inauguração da Galeria de Arte. **Correio do Sul**, Bagé, ano XXXVIII, n. 200, 20 maio 1951 p.6.

GONÇALVES, Danúbio. O Clube de Gravura e a Sociedade Espanhola. **Correio do Sul**, Bagé, ano XXXVII, n. 300, 16 set. 1951, p.3

GUERRA, Cem anos de Castro Alves, de José Augusto Guerra. **Joaquim**, Curitiba, ano II, n. 20, out. 1948, p.5-6

GUTIERREZ. Eleonora. **A gravura de arte no Paraná**. Curitiba, agosto de 1988. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

HISTÓRIA da Xilogravura na Galeria de Arte. **Correio do Sul**, Bagé, ano XXXVIII, n. 253, 22 jul. 1951.

INAUGURA-SE hoje, na Galeria de Arte, a exposição coletiva dos pintores de Bagé. **Correio do Sul**, Bagé, ano XXXVII, n. 282, 25 ago. 1951, p.2.

INQUÉRITO sobre pintura. **Joaquim**, Curitiba, ano II, n.13, set. de 1947, p.12-13.

IV SALÃO de Belas Artes do Clube Concórdia – Primavera de 1951. Panfleto. Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão.

JACINTO, Juvenal. Quem quer a paz?. **Horizonte**, Porto Alegre, Notas e Notícias, ano I, n. 3, p. 56-57, julho de 1949.

JACINTO, Juvenal. CONGRESSO NACIONAL PELA PAZ. **Horizonte**, Porto Alegre, Notas e Notícias, ano I, n. 1, p. 34-36, março de 1949.

JACINTO, Juvenal. Quem quer a paz?. **Horizonte**, Notas e Notícias, Porto Alegre, ano I, n. 1, p. 33-34, março de 1949.

LAZZAROTTO, Poty. Artes Plásticas – Poty e a prata da casa. Entrevista concedida a Erasmo Pilotto. **Joaquim**, Curitiba, ano I, n.1, abr. 1946, p.7-8.

MILLIET, Sérgio. Artistas do Paraná. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, ano LXIX, n. .22308, 6 fev. 1948, p.4.

NILO Previdi. **Diário do Paraná**, Curitiba, 03 nov. 1976

NOVAS e importantes adesões à III Convenção do Petróleo. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1096, 4 jul. 1952, p.4.

LEDUC, Victor. Novos Problemas Estéticos de Artes Plásticas. **Horizonte**, Porto Alegre, n. 8, ano II, set. 1952, p. 226-228.

LEITE, Waldimir Maia. Seis meses na vida de uma pintora. **Jornal Pequeno**, Recife, ano I, n.289, 4 dez. 1948, p.1.

LUDEMIR, Bernardo. Sociedade de Arte Moderna. **Jornal Pequeno**, Recife, 29 mai. 1948, n.120, p. 3 e 5.

MADUREIRA, Hugo. Objetivo: Viena. **Horizonte**, Porto Alegre, ano II, n. 9, out.-nov. 1952, p. 248.

MENSAGEM aos Artistas. **Horizonte**, Porto Alegre, ano III, n. 3, nov.-dez. 1953, p.84.

MIGUEL, Salim. Artistas Catarinenses I – Nota sobre o artista. **A Verdade**. Florianópolis, 9, set. 1956, p.2. Salim Assina: reportagens, matérias, entrevistas, notas e comentários. Volume: 4 – Diversos - 1951 - 1963. Florianópolis, 2016, UDESC - FAED - IDCH.
<http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/Salim/1%20SALIM%20ASSINA%204%20diversos.pdf>

MISTRAL, Gabriela. A Palavra Paz. **Horizonte**, Nova Fase, Porto Alegre, n. 6, jun. 1951, p. 163-164.

MOURA, Clóvis. Laurindo Rabello: O “Poeta Lagartixa”. **Sul**: Revista do Círculo de Arte Moderna, Florianópolis, ano VIII, n.25, ago. 1955, p.3-8.

O BODE Preto, Francisco Ferreira, O Traço e a Cor. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, ano XXIV, n.221, 19, nov. 1958, p. 9.

O CLUBE de Gravura e a Guaíba Filmes rodarão “O Negrinho de Pastoreio”, em Bagé. **Correio do Sul**, Bagé, ano XXXVII, n.237, 4 jul. 1951.

O CLUBE DE GRAVURA, dando fiel cumprimento à sua missão vem de fundar a escolinha infantil. **Correio do Sul**. Bagé, ano XXXVII, n. 188, 6 mai. 1951, p.2.

O CLUBE de Cinema de Bagé será inaugurado, sexta-feira, com “A Última Etapa”. **Correio do Sul**, Bagé, ano XXXVII, n. 243, 11 jul. 1951.

O MÉTODO do Realismo Socialista e os problemas da literatura e das artes. **Horizonte**, Porto Alegre, ano III, n. 3, nov.-dez. 1953.

OS POVOS do Mundo em Defesa da Paz e da Cultura. **Horizonte**, Porto Alegre, ano I, n. 4, 20 dez. 1950, p.14.

PAZ: Esperança das multidões. **Horizonte**, Porto Alegre, ano II, n. 1, jan. 1952, p. 4-5.

PEDREIRA, Fernando. Duas Exposições em São Paulo. **Fundamentos**, São Paulo, ano III, n.19, jun. 1951a., p.30-31

PEDREIRA, Fernando. A Bienal – Impostura Cosmopolita. **Fundamentos**, São Paulo, ano IV, n.20, jul. 1951b, p.14-15.

PEDREIRA, Fernando. Artistas Jovens e Arte Jovem – uma entrevista. **Fundamentos**, ano V, n.32, abr. 1953, p.20-21; 24

PEDROSA, Mário. As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz. **O Homem Livre**, São Paulo, ano I, n. 6, p. 3-4, 2 jul. 1933a.

PEDROSA, Mário. As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz. **O Homem Livre**, São Paulo, ano I, n. 8, p. 4, 17 jul. 1933b.

PEDROSA, Mário. As Tendências Sociais da Arte e Kaethe Kollwitz. **O Homem Livre**, São Paulo, ano I, n. 9, p. 6, 24 jul. 1933c.

PINHEIRO MACHADO NETO, Antônio. A Participação dos Brasileiros no Movimento da Paz. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase, n. 7, jul. 1951, p.210.

PINTO, Armando Ribeiro. Atualidade da Gravura. **Revista da Guaíba**, Curitiba, ano IV, n.37, jun. 1952, p.30-34.

PINTO, Armando Ribeiro. Clube de Cinema de Curitiba - assistência às crianças desamparadas. **Joaquim**, Curitiba, ano III, n.21, dez. de 1948, p.11-12.

PINTO, Armando Ribeiro. Gravura – arte democrática. **Revista da Guaíra**, Curitiba, ano II, n.24, p.15-17, maio de 1951.

PINTORES de Bagé: uma entrevista com Glauco Ribeiro. **Fundamentos**. São Paulo, Ano IV, n.23, dez. 1951, p.27-28

PRESTES, Luiz Carlos. O Partido Comunista precisa de uma imprensa independente e poderosa. **A Classe Operária**, Rio de Janeiro, ano I, n.22, 3 ago.1946, p.1

PRIMEIRO Congresso Nacional de Intelectuais. **Imprensa Popular**, suplemento, Rio de Janeiro, ano VI, n. 1693, 8 jan. 1954, p.3.

REPRODUÇÕES de Bruegel, no Clube de Gravura. **Correio do Sul**, Bagé, ano XXXVIII, n. 219, 13 jun. 1951, p.4

RIPOLL, Lila. Apontamentos de Viagem. **Horizonte**, Porto Alegre, ano III, n.2, ago.-set. 1953, p. 50-51.

ROSSINE Camargo Guarnieri. **Fundamentos**. São Paulo. Ano IV, n.26, mar. 1952, p.18

SÁ JÚNIOR. Adherbal Fortes de. Salão Paranaense 35 anos, 1978. Catálogo. Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa do Solar do Barão.

SERÁ uma oportunidade para os artistas do povo. **A Luta**, Recife, 22 mar. 1948, p.7

SCARINCI, Carlos. De volta Iberê. **Revista do Globo**, Porto Alegre, ano XXVI, n. 643, 23 jun.-5 ago. 1955, p.62-64.

SCLIAR, Carlos. Breve História de Umas Ilustrações. **Revista da Guaíra**, Curitiba, ano I, n.4, mai. 1949, p.20-23.

SCLIAR. Carlos. Entrevista de Carlos Scliar a Armando Ribeiro Pinto. **Revista da Guaíra**, Curitiba, ano II, n.17, ago. 1950, p. 18-19,70.

SCLIAR, Carlos. Méndez, o índio. **Revista da Guaíra**, Curitiba, ano II, n.19, nov.1949, p.24-27, 56.

SCLIAR, Carlos. Notícias do Clube de Gravura. **Horizonte**, Porto Alegre, ano II, n.6, jun. de 1952, p. I-VIII.

SCLIAR, Carlos. Das atividades e perspectivas do Clube de Gravura. **Horizonte**, Porto Alegre, ano IV, n. 26, jan.fev. 1954, p.24-25.

SEGUNDA ETAPA da História da Xilogravura hoje na Galeria de Arte. **Correio do Sul**, Bagé, ano XXXVII, n.259, 29 de jul. 1951.

SILVA, Abdias. A arte submetida ao julgamento popular. **Horizonte**, Porto Alegre, ano VI, n. 31, nov. 1955, p.16-17.

STALIN, Josef. Uma cultura nacional pela forma. **Fundamentos**, São Paulo, ano V, n. 33, setembro de 1953 p.32.

TREVISAN, Dalton. Minha cidade. **Joaquim**, Curitiba, ano I, n.6, nov. de 1946, p.18.

TREVISAN, Dalton. A geração dos vinte anos na ilha. **Joaquim**, ano II, n.9, mar. de 1947, p.3.

TSÉ-TUNG, Mao. A Propósito de Literatura. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase, n. 3 (n. 6), fev.-mar. 1951, p. 60; 65.

TSÉ-TUNG, Mao. Sobre A Contradição. **Horizonte**, Porto Alegre, ano II, n. 10, dez. 1952, p. 284; 293.

TSÉ-TUNG, Mao. A Neve. **Horizonte**, Porto Alegre, ano III, n. 3, nov. dez. 1953, p. 79.

TSÉ-TUNG, Mao. Perspectivas da Cultura Nacional Chinesa. **Horizonte**, Porto Alegre, ano IV, n. 27, mar.-abr. 1954, p. 60-61.

VELLOSO, Fernando. Entrevista realizada por Alfredo Luis Nette pela Fundação Cultural de Curitiba para VIII Mostra de Gravura. Curitiba, 17 de agosto de 1988.

VIANY, Alex. Breve introdução à história do cinema brasileiro. **Fundamentos**, São Paulo, ano IV, n.20, jul.1951, p. 3-5.

VIARO, hélas...e abaixo Andersen! **Joaquim**, Curitiba, ano I, n.7, dez. de 1946, p.10.

VIARO, Guido. “Gatti Rabbiosi” – entrevista com Guido Viaro. Entrevista concedida a Erasmo Pilotto. **Joaquim**, Curitiba, ano I, n. 2, jun. 1946, p.5.

VILANOVA ARTIGAS, J. A “Bienal” como Expressão da Decadência Burguesa. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase, ano I, n. 9, set. 1951, p. 272.

YARI, Jurema. A participação das mulheres no movimento dos gravadores. **Imprensa Popular**, Imprensa Popular Feminina, Rio de Janeiro, ano VIII, n.1556, 17, jul. 1955.