

O REAL

SOCIALISMO NAS

IMPRESSÕES ARTÍSTICAS DO CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE: ENGAJAMENTO E DISPERSÃO

Bianca Knaak¹

Talitha Bueno Motter²

O Clube de Gravura de Porto Alegre (CGPA) foi fundado em 1950 pelos artistas e militantes comunistas Vasco Prado e Carlos Scliar, que colaboravam com o Partido Comunista do Brasil (PCB) com ilustrações para panfletos, periódicos e cartazes, especificamente para auxiliar financeiramente a nova fase da revista *Horizonte*³. Na revista *Horizonte*, através do CGPA, Scliar e Vasco Prado realizavam a programação visual, agora com formato maior e gravuras na capa. No texto de apresentação da edição que inaugurava a nova fase do periódico, em dezembro de 1950, seus propósitos eram claros:

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 de nosso povo. [...]

Creemos que a verdadeira arte só pode ser aquela que represente o nosso povo e seus anseios, sirva-lhe de estímulo em sua luta por melhores dias e pela emancipação nacional. [...]

Queremos ser os herdeiros do que há de melhor e progressista em toda a Humanidade, das mais nobres tradições do Brasil e do Rio Grande e, como os grandes artistas do passado, pomos a nossa arte a serviço de nossa Pátria e de nosso povo⁴.

A pioneira iniciativa porto-alegrense durou apenas seis anos, mas sua estrutura foi modelar e influenciou seus congêneres surgidos na primeira metade da década de 1950. O apoio do Partido Comunista do Brasil, no entanto, marcou um momento específico também da história da arte brasileira, ao incentivar muitos outros clubes, entre os quais o Clube de Gravura de Bagé (RS, 1951), o Centro de Gravura do Paraná (1951), o Clube de Gravura de Santos (SP, 1951), o Clube de Gravura de São Paulo (1952), o Clube de Gravura de Recife (PE, 1953), ligado ao Atelier Coletivo de Recife (1952) e também o Clube de Gravura do Rio de Janeiro (c.1952).

Na época, com o engajamento de artistas e o surgimento de núcleos de artistas preocupados com a função social da arte, eles participavam do debate entre o realismo socialista e as tendências abstracionistas, entre comunismo e capitalismo, que se estabelecera, internacionalmente, nos anos da Guerra Fria. E, “mesmo no estrangeiro”, comemorava Scliar, formavam-se “núcleos de artistas gravadores à base da experiência de Porto Alegre”⁵, referindo-se, naquele momento, ao Club de Grabado de Montevideo.

As referências artísticas do Clube de Gravura de Porto Alegre e das demais agremiações engajadas politicamente podem ser encontradas tanto nos preceitos jdanovistas como (mais próximos dos brasileiros na língua e na geografia) no Taller de Gráfica Popular (México, 1937), o qual, liderado por Leopoldo Méndez, comprometia-se “com a divulgação dos programas revolucionários da reforma social”⁶. A gravura, de larga tradição no México, era usada no Taller de Gráfica Popular (TGP) para ilustrar panfletos e materiais que mobilizavam e informavam os trabalhadores rurais e urbanos. Com esse exemplo (considerando que Vasco e Scliar conheciam Méndez e os gravuristas revolucionários da China), o CGPA também vislumbrou na gravura um meio de transmitir suas mensagens para um público mais amplo.

Porém, diferentemente do TGP, cujas gravuras eram distribuídas nas cidades e no campo, as gravuras dos grupos brasileiros eram destinadas apenas aos associados. Mas, aos leitores de *Horizonte*, era esclarecido, de acordo com Scliar⁷, que a capa da revista podia ser recortada e colecionada, pois, pela qualidade da estampa, tratava-se de uma gravura original. A linguagem utilizada pelos membros do CGPA em suas gravuras era figurativa e sem ambiguidades narrativas. Com isso pretendiam distanciar-se da concepção elitista da arte, dentro da qual as obras “são acessíveis aos detentores do manejo prático ou teórico de um código refinado”⁸. Mas a escolha de temas regionalistas e do temário social do homem “comum” nunca foi garantia de comunicação entre este e o artista. Além do mais, gerando dirigismos hierárquicos, “a militância política através da arte denuncia a ausência de autonomia e a superposição de papéis sociais exercidos pelos artistas”⁹. Nas representações artísticas, a cisão consignadora entre o artista (produtor) e o povo subjugado ocorre já no momento em que o primeiro se coloca na posição de porta-voz do segundo¹⁰, ou seja, o equívoco, por assim dizer, na decisão de levar a arte ao encontro dos oprimidos está nas tomadas de posição paternalistas que afastam a possibilidade de o povo ser também criador e propositor.

O contexto

Após a Segunda Guerra Mundial, a influência dos Estados Unidos em defesa do regime capitalista e da União Soviética em favor do regime socialista se espalhava para além de seus territórios nacionais e repercutia fortemente na organização das esquerdas. Na bipolaridade da Guerra Fria, as duas potências antagônicas disputavam a liderança ideológica, política e econômica do mundo. No Brasil, o Partido Comunista do Brasil tinha cerca de 3 mil membros, em abril de 1945, e em meados de 1947 já atingia o número de 200 mil.

Nas eleições municipais e estaduais de janeiro de 1947, o PCB elegeu 46 deputados estaduais em 15 estados, obteve a maioria na Câmara de Vereadores do Distrito Federal e de outras cidades e tornou-se a quarta força política do país. Estava abaixo apenas do Partido Social-Democrático, da União Democrática Nacional e do Partido Trabalhista Brasileiro¹¹. Seu crescimento era alarmante para os setores reacionários das classes dominantes. Assim, em maio de 1947, o Supremo Tribunal Federal decidiu cassar o registro do partido e, em janeiro de 1948, foi determinada a cassação dos mandatos de deputados, senadores e vereadores que haviam sido eleitos pela legenda do partido¹².

As represálias ao PCB resultaram em uma tomada de posição radical: o Manifesto de Agosto de 1950 pregava a luta armada, “além da nacionalização dos bancos, dos serviços públicos e das empresas industriais e comerciais

monopolistas, e do confisco, sem indenização, dos grandes latifúndios”. Aos militantes recomendava-se “que se insurgissem contra os sindicatos oficiais e criassem entidades paralelas”¹³. O PCB, sob a dependência doutrinária do Partido Comunista da União Soviética, estava impedido de estabelecer táticas de encorajamento e enfrentamento menos belicosas. Esta postura disciplinar beligerante levou o PCB, partido de massas, a se tornar um partido de poucos: dos 200 mil membros, sobraram apenas 20 mil filiados.

Porém, no que diz respeito às coletas de assinaturas contra o uso de armas nucleares do Movimento pela Paz, o PCB obteve 2,5 milhões de assinaturas, somente entre a metade de março e o final de setembro de 1950. Movimento de caráter internacional, suas origens remetem ao Congresso dos Intelectuais pela Paz, realizado em 6 de agosto de 1948 em Wrocław, Polônia¹⁴. Lá, exatos três anos após a bomba de Hiroshima (ano em que também se instalara a República Popular da China), notórios artistas, escritores e cientistas comunistas reuniram-se para um apelo pela organização mundial de luta pela paz e combate às armas nucleares e de destruição massiva. As pessoas vinham dar seus depoimentos sobre os horrores presenciados na guerra e eram ouvidas, entre outros, por Pablo Picasso, Anna Seghers, Ilya Ehrenburg, Paul Éluard, Louis Aragon, Joliot Curie, John Bernal, Pablo Neruda, Nicolas Guillén, Jorge Amado, pelo ex-presidente mexicano Lázaro Cárdenas, pela rainha Elizabeth da Bélgica, pelo escritor Heinrich Mann, pelos pintores Marc Chagall e Henry Matisse, pelo ator Charles Chaplin, pelo gravador mexicano Leopoldo Méndez e pelos futuros fundadores do Clube de Gravura de Porto Alegre, Vasco Prado e o ex-combatente da Força Expedicionária Brasileira na frente italiana, Carlos Scliar (filiado ao Partido Comunista do Brasil em 1945, logo após retornar da Itália).

Os Partidários da Paz coletaram milhões de assinaturas, apesar das perseguições e prisões em muitas regiões do mundo, em particular na América Latina. Só no Brasil colheram-se mais de 1 milhão de assinaturas por meio do PCB, que, com seu apoio ao movimento, repercutia o objetivo agora prioritário dos comunistas – a luta pela paz – estabelecido em novembro de 1949, na reunião do *Kominform*¹⁵.

No entanto, a ameaça de uma guerra nuclear que exterminaria a humanidade foi muito mais uma ferramenta de negociação do que algo que, de fato, poderia acontecer: “a peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial”¹⁶. E, logo que a União Soviética adquiriu armas nucleares – a bomba atômica em 1949 e a de hidrogênio em 1953 –, a guerra foi claramente abandonada como instrumento de política. Mesmo assim, a corrida armamentista entre as duas superpotências continuou.



Figura 1
Carlos Scliar. *Assine o apelo*, 1952, linoleogravura, 24 cm x 21 cm¹⁷. Gravura da capa da revista *Horizonte*, Porto Alegre, Nova Fase, ano II, n. 5, maio 1952.

Sem o confronto bélico militar, a guerra entre os blocos capitalista e socialista, de forma sistemática e programática, intensificou-se também através dos meios de comunicação de massa e da produção simbólica. Audiovisuais ou impressos, jornais, revistas, semanários e noticiários foram usados como instrumento de propaganda dos “inconciliáveis” ideais burgueses e proletários. Afetando também a produção artística da época, a disputa ideológica se dava entre o realismo socialista, difundido pela URSS, e as tendências abstratas, propagadas pelos EUA.

Realismo socialista

No lado soviético, o controle sobre a produção intelectual e artística teve consequências desastrosas, interrompendo as pesquisas estéticas que vinham sendo realizadas de forma avançada e autônoma¹⁸. O realismo socialista era o programa que deveria ser seguido por artistas, escritores, filósofos e intelectuais “livres, verdadeiros e comprometidos com os oprimidos”, conforme reputavam seus próceres soviéticos. Seu auge ocorreu durante a Guerra Fria, mas a pedra fundamental foi lançada no I Congresso dos Escritores Soviéticos, em 1934. Seus principais mentores, Andrei Jdanov (após a Segunda Guerra, considerado “o delfim de Stálin”) e o escritor Maximo Górkki, pronunciaram-se no referido congresso. Em seus discursos, advogaram pela submissão dos escritores aos ditames do partido, comprometeram a arte com a propaganda ideológica e estimularam reações negativas às vanguardas artísticas. Estilisticamente, o realismo

socialista ligava-se à figuração e não tolerava qualquer forma de abstração. Na verdade, seguia na contramão das conquistas das vanguardas russas e da arte moderna. E, conforme o historiador e crítico da arte italiano Giulio Carlo Argan, não poderia nem sequer ser considerado movimento regressivo ou reacionário, pois foi mera propaganda política.

Para o crítico de arte brasileiro Fernando Cocchiarale, o realismo socialista foi uma reaproximação ao figurativismo acadêmico, entendido pelo partido como “o único acessível às massas”¹⁹. No realismo socialista, a temática das obras deveria evidenciar a vida dos operários e dos camponeses. O “gênero histórico-revolucionário” também deveria ser explorado, sendo focado o passado e o presente daqueles que estivessem relacionados à edificação socialista²⁰.

Era, portanto, importante retratar não só proletários, camponeses, soldados e marinheiros, como também seus líderes, ambientados em cenas domésticas, urbano-industriais e agrorurais, quase sempre representados com o olhar elevado para o alto, a contemplar seu luminoso futuro²¹.

Além disso, na mitificação dos heróis positivos, os mais destacados membros da classe operária deveriam ser transformados em protagonistas da ficção realizada pelos escritores. Nas artes visuais, as imagens deveriam primar pela representação figurativa, em narrativa direta e propositiva, promovendo uma estética politicamente engajada.

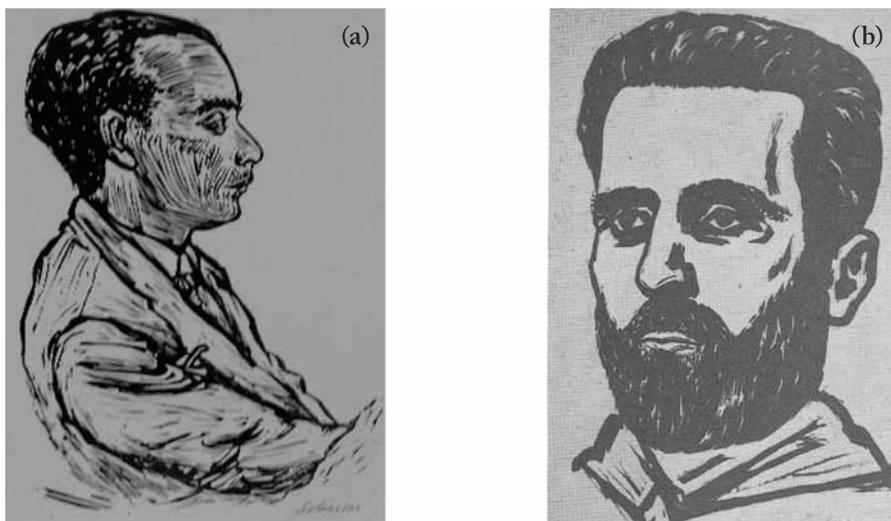


Figura 2

(a) Carlos Scliar. *Retrato de Dalcídio Jurandir*, 1951, xilogravura, 33 cm x 22 cm²².

(b) Carlos Scliar. *Retrato de Luiz Carlos Prestes*, 1951²³.

No Brasil, sob essa cartilha, encontravam-se obras figurativas, por vezes descritivas, em que, além do temário social, a exaltação de militantes comunistas importantes também ocorria. Os artistas do CGPA retrataram, por exemplo, Luiz Carlos Prestes e o escritor Dalcídio Jurandir (ver figuras 2a e 2b). Ainda no Rio Grande do Sul, com os Clubes de Gravura de Porto Alegre e de Bagé, também encontraremos as especificidades da vida no campo. Algumas em versão já anacrônica das lides campeiras e, com alguma idealização, de um forjado folclore regional. Nessas, a nostalgia idílica pode ser considerada como um indício de determinadas ambiguidades simbólicas da modernidade artística brasileira, com suas tentativas de negação da modernidade, de retorno à ordem, à identidade e à nação pela figuração e outros encaminhamentos ideológicos contraditórios, presentes desde os anos 1920.

Com a revista *Horizonte*, contra a guerra e o abstracionismo



Figura 3
Capa da revista
Horizonte de
outubro de
1951, gravura
*Apelo por um
Pacto de Paz*,
de Glênio
Bianchetti²⁴.

Já em meados de 1947, os tópicos programáticos dos periódicos comunistas brasileiros eram a “denúncia do imperialismo, defesa da paz mundial, organização popular pela libertação nacional e pela implantação do socialismo”²⁵. Recebiam, para isso, apoio financeiro e colaboração de muitos intelectuais e artistas, militantes ou apenas simpatizantes da causa social em

curso. Côncios de sua responsabilidade social, os artistas do Clube de Gravura de Porto Alegre militavam em favor da paz mundial, pelo desarmamento e contra a bomba atômica. Auxiliaram diretamente na coleta de assinaturas para o Apelo de Estocolmo, favorável à abolição das armas nucleares, lançado em 15 de março de 1950. Conforme depoimento de Carlos Scliar à historiadora brasileira Aracy Amaral, um grupo de intelectuais saía às ruas, ia de casa em casa, levando documentos para esclarecer as pessoas. “Conseguimos em Porto Alegre, que, na ocasião, tinha cerca de 800 mil habitantes, em campanha que durou cerca de dois meses, 400 mil assinaturas”²⁶.

PARA QUE NOSSOS
JOVENS NÃO MORRAM
NA CORÉIA



ASSINE O APELO
POR UM PACTO
DE PAZ

Figura 4

Cartaz com a gravura de Vasco Prado, *Soldado Morto*, 1951, linoleogravura, 22,7 cm x 32,5 cm²⁷.

Outra frente de atuação dos membros do CGPA era o combate ao abstracionismo e às primeiras bienais. E a revista *Horizonte* foi a plataforma para o posicionamento dos intelectuais contrários à mostra, como o artigo “A ‘Bienal’ como expressão da decadência burguesa”, do arquiteto Vilanova Artigas. Ele acusava os propositores da Bienal de tentar resolver os problemas econômicos dos artistas brasileiros acenando com prêmios, para que, em troca, se dedicassem a “pintar arte abstrata, pintar sem o povo, sem interpretar os anseios populares que são a constante da época que vivemos, pintar para as ‘classes compradoras’, a burguesia [...]”²⁸.

Os artistas do CGPA também deram suas declarações à revista *Horizonte*. Carlos Scliar, em depoimento sobre a 1ª Bienal de São Paulo, afirmou na edição de outubro de 1951:

Não é por acaso que, no instante em que os mais consequentes artistas e intelectuais do mundo inteiro buscam na vida e na luta de seus povos os temas para as suas obras, exatamente então, organizam-se mostras e manifestações do que há de mais decadente em nossos dias [...]”²⁹.

Na mesma edição, Glênio Bianchetti, outro artista do CGPA, também se mostrou contrário à Bienal:

A pintura que eu me proponho a fazer não está de acordo com a orientação adotada pela Bienal, símbolo de uma sociedade que afunda. É lamentável que jovens artistas, muitos com talento, estejam sendo envenenados por uma estética que os desliga da vida³⁰.

Esse posicionamento dos artistas tinha o viés ideológico, sintomático da influência sectária do PCB e do realismo socialista sobre a agremiação. A Bienal, símbolo de internacionalização da arte, significava, sob a doutrina jdanovista, um afastamento das questões nacionais. Além disso, o abstracionismo, expressão máxima das tendências da arte moderna e carro-chefe da Bienal de São Paulo, era também sinônimo da decadência e da degeneração da forma artística.

Para Aracy Amaral, houve, sim, “a utilização do expressionismo abstrato, a partir da Guerra Fria, pelos Estados Unidos, como vitrina para a exportação de uma imagem ‘aberta’ do mundo livre, em contraposição ao famigerado realismo socialista soviético”³¹. E a difusão cultural norte-americana já teria se iniciado no México, promovendo “o desvio de uma arte orientada socialmente, nacionalista e objetiva (representado pelo realismo social)”³². Nenhum acaso, portanto, na grande repercussão mundial que o expressionismo abstrato teve após a Segunda Guerra Mundial, pois “essa tendência foi exaltada pelos pintores do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, tradicional braço direito do Departamento de Estado na área cultural”³³.

No Brasil, no entanto, a produção figurativa do CGPA, ao mesmo tempo em que encontrava ressonância em artistas como Di Cavalcanti, era dissonante diante dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, que seguiam o modelo do Museum of Modern Art de Nova Iorque. Como nos recordou Danúbio Gonçalves:

Ao contrário do que ingenuamente pensam sobre os nossos clubes de gravura, não existia o radicalismo partidário, havia diferença de opiniões ideológicas, mas não uma direção comum de objetivos artísticos. Tal temática social, provinda da má condição econômica de países emergentes da América Latina

desagradava ao poderoso Nelson Rockefeller, de Nova Iorque, que pretendia impor a esses países latinos a tendência abstrata (por nada dizer...). Foi a palavra de ordem para as primeiras bienais paulistas. Repudiamos a tal prepotência forjada e astuciosa³⁴.

Dispersão

Os artistas do CGPA também contavam com a aprovação e o entusiasmo de outros artistas. Sobre *Assine o Apelo* (1952), de Carlos Scliar, capa de *Horizonte* do mês de maio de 1952 (Figura 1), Diego Rivera declarou em 1953:

Quanta simplicidade! Que pureza de emoção! Ninguém se negará a assinar o Apelo de Paz. Sente-se o ardor interior que impulsiona e isso aumenta a sua beleza plástica. Está aí um exemplo perfeito do papel da obra plástica com conteúdo político claro, singelo e forte³⁵.

Além disso, o engajamento político dos integrantes dos clubes de gravura de Porto Alegre e de Bagé no Movimento pela Paz culminou no recebimento do Prêmio Pablo Picasso, em agosto de 1952. O júri, formado por Branca Fialho, Candido Portinari, Clóvis Graciano, Graciliano Ramos, João Pereira Sampaio, Jorge Amado e Oscar Niemeyer, condecorou esses artistas por terem se destacado na produção plástica voltada para a defesa da paz mundial. Essa condecoração possibilitou a edição, ainda em 1952, do álbum *Gravuras Gaúchas: 1950-1952*, prefaciado por Jorge Amado:

Os gravadores gaúchos, reunidos nos Clubes de Gravura de Porto Alegre e Bagé, destacam-se em meio às ridículas e pobres exaltações modernistas, abstracionistas, surrealistas e outras aberrações, provando, mais uma vez, que a arte para ser válida deve refletir os problemas e anseios do povo. Verdade tão verdadeira que não mereceria sequer discussão se não fosse a ânsia de um mundo e uma gente agonizante em negá-la, em tentar reduzir a arte a alguma coisa fora da realidade, de todo o meio ambiente, de toda a dramática vida do nosso povo, de toda a ampla perspectiva nascida da luta em que ele se empenha para sair da miséria e do obscurantismo [...]. As gravuras reunidas neste álbum valem como uma tomada de posição contra a decadência da arte, o cosmopolitismo, a imitação servil de uma pseudoarte, o formalismo sem conteúdo, contra uma arte desligada da vida, do homem e do futuro³⁶.

Após o Prêmio Pablo Picasso, instala-se a sensação de tarefa cumprida.

da na luta pela paz. A relação entre arte e política não deixou de ser importante para os artistas do CGPA, porém agora não havia um compromisso urgente com a temática pacifista, mas, sim, com uma pesquisa artística mais livre da ideologia do PCB jdanovista. E seus artistas puderam aliar a preocupação social à vontade de aperfeiçoamento artístico, já que a maioria dos componentes era autodidata. Foi quando alguns dos membros do CGPA começaram a realizar viagens a estâncias gaúchas, no intuito de se aproximarem do tema retratado e praticarem o desenho. Conforme depoimento de Carlos Scliar:

[...] apenas em 1953 nós realmente começamos de uma maneira mais consciente uma tentativa de descobrir o homem daqui. Na verdade, nós não estávamos, na época, dando muita importância a isso. Nós falávamos muito numa arte brasileira mas o próprio gaúcho – o homem do lugar onde nós tínhamos nascido e nos criado – não era olhado com atenção³⁷.



Figura 5
Danúbio
Gonçalves.
Zorra (série
Xarqueadas),
1952,
xilogravura
de topo,
23,6 cm x
30,3 cm³⁸.

Este procedimento de estudo do tema *in loco* ainda lembrava as viagens dos escritores de romances, realizadas para as revistas culturais do PCB, como a do paraense Dalcídio Jurandir, que chegou até a cidade de Rio Grande (RS) para conhecer o dia a dia dos portuários. E, desenvolvendo suas pesquisas, individuais ou em grupo, os artistas continuaram participando de salões de arte e das exposições dos Clubes de Gravura; e a repercussão nos salões e suas premiações eram sempre noticiadas na revista *Horizonte*.



Figura 6
Carlos Scliar.
*Marcha pela
terra, paz e
pão*, 1952,
linoleogravura,
28 cm x 47 cm³⁹.

O caráter figurativo das obras dos artistas do CGPA era uma forma de mostrar que não havia apenas o abstracionismo, propagado pelas grandes instituições artísticas do Rio de Janeiro e de São Paulo. E, ao resistir ao abstracionismo e promover a gravura, gênero historicamente tido como secundário, o CGPA também desafiava as convenções em vigor. No entanto, apesar do engajamento político de seus fundadores, as qualidades plásticas e artísticas dos trabalhos do grupo acabaram por destoar dos preceitos dos jdanovistas. Em 1953, quando Scliar e Danúbio viajaram à URSS, junto com uma delegação de intelectuais do PCB, e apresentaram aos membros da Academia de Belas Artes da URSS a produção do Clube de Gravura de Porto Alegre, foram criticados pelo aspecto decorativo relacionado ao regionalismo. “De acordo com a diretriz socialista, o trabalhador deveria ser desenhado em ação, na luta, com expressão otimista, confiante [...]”⁴⁰, como na gravura *Marcha pela terra, paz e pão*, de Carlos Scliar, com firmeza de propósitos, sem angústia, dor ou sofrimento.

Com a morte de Stálin, em 1953, ocorre um progressivo afrouxamento das diretivas programáticas comunistas. Por fim, em 1956, no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, as denúncias de Nikita Krushev dos crimes cometidos durante o período stalinista abalaram os comunistas do mundo inteiro. “Os militantes se sentiam ao mesmo tempo traídos e traidores”, pois por anos acreditaram e defenderam “um ideário que não correspondia à realidade”⁴¹. Isso afetou também a continuidade da revista *Horizonte*, que deixou de circular naquele ano e, em parte, contribuiu para o término do Clube de Gravura de Porto Alegre.

Não obstante, apesar de sua curta trajetória, é inegável a contribuição artística, didática e política do Clube de Gravura de Porto Alegre à cena

nacional. No campo artístico local, através da constituição de cursos livres de desenho com modelos vivos, o CGPA permitiu a ampliação do número de instâncias de formação e reprodução de produtores, e com o método de ensino adotado, sem dissociar as práticas artísticas da política, estabeleceu uma contraposição ao hegemônico Instituto de Belas Artes e protagonizou a disseminação da gravura como linguagem.

Dispersados em 1956 – Scliar, por exemplo, muda-se para o Rio de Janeiro para trabalhar na revista *Senhor* –, seguiu-se a dissolução do núcleo inicial formado por ele, Vasco Prado, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Ailema Bianchetti, Carlos Alberto Petrucci, Carlos Mancuso, Edgar Koetz, Fortunato Oliveira, Gastão Hoffstetter e Plínio Bernhardt. O Clube de Gravura de Porto Alegre perdeu, então, as forças para continuar com seu cooperativismo, sua militância política e antiabstracionista, que foram, desde o início, suas armas de afirmação e resistência.

RESUMO

O Clube de Gravura de Porto Alegre (1950-1956), fundado pelos artistas e militantes Carlos Scliar e Vasco Prado para auxiliar a reativação da revista *Horizonte*, do Partido Comunista Brasileiro, inspirou-se no mexicano *Taller da Gráfica Popular* e no realismo socialista soviético. Nos anos da Guerra Fria, seus integrantes encontraram no cooperativismo, na militância política e antiabstracionista e no temário regional sua plataforma de resistência ideológica. Investindo na figuração, entre o comunismo e o capitalismo, ajudaram a configurar o campo artístico regional e influenciaram clubes de gravura no Brasil e no exterior.

PALAVRAS-CHAVE

Clube de Gravura de Porto Alegre; realismo socialista; Partido Comunista Brasileiro; revista *Horizonte*.

The social realism in The Clube de Gravura de Porto Alegre's artistic prints: political engagement and fragmentation.

ABSTRACT

The Clube de Gravura de Porto Alegre (Porto Alegre Engraving Club, 1950-1956) was founded by the artists and activists Carlos Scliar and Vasco Prado in order to help the relaunch of Brazilian Communist Party's *Horizonte* magazine, and they were inspired by the Taller de Gráfica Popular (a Mexican art organization) and Socialist Realism. During the Cold War years, its members based their ideological resistance on cooperativism, political and *anti-abstractionist activism*, and regional thematic. Developing figurative works between communism and capitalism, they helped to establish the regional artistic field and influenced engraving clubs in Brazil and abroad.

KEYWORDS

Clube de Gravura de Porto Alegre (Porto Alegre Engraving Club); socialist realism; Brazilian Communist Party; *Horizonte Magazine*.

NOTAS

¹ Professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em História (2008) e Mestre em Artes Visuais (1997) pela UFRGS. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Pesquisa relações sistêmicas da arte brasileira através de curadorias e exposições, projetos museológicos, processos de criação e promoção artística, bem como de institucionalização da arte. Contato da autora: bknaak@hotmail.com

² Mestranda em Artes Visuais (2013-) pela UFRJ, bacharel em Artes Visuais (2012) e em Física (2007) pela UFRGS. Atuou como estagiária no setor de Catalogação e Pesquisa da Fundação Iberê Camargo, sob supervisão da profa. dra. Mônica Zielinsky (2011-2013). Foi bolsista voluntária IC/Propesq (2010-2011), com a orientação da profa. dra. Bianca Knaak. Contato da autora: talibbmm@hotmail.com

³ Entre 1940 e 1950, o Partido Comunista do Brasil (PCB) criou uma agência de notícias própria, a Interpress, através da qual distribuía informações inclusive para jornais que não eram ligados ao Partido Comunista e construía uma ampla rede de informação, com revistas e jornais de grande tiragem em oito estados brasileiros (DF, SP, BA, PE, GO, CE, ES e RS). Cumprindo um importante papel, destacavam-se as revistas *Paratodos*, *Horizonte* e *Literatura*, dirigidas aos intelectuais de esquerda – editadas por intelectuais comunistas. Nesse período, o PCB fez ressurgir também *A Classe Operária*, como órgão oficial do Comitê Nacional do PCB. Em 1947, surgiu a revista *Problemas*, principal órgão teórico do Partido naqueles anos. E, em julho de 1948, *Fundamentos* – revista de cultura moderna. O PCB publicava também o *Momento Feminino*, *Terra Livre*, *Emancipação*, *Divulgação Marxista*, *Revista do Povo*, *Horizonte*, *Paratodos*, *Literatura*. Existiam ainda outras revistas de inspiração comunista, como *Artes Plásticas*, de São Paulo; *Temário*, do Rio de Janeiro; *Seara e Presença*, de Recife. Participavam da direção e equipe editorial da revista *Horizonte*: Lila Ripoll, Dyonélio Machado, Fernando Guedes, Plínio Cabral, Cyro Martins, Lacy Osório, Carlos Scliar e Vasco Prado.

⁴ “Apresentação”. *Horizonte*, Porto Alegre, Nova Fase, n. 1, p. 1-2, 20 dez. 1950.

⁵ SCLIAR, Carlos. “Notícias do Clube de Gravura”. *Horizonte*, Porto Alegre, ano II, n. 6, p. II, jun. 1952. (Encarte especial no interior da revista.) Para a elaboração deste artigo, além dos trabalhos aqui citados, também foram consultadas fontes primárias localizadas nos seguintes acervos documentais: *Arquivo João Batista Marçal História Operária* (Viamão/RS), *Instituto Cultural Carlos Scliar* (Cabo Frio/RJ) e *Setor de Imprensa do Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa* (Porto Alegre/RS).

⁶ SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p. 86.

- ⁷ SCLIAR, Carlos, 1982 *apud* AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 184.
- ⁸ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 116.
- ⁹ KERN, Maria L. B. “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. 75.
- ¹⁰ BOURDIEU, Pierre. “Os usos do ‘povo’”. In: _____. *Coisas ditas: Pierre Bourdieu*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 181-187.
- ¹¹ MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- ¹² FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- ¹³ MORAES, D. de. *Op. cit.*, p. 135.
- ¹⁴ Frederic Joliot Curie, Prêmio Nobel de Química, foi eleito primeiro Presidente do Conselho Mundial da Paz (CMP) e foi durante a realização do evento que se soube da libertação de Nanquim pelo exército popular chinês. A primeira campanha organizada pelo CMP consistiu na coleta de assinaturas para o Apelo de Estocolmo, que demandava a abolição das armas atômicas.
- ¹⁵ RIBEIRO, Jayme. “Os ‘combatentes da paz’: A participação dos comunistas brasileiros na Campanha Pela Proibição das Armas Atômicas (1950)”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 42, dez. 2008.
- ¹⁶ HOBBSAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 224.
- ¹⁷ GRAVURAS Gaúchas: 1950-1952. Rio de Janeiro: Estampa, 1952, p. 35.
- ¹⁸ ARGAN, Giulio C. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ¹⁹ COCCHIARALE, Fernando. “Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra”. In: _____. *Iberê Camargo e o ambiente cultural do pós-guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 8.
- ²⁰ MORAES, D. de. *Op. cit.*
- ²¹ COCCHIARALE, F. *Op. cit.*, p. 8.
- ²² Imagem disponível em: <www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=C&cd=2721>. Acesso em: 12 jan. 2013.
- ²³ AMARAL, A. A. *Op. cit.*, p. 200.
- ²⁴ Reprodução de Talitha Motter, 2011.

- ²⁵ MORAES, D. de. *Op. cit.*, p. 143.
- ²⁶ SCLIAR, Carlos, 1982 *apud* AMARAL, A. A. *Op. cit.*, p. 184.
- ²⁷ SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p. 98.
- ²⁸ ARTIGAS, J. Vilanova. “A ‘Bienal’ como expressão da decadência burguesa”. *Horizonte*, Porto Alegre, Nova Fase, n. 9, p. 272, set. 1951.
- ²⁹ SCLIAR, Carlos. “Carlos Scliar”. In: Declarações sobre a Bienal. *Horizonte*, Porto Alegre, Nova Fase, n. 10, p. 308, out. 1951.
- ³⁰ BIANCHETTI, Glênio. “Glênio Bianchetti”. In: Declarações sobre a Bienal. *Horizonte*, Porto Alegre, Nova Fase, n. 10, p. 308, out. 1951.
- ³¹ AMARAL, A. A. *Op. cit.*, p. 3.
- ³² GOLDMAN, 1978 *apud* AMARAL, A. A. *Op. cit.*, p. 18.
- ³³ AMARAL, A. A. *Op. cit.*, p. 15.
- ³⁴ GONÇALVES, Danúbio. “A exemplar obra de Glauco Rodrigues”. *Jornal do MARGS*, Porto Alegre, n. 98, p. 4, abr. 2004.
- ³⁵ RIVERA, Diego, 1953 *apud* PONTUAL, Roberto. *Scliar: o real em reflexo e transfiguração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 87.
- ³⁶ AMADO, Jorge. “[O Júri dos Prêmios Nacionais da Paz]”. In: GRAVURAS Gaúchas: 1950-1952. Rio de Janeiro: Estampa, 1952, p. 5-7.
- ³⁷ HOLFELDT, Antonio; MORAES, Angélica de; WEBSTER, Maria Helena. “Grupo de Bagé II – O fundamental é descobrir o Brasil e documentar o que está acabando”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 17 set. 1976, p. 14.
- ³⁸ GRAVURAS. *Op. cit.*, p. 22.
- ³⁹ SESC COPACABANA. *Scliar: obra gráfica 55 anos*. Rio de Janeiro: Sesc Copacabana, 1997, p. 19. Catálogo da exposição realizada no Sesc Copacabana.
- ⁴⁰ TORRES, Juliana D. “A gravura como recurso visual na imprensa comunista brasileira (1945/1957)”. In: *Anais do III Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, 3 a 6 de maio de 2011 [CD-ROM]. Londrina: UEL, 2011, p. 1627.
- ⁴¹ GONÇALVES, Cassandra de C. A. *Clube de Gravura de Porto Alegre: arte e política na modernidade*. São Paulo: USP, 2005. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, USP, São Paulo, 2005, p. 62.