

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
CURSO DE BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

ANDRÉIA CAROLINA DUARTE DUPRAT

REVISTA HORIZONTE (1949–1956)

IMAGEM IMPRESSA E QUESTÕES POLÍTICAS

PORTO ALEGRE

2013

ANDRÉIA CAROLINA DUARTE DUPRAT

REVISTA HORIZONTE (1949–1956)

IMAGEM IMPRESSA E QUESTÕES POLÍTICAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Paula Ramos

PORTO ALEGRE

2013

ANDRÉIA CAROLINA DUARTE DUPRAT

REVISTA HORIZONTE (1949–1956)

IMAGEM IMPRESSA E QUESTÕES POLÍTICAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: Porto Alegre, 17 de dezembro de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Paula Ramos – Orientadora – UFRGS

Prof.^a Dr.^a Bianca Knaak – UFRGS

Prof.^a Dr.^a Joana Bosak de Figueiredo – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Agradeço à orientação e à atenção da minha orientadora, a Professora Paula Ramos, no decorrer deste trabalho e por todo o seu empenho e dedicação à frente da coordenação do curso de Bacharelado em História da Arte da UFRGS. Sua intensa atuação nos proporcionou experiências enriquecedoras dentro e fora da sala de aula.

Sou grata pelo aceite de participação dos membros da banca e por seus profícuos encaminhamentos. Por meio da Profa. Dra. Bianca Knaak e da Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo, expresso minha gratidão a todos os professores que se envolveram na realização do curso de História da Arte ao longo desses quatro anos (2010–2013).

Em especial, agradeço ao jornalista João Batista Marçal, que me recebeu de braços abertos em sua casa, cedendo seu tempo para atender, de boa vontade, às minhas solicitações. Sou grata por me deixar percorrer seu acervo e pelas conversas agradáveis.

Durante a graduação, tive a felicidade de conviver com colegas muito especiais. Alguns deles conseguiram completar toda a trajetória comigo, e são pessoas que sempre lembrarei com carinho: Bernardo de Souza Dresch, Cláudio Barcelos Jansen Ferreira, Élvio Antonio Rossi, Rafael Machado Costa e Rosane Teixeira de Vargas. Sou grata também pelos momentos de convivência e pela gentileza dos colegas Sofia Camilla da Silveira de Curtis e Marcelo de Souza Silva.

Acima de tudo, agradeço à minha família por todas as minhas conquistas e por sempre estarem ao meu lado: meu pai, Cezar Ramon Duprat; minha mãe, Vera Iracema Duarte Duprat; minha irmã, Ana Cristina Duarte Duprat; meu irmão, Paulo César Duarte Duprat. A todos, desejo paz, alegrias, amor e felicidade!

RESUMO

DUPRAT, Andréia C. D. **Revista Horizonte (1949–1956)** – Imagem Impressa e Questões Políticas. Porto Alegre, 2013, 242 f. Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharelado em História da Arte. Curso de Graduação do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre, 2013.

A revista cultural *Horizonte* circulou no Rio Grande do Sul (Brasil) entre os anos de 1949 e 1956. Seus colaboradores eram escritores, jornalistas e artistas visuais ligados à esquerda, sendo alguns deles filiados ao Partido Comunista. A partir de 1950, a poetisa Lila Ripoll (1905–1967) assume a direção da publicação e os artistas Vasco Prado (1914–1998) e Carlos Scliar (1920–2001) ingressam no Conselho de Redação. Essas alterações na equipe vieram acompanhadas por uma proposta de reformulação de conteúdo que passaria a atender às diretrizes do Realismo Socialista. A fim de viabilizar economicamente a *Horizonte*, o Clube de Gravura de Porto Alegre (CGPA) foi criado em 1950. Porém, a agremiação foi mais do que mera financiadora da revista, através de cursos de formação artística e de exposições animou o ambiente cultural local. Na cidade de Bagé (RS), uma instituição semelhante ao CGPA foi fundada, o Clube de Gravura de Bagé, em 1951. A inspiração dos Clubes surgiu do encontro de Scliar e Vasco com o gravador mexicano Leopoldo Méndez (1902–1969), na Europa, em 1948. Méndez foi um dos fundadores do *Taller de Gráfica Popular* (TGP), uma entidade voltada às artes gráficas na qual se exercia um modo de trabalho coletivo. Este trabalho documenta e discute as ilustrações publicadas na revista *Horizonte*, relacionando-as às obras de artistas do TGP. Para dar subsídios a essa proposta, apresenta-se um breve levantamento dos veículos de imprensa de esquerda na primeira metade do século XX, no Brasil, tencionando verificar a linhagem na qual se insere *Horizonte*.

PALAVRAS-CHAVE: revista *Horizonte*; Clube de Gravura de Porto Alegre; Clube de Gravura de Bagé; Realismo Socialista, *Taller de Gráfica Popular*.

ABSTRACT

The *Horizonte* cultural magazine has circulated in the state of Rio Grande do Sul (Brazil) between the years 1949 and 1956. His collaborators were writers, journalists and visual artists linked to the Left, with some of them affiliated to the Communist Party. The poet Lila Ripoll (1905–1967) took over the management of the publication and the performers Vasco Prado (1914–1998) and Carlos Scliar (1920–2001) joined the Editorial Board since 1950. These changes in the staff were accompanied by a proposal for a renewing of content that would meet the guidelines of the style of socialist realism. In order to assist in the financial support of the *Horizonte*, the Engraving Club of Porto Alegre (*Clube de Gravura de Porto Alegre – CGPA*) was founded in 1950. However, the group was more than mere provider of the magazine – promoting art courses and exhibitions, the Engraving Club has encouraged the local cultural environment. In the city of Bagé (Brazil-RS), an institution similar to the CGPA was founded in 1951, the Engraving Club of Bagé. The inspiration to create the Clubs came from the meeting Scliar and Vasco with the Mexican engraver Leopoldo Méndez (1902-1969) in Europe, in 1948. Méndez was a founder of the *Taller de Gráfica Popular* (TGP), an entity dedicated to graphic arts in which a collective way of working was played. The intention of this study is to document and discuss the illustrations published in *Horizonte* magazine, relating them to the works of artists of the TGP. To provide input to this proposal, we present a brief survey of media of the Left in the first half of the twentieth century in Brazil, intending to verify the lineage which includes the *Horizonte*.

KEYWORDS: *Horizonte* magazine; Engraving Club of Porto Alegre; Engraving Club of Bagé; Socialist Realism; *Taller de Gráfica Popular*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – ABRAMO, Lívio (1903–1992). Xilogravuras para O Homem Livre, 2 de julho e 12 set. 1933.	28
Figura 2 – DI CAVALCANTI, Emiliano (1897–1976) <i>O espírito das leis acima de tudo</i> , do álbum <i>A Realidade Brasileira</i>	29
Figura 3– SEGALL, Lasar (1891–1957) Capa do álbum <i>Mangue</i> , 1943.	30
Figura 4 – SEGALL, Lasar (1891–1957) <i>Dois Figuras do Mangue com Persiana</i> (da série <i>Mangue</i>), 1928.	30
Figura 5– SEGALL, Lasar (1891–1957) <i>Navio de Emigrantes</i> , 1939/41.	31
Figura 6 – AMARAL, Tarsila do (1890–1973) Capa para livro <i>Onde o proletariado dirige</i> , 1932.	32
Figura 7– AMARAL, Tarsila do (1890–1973) <i>Operários</i> [detalhe], 1933.	32
Figura 8 – PORTINARI, Cândido (1903–1962) <i>Retirantes</i> , 1936.	33
Figura 9 – WERNECK, Paulo (1907–1987) Ilustração para a capa da revista <i>Movimento</i> , nº 2, ano I, jun. 1935.	35
Figura 10 – FAEDRICH, Nelson Boeira (1912—1994) Capa da revista <i>Rumo</i> , nº1, ano I, fev. 1936.	36
Figura 11– Capa do jornal <i>Imprensa Popular</i> , 05 jan. 1951, ano IV, nº 589.	38
Figura 12 – Artigo intitulado <i>Os Comunistas é que conduzem a luta pela soberania nacional</i> , <i>Voz Operária</i> , 01 out. 1949, p. 4, ano I, nº 19.	39
Figura 13 – Manchetes sobre o aniversário de Luís Carlos Prestes na capa da <i>Tribuna Popular</i> , de 03 de jan. 1947, ano II, nº 487.	41
Figura 14 – Luís Carlos Prestes na capa do jornal <i>Voz Operária</i> , 29 jun. 1949, nº 6, ano 1.	43
Figura 15 – Capa da revista <i>Problemas</i> , ago. 1947.	44
Figura 16 – Ilustração representando Olga Benário na capa do jornal <i>A Classe Operária</i> , de 15 fev. 1947, ano 1. nº 51.	47
Figura 17 – Ilustração sobre a eleição de 19 de janeiro de 1947. <i>A Classe Operária</i> , de 13 fev. 1947, ano 1. nº 51, p.4.	47
Figura 18 – Página com ilustrações de <i>A Classe Operária</i> , 17 maio 1947, ano II, nº 73, p.4.	47
Figura 19 – <i>Fábula</i> , com desenhos de Carlos Scliar e legendas de Jorge Amado. <i>A Classe Operária</i> , nº 5, Ano I, 06 abr. 1946, p. 2-6.	48
Figura 20– <i>Fábula</i> , com desenhos de Carlos Scliar e legendas de Jorge Amado. <i>A Classe Operária</i> , nº 5, Ano I, 06 abr. 1946, p. 8-11.	49
Figura 21– KATZ, Renina (1925) <i>Favela</i> , s.d.	50
Figura 22 – KOLLWITZ, Käthe (1867–1945) <i>Nie Wieder Krieg</i> (“Guerra nunca mais”), 1924.	52
Figura 23 – GUERRERO, Xavier (1896–1974). <i>El Taller de Gráfica Popular en Belisario Domínguez 69 Int....</i> , 1938.	56
Figura 24 – Fotografia de uma reunião de crítica coletiva dos trabalhos dos artistas do TGP. Da esquerda para direita: Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Ángel Bracho, Alfredo Zalce, Isidoro Ocampo, Ignacio Aguirre, Francisco Mora e José Sánchez.	57

Figura 25 – ARENAL, Luis (1908/09–1985) <i>Ingresa al Partido Comunista. Por la unidad del pueblo...</i> , 1938.	58
Figura 26 – Fotografia do Arquivo Casasola (a) e gravura de Leopoldo Méndez (b) retratando a entrada de Madero na Cidade do México.	59
Figura 27 – OCA, Manuel Montes de Fotografia do ataque dos <i>Camisas Doradas</i> no Zócalo, em 20 de novembro de 1935	60
Figura 28 – ZALCE, Alfredo (1908–2003) <i>Choferes contra 'camisas dorados' en el zócalo de la ciudad de México. 20 de noviembre de 1935, 1947</i>	60
Figura 29 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) <i>Calaveras Estranguladoras</i> , 1942.....	62
Figura 30 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) <i>El nazismo. 5a. Conferencia. Propaganda y espionaje nazis...</i> , 1938.	63
Figura 31 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) <i>La Protesta</i> , 1937	64
Figura 32 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) <i>El Imperialismo y La Guerra</i> , 1938	65
Figura 33 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) <i>Maestro, tu estás solo contra:...</i> , 1938	66
Figura 34 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) <i>Profesor Arnulfo Sosa Portillo</i> (do portfólio <i>En nombre de Cristo...han asesinado a más de 200 maestros: 7 litografías de Leopoldo Méndez. Centro productor de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes</i>), 1939.	67
Figura 35 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) <i>Profesora Maria Salud Morales</i> (do portfólio <i>En nombre de Cristo...han asesinado a más de 200 maestros: 7 litografías de Leopoldo Méndez. Centro productor de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes</i>), 1939.	67
Figura 36 – (a)MÉNDEZ, Leopoldo. <i>Nueva York</i> , 1940 (b) FEININGER, Lyonel <i>Cathedral</i>	68
Figura 37 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) <i>Atrocidades</i> , 1942.....	70
Figura 38 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) <i>Deportación a La Muerte</i> , 1942	70
Figura 39 – Página do livro <i>Incidentes Melódicos del Mundo Irracional</i> (1944) ilustrado por Leopoldo Méndez.	71
Figura 40 – Página do livro <i>Incidentes Melódicos del Mundo Irracional</i> (1944) ilustrado por Leopoldo Méndez.	72
Figura 41 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902-1969) <i>Lo que puede venir /Amenaza sobre México/ autorretrato</i> , 1945.	73
Figura 42 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) <i>Pequeña maestra, ¡qué inmensa es tu voluntad!</i> , 1947.....	75
Figura 43 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) <i>Soldado descansando a bordo do Pedro I</i> , s.d. ...	78
Figura 44 – Fotografia do Grupo de Bagé, da esquerda para a direita, Glauco Rodrigues, Denny Bonorino, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Clóvis Chagas, Ernesto Wayne.1948.	80
Figura 45 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) Ilustração (linoleogravura) de <i>Les Chemins de La Faim</i> , 1949.	82
Figura 46 – Fotografia de Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e Carlos Scliar na Fazenda Delícias, em Bagé, 1954.....	87
Figura 47 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) <i>Cavalete com aperos</i> , 1955.....	89
Figura 48 – GONÇALVES, Danúbio (1925) <i>Colocando o carro nos trilhos</i> , 1956.....	89
Figura 49 - GONÇALVES, Danúbio (1925) <i>Mineiros de Butiá</i> , 1950.....	90

Figura 50 – GONÇALVES, Danúbio (1925) <i>Mineiros</i> , 1950.	90
Figura 51 – PRADO, Vasco (1914 –1998) Cartaz para o IV Congresso Brasileiro de Escritores, 1951.	92
Figura 52 – BIANCHETTI, Ailema (1926) <i>Sapateiro</i> , 1952.....	93
Figura 53 – GONÇALVES, Danúbio (1925) <i>Carneadores</i> , 1953.	94
Figura 54 – GONÇALVES, Danúbio (1925) <i>Matambeiros (série Xarqueada)</i> , 1953.....	94
Figura 55 – Fotografia do calendário do ano de 1958 da Indústria de Chocolates Ernesto Neugebauer, ilustrado por uma reprodução de uma gravura de Glênio Bianchetti.	95
Figura 56 – Capas das edições 1 (mar. 1949), 2 (abr. 1949) e 3 (jul. 1949) da revista <i>Horizonte</i>	103
Figura 57 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) <i>Sem título</i> , 1950. Capa da revista <i>Horizonte</i> , nº 4, ano I, 20 dez. 1950.	104
Figura 58 – ZALCE, Alfredo (1908–2003) <i>1886 Io de mayo – 1949 Gran mitin...</i> , 1949....	116
Figura 59 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) <i>Sem título</i> , 1950. Imagem de capa da revista <i>Horizonte</i> , nº 4, ano I, 20 dez 1950.	117
Figura 60 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) <i>União por Uma Vida Melhor e pela Paz</i> , 1951.	118
Figura 61 – BIANCHETTI, Glênio (1928) <i>Apelo por Um Pacto de Paz</i> , 1951.....	119
Figura 62 – GONÇALVES, Danúbio (1925) <i>Apelo por Um Pacto de Paz</i> , 1951..	120
Figura 63 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) <i>Assine o Apelo por Um Pacto de Paz</i> , 1952..	121
Figura 64 – RODRIGUES, Glauco (1929–2004) <i>Assine o Apelo por Um Pacto de Paz</i> , 1952..	122
Figura 65 – GONÇALVES, Danúbio (1925) <i>Fiesta em El Mundo</i> , 1952..	123
Figura 66 – GARCÍA BUSTOS, Arturo (1926), YAMPOSLKY Mariana (1925–2002) <i>Ganaremos la paz si luchamos por ella</i> , 1949..	124
Figura 67 – GONÇALVES, Danúbio (1925) <i>Conferência Continental pela Paz</i> , 1952.....	125
Figura 68 – RODRIGUES, Glauco (1929–2004) <i>Conferencia Continental por La Paz</i> , 1952..	125
Figura 69 – ZALCE, Alfredo (1908–2003) <i>Sem título</i> , s.d. Contracapa da <i>Horizonte</i> , nº 4, ano I, 20 dez. 1950.	126
Figura 70 – Contracapa <i>Horizonte</i> , Nova Fase nº 7, jul. 1951.	127
Figura 71 – PRADO, Vasco (1914 – 1998) <i>Soldado morto</i> [linoleogravura], 1951. Para o cartaz do III Congresso Gaúcho em Defesa da Paz	127
Figura 72 – GONÇALVES, Danúbio (1925) <i>Mercadores da Morte</i> , 1952.....	128
Figura 73 – KOLLWITZ, Käthe (1867–1945) <i>As mães (Die Mütter)</i> , 1922/23.....	128
Figura 74 – KOLLWITZ, Käthe (1867–1945) <i>Pão</i> , s.d.....	129
Figura 75 – KOLLWITZ, Käthe (1867–1945) <i>Os pais</i> , s.d.	129
Figura 76 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) <i>Las Antorchas</i> , 1948.....	130
Figura 77 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902—1969) <i>Revolta dos Camponeses (Las Antorchas)</i> , s.d.	131
Figura 78 – MORA, Francisco (1922–2002) <i>La paz para el progeso y la libertad de México...</i> , 1956.....	132
Figura 79 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) <i>O Cavalheiro da Esperança</i> , 1951	132

Figura 80 – GÓMEZ, Andrea (1926),CATLETT , Elizabeth (1915–2012), FRÍAS, Oscar (?–?), YAMPOLSKY, Mariana (1925–2002) <i>Homenaje a Cárdenas, domingo 26 de febrero...</i> , 1956.	133
Figura 81 – PRADO, Vasco (1914–1998) <i>Liberdades Democráticas para O Povo</i> , 1951.. .	134
Figura 82 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) <i>Nazim Hikmet</i> , 1951.....	135
Figura 83 – PRADO, Vasco (1914–1998) <i>Por Um Exército Popular de Libertação Nacional</i> , 1951.....	136
Figura 84 – PETRUCCI, Carlos Alberto (1919–2012) <i>Retrato de Prestes</i> , 1946	137
Figura 85 – RODRIGUES, Glauco (1929–2004) <i>Luís Carlos Prestes</i> , 1952.....	137
Figura 86 – GONÇALVES, Danúbio (1925) <i>Coluna Prestes</i> , 1952.....	138
Figura 87 – PRADO, Vasco (1914–1998) <i>Luiz Carlos Prestes</i> , s.d.	138
Figura 88 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) <i>Cabeça de Luiz Carlos Prestes</i> , s.d.	139
Figura 89 – YAMPOLSKY, Mariana (1925–2002) <i>La Juventud de Emiliano Zapata: Lección Objetiva (de Las Estampas de La Revolución Mexicana)</i> , 1947.	141
Figura 90 – Anônimo <i>Sem título</i> , s.d. Capa da <i>Horizonte</i> , nº2, Ano II, fev. de 1952.	142
Figura 91 – GONÇALVES, Danúbio (1925) <i>Sem título (Tirador de Carretilha)</i> , s.d.....	143
Figura 92 – GONÇALVES, Danúbio (1925) <i>Sem título (Salga)</i> , s.d.....	143
Figura 93 – BIANCHETTI, Glênio (1928) <i>Camponeses</i> , 1951.....	144
Figura 94 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) <i>Mercado Negro / Acaparadores</i> , s.d.	145
Figura 95 – BIANCHETTI, Glênio (1928) <i>Cena Campestre</i> , s. d.....	146
Figura 96 – PRADO, Vasco (1914–1998) <i>Sem título (ilustração do Negrinho do Pastoreio)</i> , s.d.	147
Figura 97 – PRADO, Vasco (1914–1998) <i>Sem título</i> , s.d. Ilustração para o poema <i>Cincha Pinto</i>	148
Figura 98 – MÉNDEZ, Leopoldo Méndez (1902–1969) <i>Corrido de Don Chapulín</i> , 1940...	149

LISTA DE SIGLAS

- ABDE – Associação Brasileira de Escritores
- ANL – Aliança Nacional Libertadora
- CGB – Clube de Gravura de Bagé
- CGPA – Clube de Gravura de Porto Alegre
- DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
- LEAR – *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*
- PC – Partido Comunista
- PCB – Partido Comunista do Brasil
- PCUS – Partido Comunista da União Soviética
- PNR – *Partido Nacional Revolucionario*
- RAPP – Associação de Escritores Proletários
- TGP – *Taller de Gráfica Popular*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2.1 IMPRENSA E IDEOLOGIA	19
2.2 A FORMAÇÃO DO REALISMO SOCIALISTA.....	22
2.3 A CULTURA E A IMPRENSA DE ESQUERDA NO BRASIL.....	25
2.4 A PRESENÇA DO REALISMO SOCIALISTA NA IMPRENSA DE ESQUERDA BRASILEIRA	37
3 O TALLER DE GRÁFICA POPULAR E OS CLUBES DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE E DE BAGÉ.....	55
3.1 A PRESENÇA DE LEOPOLDO MÉNDEZ NO <i>TALLER DE GRÁFICA POPULAR</i>	55
3.3 ANTECEDENTES DOS CLUBES DE GRAVURA DE BAGÉ E DE PORTO ALEGRE.....	76
3.4 O GRUPO DE BAGÉ	79
3.5 A CRIAÇÃO DOS CLUBES DE GRAVURA DE BAGÉ E DE PORTO ALEGRE	82
3.6 CLUBES DE GRAVURA: PERCEPÇÕES DE ESTUDIOSOS E DOS ARTISTAS	97
4 A REVISTA HORIZONTE	102
4.1 A CULTURA E AS ARTES VISUAIS NOS TEXTOS DE HORIZONTE.....	107
4.1.1 O CALENDÁRIO CULTURAL PORTO-ALEGRENSE	107
4.1.2 O ELOGIO À ARTE CLÁSSICA E A GRAVURA CHINESA.....	108
4.1.3 A DEFESA DOS PRINCÍPIOS DO REALISMO SOCIALISTA	109
4.1.4 CONTRA AS VERTENTES ABSTRATAS.....	112
4.1.5 O MOVIMENTO PELA PAZ.....	114
4.2 AS IMAGENS EM <i>HORIZONTE</i> : APROXIMAÇÕES COM A ESTÉTICA DO TGP.....	115
4.2.1 GUERRA E PAZ.....	115
4.2.2 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE UM LÍDER: LUÍS CARLOS PRESTES	131
4.2.3 OS TRABALHADORES	140
4.2.4 AS ILUSTRAÇÕES PARA OBRAS LITERÁRIAS	146
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	151

REFERÊNCIAS.....	155
FONTES PRIMÁRIAS	158
APÊNDICE A - OS ANTECEDENTES DO REALISMO SOCIALISTA NA UNIÃO SOVIÉTICA.....	163
APÊNDICE B - A TRAJETÓRIA DE LEOPOLDO MÉNDEZ E OS PRECEDENTES DO TGP.....	166
APÊNDICE C – AS ILUSTRAÇÕES DA REVISTA HORIZONTE	177
ANEXO A – <i>NOTÍCIAS DO CLUBE DE GRAVURA</i>	235

1 INTRODUÇÃO

A consciência do papel social da arte se fortaleceu no meio cultural latino-americano a partir da década de 1920 em decorrência da Revolução Russa de 1917 (AMARAL, 2003). Os artistas sentiram a necessidade de transpor para sua arte mensagens de denúncia das mazelas sociais e de demonstrações de possibilidades de mudanças baseadas nas ideologias políticas de esquerda. Entre os países que mais difundiram sua produção engajada a projetos político-partidários está o México, que havia passado pela sua própria Revolução na década de 1910. Naquele país, surgira e se propagava, por toda a América, o movimento muralista, iniciado em 1922, cujos membros se propunham a conhecer e a adaptar as tendências das vanguardas europeias, mesclando-as com elementos considerados legitimamente mexicanos.

A Revolução Mexicana (1910) provocou diversas modificações na sociedade do México, incluindo no campo artístico. Houve um estímulo à busca pelo que seria realmente mexicano, por isso foram resgatados o passado pré-hispânico, a cultura indígena e popular, assim como a obra gráfica do século XIX, principalmente as xilogravuras¹ de José Guadalupe Posada (1852 – 1913).

O embrião do TGP, fundado em 1937, já começa a se desenvolver nessa conjuntura de mobilização de artistas engajados politicamente cuja inspiração primordial veio do Muralismo e da herança dos gravadores do século XIX e início do XX – Manuel Manilla (1830–1895), Joaquín Giménez, redator de *El Tio Nonilla* (periódico que circulou nos anos 1849 e 1850), Santiago Hernandez (1832–?) e, sobretudo, o já citado Posada (MUSACHIO, 2007).

Os artistas do TGP trabalhavam com diversas técnicas de gravação: xilogravura, litografia, gravura em metal e, especialmente, linoleogravura. A preferência pela gravura é explicada por ela satisfazer a necessidade da arte revolucionária de tornar-se uma obra pública, o que era possível graças à capacidade de reprodução e da divulgação por meio de impressos, e por seu baixo custo. Por ser ainda mais barato, o trabalho em linóleo permitia que os gravadores repetissem uma cena quantas vezes fosse preciso para obter o resultado almejado. É comum encontrar várias versões da mesma cena.

Não só os artistas mexicanos, mas também intelectuais de vários países se tornaram militantes dos partidos comunistas e empregaram sua produção a favor da divulgação de mensagens políticas. Segundo Aracy Amaral (2003), isso pode ser entendido como um

¹ Xilogravura é a técnica de produção de imagens por meio de incisões em uma matriz de madeira e sua estampagem em papel ou outro material (HERSKOVITS, 2005).

fenômeno cultural continental, intensificado após a Segunda Guerra Mundial. Encontramos uma produção artística embasada na doutrina do Realismo Socialista entre os anos 1930 e meados da década de 1950, ou seja, durante o período de radicalização do regime stalinista na União Soviética.

A adesão ao comunismo por parte dos intelectuais de diversas origens propiciou a convivência e a troca de experiências entre eles em eventos internacionais apoiados pelo Partido Comunista (PC). No final dos anos 1940, a mobilização em prol da paz tornou possível o intercâmbio de experiências entre os artistas latino-americanos. No Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, em Wroclaw (Polônia), em 1948, Vasco Prado (1914–1998) e Carlos Scliar (1920–2001) conheceram o mexicano Leopoldo Méndez (1902–1969) e seu trabalho no *Taller de Gráfica Popular* (TGP). Esse acontecimento foi marcante para os artistas gaúchos que, a partir daí, vislumbraram a possibilidade de iniciar na sua terra uma produção artística inspirada na mexicana, que foi executada na criação do Clube de Gravura de Porto Alegre (CGPA) e do Clube de Gravura de Bagé (CGB). Uma das tarefas do CGPA era ajudar a manter uma publicação cultural responsável por difundir as propostas e os princípios do PC (AMARAL, 2003), a revista *Horizonte*, que é o foco deste trabalho.

No Brasil, o PC construiu vários mecanismos ligados à cultura desde sua fundação, em 1922. Uma das estratégias do Partido foi a criação de publicações nas quais se reproduziam imagens e textos dos seus intelectuais militantes. Porém, como comenta Rubim (1995), o estudo de seus impressos é difícil devido à parcial destruição ocorrida durante períodos de repressão dos comunistas.

Os partidos comunistas agregavam intelectuais que almejavam mudanças sociais a favor de uma sociedade mais justa. Havia, nos primeiros anos de existência do Partido, um clima mais democrático, de diversidade, porém, o cenário se alterou após a Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria, que gerou a formação dos blocos comunista e capitalista. A repressão aos comunistas por parte dos governos aliados aos Estados Unidos levou os militantes a buscarem, ainda mais, na União Soviética as diretrizes a serem seguidas, inclusive no campo artístico, e essas orientações ficaram cada vez mais radicais e sectárias durante o stalinismo.

Na União Soviética, em 1934, a doutrina do “Realismo Socialista” se consagrou durante o Congresso dos Escritores, no qual estavam presentes o político Andrei Zhdanov² (1896–1948), e os escritores Máximo Gorki (1868–1936) e Alexander Fadeyev (1901–1956).

² Os nomes russos aparecem escritos de formas diversas na bibliografia, assim, pode-se encontrar “Zhdanov” ou “Jdanov”. A primeira opção foi escolhida por estar presente na maior parte das referências consultadas.

Na década de 1940, o Realismo Socialista adquiriu uma nova feição – o “zhdanovismo”. Iniciou-se um período de cerco aos intelectuais e de fortalecimento da censura stalinista. Os destaques dessa transição foram os textos *Informe sobre as revistas Zvezda e Leningrad*, redigidos por Andrei Zhdanov (STRADA, 1987b). O ponto principal do “zhdanovismo” seria a defesa da ideia do artista como um trabalhador a serviço da transformação da sociedade, ou seja, da Revolução (FERNANDES, 2011).

A doutrina estética soviética chegou ao Brasil, em meados dos anos 1940, e vários artistas visuais e escritores ligados ao Partido Comunista – Cândido Portinari (1903–1962) e Carlos Scliar, por exemplo – resolveram fazer de sua arte, ou pelo menos parte dela, um veículo para a propagação do programa comunista. Uma das maiores preocupações era levar à população, às massas, obras capazes de auxiliar na conscientização política e propagar as concepções comunistas.

É nesse contexto e com essa intenção político-partidária que a revista *Horizonte* é criada em Porto Alegre. Sua primeira fase, na qual o diretor era Cyro Martins (1908–1995), corresponde aos três números do ano de 1949. Uma “Nova Fase” se inaugura já no seu quarto número, em dezembro de 1950, quando se estreita sua relação com a Frente Cultural do Partido Comunista. Segundo Luciana Balbuena (2001), a *Horizonte* se torna um órgão oficial do Partido, cuja missão era veicular a estética do Realismo Socialista. Lila Ripoll Guedes (1905–1967) assumiu a direção da publicação nessa nova etapa, em 1950. A “Nova Fase” da *Horizonte* contou com a ação decisiva de Carlos Scliar e Vasco Prado na sua reformulação. Os artistas ingressaram no Conselho de Redação no mesmo ano em que Lila Ripoll se tornou diretora.

Ao longo de sua existência, a *Horizonte* recebeu a contribuição de vários artistas gravadores – além dos já citados Scliar e Vasco, Edgar Koetz (1913–1969), Glênio Bianchetti (1928), Danúbio Gonçalves (1925), entre outros – e publicou também trabalhos de artistas chineses e mexicanos vinculados ao TGP.

Apesar de uma estreita ligação com o PC, é importante reiterar que *Horizonte* não se restringiu a ser um mero instrumento de mídia do partido: ela teve, sim, papel importante no debate cultural no Rio Grande do Sul. Nas suas páginas, encontramos críticas de cinema, de literatura e das artes, além de artigos sobre o cenário cultural nacional e internacional. Outro equívoco a ser salientado é a tendência de se colocar a produção dos gravadores como “perfeita” e restritamente encaixada no esquema do Realismo Socialista, quando a postura e os interesses dos artistas variaram ao longo dos anos de existência da publicação, numa demonstração de autonomia quanto às diretrizes do Partido Comunista. Temos o caso de

Carlos Scliar que, segundo Cassandra Gonçalves, a partir de 1953, “[...] vai se preocupar muito mais com a questão do fazer artístico, do aprimoramento do desenho, do que com a problemática social – sem abandoná-la de todo, mas com uma interpretação mais pessoal do papel do artista na sociedade” (GONÇALVES, 2005, p.110).

O modo de trabalho coletivo do CGPA e do CGB assemelhava-se ao do TGP. Os artistas buscavam o aprimoramento técnico através do domínio do desenho naturalista, compartilhavam o gosto pelo Expressionismo Alemão e pela síntese da gravura oriental. Quanto aos temas vinculados às preocupações político-partidárias, o trabalho é muitas vezes representado nas obras, destacando-se as séries *Xarqueadas* (1953) e *Mineiros de Butiá* (1956), de Danúbio Gonçalves. Similar ao que se encontra no TGP, não há uniformidade de estilo entre os membros dos Clubes. Glênio Bianchetti se voltava para as anotações de costumes do homem do campo e, conforme Scarinci (1982), isso poderia ser considerado uma menção à ideologia conservadora do tradicionalismo. Carlos Scliar fazia experimentações formais e técnicas, empregando as técnicas de *pochoir*³ e *camaiëu*⁴. Sua visão sobre as artes pode ser conferida nos artigos feitos para a *Horizonte*. Segundo Scarinci (1982), Plínio Bernhardt (1927 – 2004) tinha um quê de dramaticidade nas suas gravuras sobre as plantações de fumo. Já Vasco Prado, reconhecido como escultor, destacava-se por suas ilustrações para obras literárias. O CGPA, pelo forte vínculo com a *Horizonte*, desfez-se no mesmo ano da publicação, em 1956.

Diversos autores se dedicaram ao estudo dos Clubes de Gravura, como Carlos Scarinci (1982), em seu livro *A gravura no Rio Grande do Sul* (1982), e Aracy Amaral em *Arte para Quê?* (2003), lançado em 1984, que apresenta um panorama da arte brasileira engajada politicamente no período de 1930 a 1970. Mais recentemente, este tema foi tratado por pesquisadores como Marilene B. Pieta (1997), Cassandra Gonçalves (2007) e Talitha Motter (2013). Talitha Motter (2013), no seu Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais intitulado de *Gravura, Figuração e Política – a obra de Carlos Scliar junto ao Clube de Gravura de Porto Alegre (1950 – 1956)*, oferece o levantamento e a identificação das gravuras feitas pelo CGPA ao longo de sua existência. A revista cultural também mereceu a atenção de estudiosos, entre eles, Luciana Balbuena (2011), que se deteve, prioritariamente, nos textos literários.

³ Pochoir é a técnica de produzir gravuras coloridas pelo método do estêncil, no qual as áreas coloridas são vazadas em papelão, ou em uma chapa de metal, e a tinta é aplicada manualmente usando uma pequena bucha (boneca) (HERSKOVITS, 2005).

⁴ *Camaiëu* ou camafeu é a técnica em que se utilizam duas ou três matrizes impressas em tonalidades diferentes de uma cor; usa-se uma chapa-mãe na qual são gravadas o contorno final do desenho (HERSKOVITS, 2005).

Em comum, os escritos mencionados destacam a evidente ligação entre os Clubes de Gravura gaúchos e o *Taller de Gráfica Popular*, a adoção do Realismo Socialista e o vínculo do CGPA com a *Horizonte*. Entretanto, percebe-se a ausência de um olhar mais atento sobre as ilustrações da publicação e sua conexão com as obras mexicanas. Isso foi um dos fatores motivadores dessa pesquisa.

Este trabalho investiga as ilustrações publicadas na revista *Horizonte*, e esse objetivo exige o estudo dos demais aspectos que envolvem essa produção. A fim de esclarecer as relações estabelecidas entre cultura, imprensa e partido, tomo como base, principalmente, os textos *O Imaginário Vigiado – a imprensa comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947–1953)*, de Dênis de Moraes (1994) e *Marxismo, Cultura e Intelectuais no Brasil*, de Antonio A. C. Rubim (1995). As referências da formação do Realismo Socialista na União Soviética incluíram os textos de Vittorio Strada (1987) para a *História do Marxismo*, de Eric Hobsbawm. Um levantamento dos veículos de imprensa de esquerda é exposto no primeiro capítulo para demonstrar a linhagem na qual se insere a *Horizonte*. Em seguida, são contadas as histórias do TGP (ênfatizando a trajetória de Leopoldo Méndez) do CGPA e do CGB. As referências básicas sobre o TGP e Leopoldo Méndez são os livros de Humberto Musachio (2007) e de Deborah Caplow (2007).

A última parte do trabalho se dedica a apresentar e a discutir questões artísticas na *Horizonte*. Para tanto, em um primeiro momento, analiso os principais tópicos relacionados a texto, ou seja: que tipo de texto sobre arte e cultura circulava na publicação.⁵ Na sequência, discuto as imagens, selecionadas de um expressivo conjunto pela recorrência e importância temática e ideológica. Elas estão agrupadas do seguinte modo: *Guerra e Paz, A construção da imagem de um líder: Luís Carlos Prestes e Os trabalhadores e As Ilustrações para as Obras Literárias*. Nesse momento, busco aproximações com as obras dos artistas mexicanos do TGP.

A pesquisa sobre as imagens na revista *Horizonte* engendrou várias etapas e acredito que vale a pena registrar alguns desses percursos. Logo no início, encontrei o primeiro obstáculo descrito pelos estudiosos Luciana Balbuena e Antônio Rubim: a dificuldade de localizar os periódicos comunistas. Os primeiros meses foram de levantamento e de leitura da

⁵ Nas citações diretas, procurou-se manter a grafia da fonte original. Quanto aos títulos das obras reproduzidas na revista *Horizonte*, são apresentados os nomes presentes na publicação, e os outros, encontrados na bibliografia, entre parênteses. As figuras cuja fonte é o Arquivo de João Batista Marçal provieram de registros fotográficos da autora, informação essa que consta na legenda. Optou-se por apresentar as ilustrações da revista retiradas dos exemplares das coleções localizadas: Arquivo João Batista Marçal, Coleção Júlio Petersen da PUCRS e Núcleo de Pesquisa em História (NPH) da UFRGS. Algumas ilustrações são de baixa qualidade por tratar-se de fotocópias digitalizadas, mas foram reproduzidas mesmo assim, para fins de registro.

bibliografia básica sobre o tema – os livros de Carlos Scarinci e da Aracy Amaral, por exemplo – e de tentativas frustradas de encontrar a revista *Horizonte*. Praticamente, não há exemplares nos arquivos públicos e nas bibliotecas universitárias, exceto três números na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Graças a uma informação da pesquisadora Marisângela Martins, tomei conhecimento de um CD da coleção digitalizada da *Horizonte* no Núcleo de Pesquisa em História (NPH), do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UFRGS. Marisângela, bem como a mestranda em Artes Visuais Talitha Motter (UFRJ) também me indicaram onde encontrar a coleção da *Horizonte*: com o jornalista e pesquisador João Batista Marçal, que há décadas se dedica ao estudo da história do movimento operário no Rio Grande do Sul e constituiu um importante arquivo sobre o assunto.

O encontro com João Batista Marçal foi de extrema importância para a pesquisa. Muito gentil e generoso, ele me abriu seu acervo, relatou-me suas experiências na militância política e sua relação com os intelectuais de esquerda, principalmente com Lila Ripoll. Marçal dispõe de jornais, revistas, livros e diversos outros materiais de grande interesse histórico, incluindo a coleção da *Horizonte*.

Espero, por meio deste trabalho, contribuir com elementos que ajudem a escrever a história dos Clubes de Gravura de Porto Alegre e de Bagé, pelos quais passaram artistas renomados do Rio Grande do Sul. O estudo das artes gráficas presente na revista *Horizonte*, vinculada aos Clubes, traz à tona os temas abordados, o tratamento formal das imagens e as relações percebidas com os trabalhos dos gravadores mexicanos do TGP. A ciência do contexto histórico no qual essa produção acontece e o conhecimento de outros veículos de imprensa de esquerda do período também podem ajudar na compreensão do lugar que a publicação ocupava no cenário cultural brasileiro e quais seriam as suas propostas.

2 A ESQUERDA NA IMPRENSA E NA CULTURA BRASILEIRAS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: BREVES APONTAMENTOS

2.1 IMPRENSA E IDEOLOGIA

A revista cultural *Horizonte*, cuja circulação foi de 1949 a 1956, e o *Taller de Gráfica Popular*, fundado em 1937 no México, caracterizam-se por uma essência comum: a preocupação com o social. Não se tratava apenas de voltar o olhar para os problemas das classes populares, dos menos favorecidos, mas do comprometimento com um projeto político de transformação do mundo. Os colaboradores da revista sul-rio-grandense explicitavam sua ligação com o Partido Comunista (PC) e a própria existência da publicação estava relacionada com estratégias de difusão dos ideais revolucionários do PC. No TGP, atuaram vários artistas militantes que participavam da produção de diversos meios de comunicação: folhetos, cartazes, jornais e revistas.

Nos dois casos, os impressos são utilizados para difundir uma interpretação da realidade atrelada aos princípios partidários, sobretudo a denúncia das desigualdades, dos males do nazi-fascismo, e a exaltação da luta dos trabalhadores. A meta dos comunistas era demonstrar a necessidade da Revolução Social, um projeto de abrangência internacional guiado pela URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). Foi na extinta União Soviética que surgiram as teorias norteadoras das ações dos comunistas no campo cultural. O período investigado compreende os anos nos quais o Realismo Socialista era a norma para a cultura ditada pelos partidos comunistas ao redor do mundo.

É fundamental compreender a ligação entre mídia e ideologia para a realização do estudo da *Horizonte* e do material criado por artistas do TGP. Por isso, dedico a parte inicial deste capítulo a situar o leitor acerca da compreensão do papel dos impressos na divulgação dos valores comunistas, retomando alguns momentos marcantes da URSS e de sua política em relação à cultura.

Como sabemos, os veículos de comunicação atuam como fontes de informação comprometidas, explicitamente ou não, com determinada ideologia. A mídia pode agir, segundo Dênis de Moraes (1994), consolidando uma maneira compartilhada de encarar a realidade, padronizando o imaginário coletivo. As relações sociais são influenciadas pelo discurso midiático, que atribui a si mesmo o papel de intérprete da realidade, ao pretender

desvendar a origem e o significado dos fatos. Essa afirmativa ganha força quando acompanhada pela crença na objetividade jornalística, que fortalece a ideia dos meios de comunicação como portadores da verdade, mas isso é um mito. A notícia veiculada é um recorte do real, não necessariamente um reflexo totalizante da realidade (MORAES, 1994). Há ainda outras contradições quanto à função da mídia, de decifrar o senso comum e esclarecer os acontecimentos. Os veículos midiáticos são propriedades privadas e, por conseguinte, servem a interesses particulares.

Na sociedade contemporânea, a “[...] informação tornou-se fonte alimentadora das engrenagens indispensáveis à conservação da hegemonia do capital” (MORAES, 1994, p.29). As declarações emitidas nos meios de comunicação, escolhidas por aqueles que os detêm, criam sentidos compartilhados pelos membros de uma sociedade, proporcionando um domínio ideológico. Não se pode ignorar a existência de reações contrárias a essa dominação, mas sua abrangência e relevância acabam por ser delimitadas a possibilidades de resistências controláveis por aqueles que exercem a hegemonia econômica, política e cultural⁶. Também é preciso lembrar que, como percebe Moraes (1994), a assimilação do conteúdo não é homogênea em todo o âmbito social e varia de acordo com cada grupo ou indivíduo; portanto, as mensagens são recebidas de formas variadas.

Dênis de Moraes (1994) assinala que:

Embora diferenciados por linguagens, formatos, recursos tecnológicos, planos mercadológicos e objetivos estratégicos e táticos, os *mass media* se unificam perante a opinião pública. Exibem-se como arautos dos ideais de progresso e dos valores comunitários, mas de fato prefiguram as representações do imaginário social. (MORAES, 1994, p.35)

O entendimento da presença da mídia na elaboração do senso comum requer clareza acerca do conceito de imaginário social: “O imaginário social é composto por um conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetiva de uma cultura, um substrato ideológico mantido pela comunidade” (MORAES, 1994, p.38). Seus componentes são ideologias, utopias, símbolos, alegorias, rituais, mitos. Os símbolos fazem referência à criação de

⁶ Atualmente, o emprego de novas tecnologias na comunicação afeta o modo como se articulam os membros das classes sociais. A distância e o tempo foram comprimidos. As informações são espalhadas instantaneamente, e o local onde se está já não é um empecilho para acessá-las. Essas mudanças alteraram a percepção da realidade e como se dá a convivência entre as pessoas. Dênis de Moraes (1994) observa que o real produzido tecnologicamente acaba por esconder a própria realidade. A interação interpessoal é direcionada para o consumo, para a competição e para o individualismo. Os valores éticos e morais se debilitam com o abandono da socialização tradicional. Eric Hobsbawm afirma que “a experiência coletiva, tão importante para a existência da classe operária, se erodiu, não apenas no trabalho, mas também na rua, na vizinhança, na praça e nos comícios públicos” (HOBSBAWM, 1991, p. 4, apud MORAES, 1994, p. 34).

sentidos, revelam o que está por trás do objeto, e o conjunto deles forma um sistema capaz de unificar modos de pensar e de compreender a atuação das instituições. “O real é, assim, sobredeterminado pelo imaginário, e nisto consiste a transcendência das ideologias: elas expressam as relações vividas pelos homens” (CAPALBO, 1992, p. 206 apud MORAES, 1994, p.41).

A hegemonia é garantida pelo controle do imaginário coletivo. Amplia-se, por conseguinte, a dominação para além de aspectos econômicos e políticos, abarcando os culturais e ideológicos. Moraes (1994) cita Gramsci ao explicar que dentro da superestrutura social há a esfera da sociedade política, detentora dos mecanismos de repressão e da sociedade civil, que constrói as instituições responsáveis por difundir valores e ideologias, tais como igrejas, partidos político e a própria imprensa. Conforme esse autor, os veículos de mídia comunista também podem ser vistos como ferramentas para se tentar alcançar a hegemonia, pois utilizavam estratégias de convencimento a fim de envolver partidários e grupos sociais na meta revolucionária. Os jornais e revistas ligados ao Partido Comunista seriam ferramentas com as quais se queria criar certo consenso em torno de sua ideologia.

Dênis de Moraes (1994) afirma que a imprensa comunista se propunha a desempenhar o papel de veraz intérprete da realidade, explicando os eventos através do seu discurso ideológico, ou seja, transmitindo as informações manipuladas, a fim de torná-las coerentes com seus princípios. Ao lidar com os fatos, a mídia, geralmente, pretende aparentar ser detentora da verdade e, conseqüentemente, aquela que elucida de modo legítimo a realidade. Moraes considera que, por trás da incumbência de propagar a verdade, esconde-se o desejo de obtenção do poder. No caso dos periódicos do Partido Comunista Brasileiro, suas intenções seriam concentrar em si e comunicar os anseios por uma sociedade mais justa e igualitária para que se tornassem habilitados em formular e transmitir modos de agir e de pensar. A necessidade de adaptar o discurso para um público maior motivou a simplificação pedagógica do cerne de sua ideologia. Através dos meios de comunicação, o PC simula a realidade e influencia a consciência do espectador.

A mídia, sendo pretensamente objetiva, leva as pessoas a procurar no imaginário coletivo (elaborado segundo os preceitos ditados por ela) sua identidade e a explanação do mundo, em vez de buscar isso no convívio com sua comunidade. É interessante notar que essa mentalidade, que o indivíduo adota pensando ser uma escolha inteiramente sua, promove um consumo mais fácil tanto de bens materiais quanto de ideologias. Cabe salientar que se encarregando de levar ao público o desejo dos diversos segmentos sociais mais

desfavorecidos, a imprensa comunista se apresenta como libertária e substitui a voz do povo por seu discurso político.

2.2 A FORMAÇÃO DO REALISMO SOCIALISTA

Para compreender como o Realismo Socialista se tornou a doutrina cultural do Partido Comunista após a Segunda Guerra, estando presente, inclusive, nas páginas da revista *Horizonte*, é fundamental compreender os antecedentes de sua formação (APÊNCICE A).

Segundo Vittorio Strada (1987b), Alexander Fadeyev (1901–1956) lançou as sementes do Realismo Socialista em 1929, quando escreveu o artigo *Abaixo Schiller!*, publicado na *Literaturnaia gazeta*; nele desenvolve a ideia do “método criador”. O marxismo separa a filosofia das correntes materialista e idealista, e também os métodos artísticos em materialista/realista, representado por Stendhal (1783–1842), por exemplo, e idealista/romântico, tendo como representante Schiller (1759–1805). O “método realista” seria baseado nos ideais marxistas e seguiria seu programa conscientemente. Os artistas realistas trabalhariam em prol da transformação do mundo: deveriam representar a realidade lançando seu olhar para o futuro, marcado, por sua vez, pelo Socialismo (STRADA, 1987a).

No começo da década de 1930, as figuras de Andrei Zhdanov (1896–1948) e Máximo Gorki (1868–1936) destacam-se no campo cultural russo. Zhdanov dizia que o literato era capaz de moldar o espírito dos homens mantendo seus pés no chão, ou seja, focando no “real do presente”, mas tendo em vista a “construção do futuro” segundo “a invencível doutrina de Marx-Engels-Lenin-Stalin” (STRADA, 1987a, p.148).

No ano de 1932, as organizações culturais independentes do governo foram fechadas por uma resolução do Comitê Central do Partido, inclusive a Associação Russa dos Escritores Proletários (RAPP). A alegação: promoviam conflitos entre os militantes e eram limitadas na luta pela causa socialista. Foi fundada então a União dos Escritores Soviéticos da URSS. Naquele mesmo ano, consolidou-se o termo “Realismo Socialista”, presente no editorial *Ao trabalho!*, da *Literaturnaia gazeta* de 29 de maio de 1932: “As massas exigem do artista a sinceridade e a veracidade do Realismo Socialista, revolucionário na figuração da revolução proletária” (STRADA, 1987b, p.190). No ano de 1934, a doutrina do “Realismo Socialista” se consagrou durante o I Congresso dos Escritores – do qual participaram Andrei Zhdanov, primeiro secretário do Comitê Central, Máximo Gorki e Fadeyev – servindo como instrumento de poder, mas também como uma forma de libertação da consciência durante os

anos seguintes (STRADA, 1987b). Stalin lançou o Plano Quinquenal e promoveu o crescimento da industrialização, que, segundo ele, era incompatível com a liberdade artística (MORAES,1994). O líder soviético, conforme Strada (1987b), foi capaz de unir as ideias teoricamente antagônicas da revolução cultural de Lenin com as da cultura proletária de Bogdanov.

Zhdanov afirmou, durante seu pronunciamento no Congresso, que a literatura soviética incentivava a luta dos oprimidos e promovia a igualdade social, e que seus autores deveriam ser guiados pelo Comitê Central apoiado em Stalin. A literatura da burguesia, segundo ele, acarretava a degeneração moral dos escritores. Dênis de Moraes (1994) constata que “[...] o Realismo Socialista combinava elementos do leninismo de 1905, do bogdanovismo que inspirara o *Protelkult*, do dogmatismo proletário de Fadeyev e da RAPP, da conversão de Gorki ao partidarismo e até do hegel-marxismo de Georg Lukács” (p.117). A definição do Realismo Socialista pronunciada por Zhdanov foi:

O Realismo Socialista é o método básico de literatura e da crítica soviética. Isto demanda do artista uma representação verdadeira, historicamente concreta da realidade, no seu desenvolvimento revolucionário. Além disso, a veracidade e a concretude histórica da representação artística da realidade devem vincular-se com a tarefa de transformação ideológica e a educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. (ARBEX, 2012, p.100)

Dênis de Moraes (1994) afirma que Gorki trocou o humanismo e o realismo crítico pelo panfletarismo partidário, incentivando o desprezo pelos vanguardistas. Surgiram alguns grupos de resistência a essa política cultural, como o liderado por Lukács, mas sua atuação ficou bastante restrita, devido à repressão que levou a limitar a potência das críticas (MORAES, 1994). Andrei Zhdanov estava fortemente empenhado em estabelecer um esquema para as artes que demonstrasse a união e a sintonia dos soviéticos (ARBEX, 2012). A contribuição do discurso de Gorki foi a distinção entre o realismo do século XIX, considerado “contemplativo, passivo e impotente”, e o Realismo Socialista, com a proposição de temas “dignos” para a literatura revolucionária:

- 1) O herói da literatura deve ser o trabalhador [...]
- 2) Nascimento de um novo homem no país dos soviets [...]
- 3) Expulsão do pequeno-burguês da literatura. (ARBEX, 2012, p.99–100)

O início da Guerra Fria (1945 – 1990) foi marcado por acusações das lideranças do bloco capitalista contra o comunismo, considerado, por elas, uma ameaça à civilização. Nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, as economias europeias haviam se recuperado

graças ao Plano Marshall. A fim de combater o avanço da esquerda, estabeleceu-se um bloqueio econômico aos países comunistas e uma grande campanha de propaganda anticomunista nos mais diversos meios de comunicação. De fato, a União Soviética tinha um projeto expansionista, mas a radicalização de suas políticas também foi uma reação à agressividade das medidas capitalistas, conforme avaliação de Dênis de Moraes (1994).

Nos anos 1940, o Realismo Socialista adquiriu uma nova feição, o chamado “Zhdanovismo”. Iniciou-se um período de cerco aos intelectuais, com o fortalecimento da censura stalinista. Os marcos dessa transição foram o *Informe sobre as revistas Zvezda e Leningrad*, de agosto de 1946, redigidos por Andrei Zhdanov (STRADA, 1987b). Deu-se início à fase de radicalização do Realismo Socialista, o Zhdanovismo, que persistiu até a morte de Stalin em 1953. Em 1947, foi criado o Escritório de Informações dos Partidos Comunistas, o Kominform. Andrei Zhdanov realizou um informe no qual afirmava que o mundo se dividira em dois blocos: o capitalista/imperialista e o comunista/democrático. O Comecon (Conselho de Assistência Econômica Mútua), criado em 1949, acabou por definir o Partido Comunista da União Soviética e seu líder maior, Stalin, como guias para os demais partidos comunistas do mundo ⁷.

O Realismo Socialista iniciou na literatura e se estendeu a todas as manifestações artísticas. As artes deveriam se voltar à vida e aos interesses dos operários e dos camponeses. Não se tratava apenas de retratar a “vida cotidiana”, mas de fazer uma projeção dos frutos da revolução, chamar as massas à ação. Encontram-se representações da coletividade em protesto e do trabalhador como uma figura heroica. Os temas abordados poderiam ser incluídos no que ficou conhecido como gênero “histórico-revolucionário”.

O artista visual deveria optar pelo figurativismo e por uma expressão positiva nas cenas, a fim de transmitir sua mensagem o mais facilmente possível. A subjetividade, o expressionismo, o regionalismo e, principalmente, o abstracionismo, deveriam ser evitados.

⁷ O modo de operar do Stalinismo, segundo Moraes (1994, p.121-122), citando Mihailo Markovic, compreende o seguinte:

- 1) Sistema de partido único, isto é, completo monopólio do poder político e econômico pelo partido governamental;
- 2) O Estado exercia controle integral sobre a vida pública;
- 3) Todos os meios de produção eram propriedade estatal, incluindo aí serviços e as lojas;
- 4) Os comitês de planejamento estatal decidiam até os mínimos detalhes sobre produção e distribuição de mercadorias, acerca de salários, preços e novos investimentos;
- 5) O conjunto da sociedade era organizado hierarquicamente;
- 6) A hierarquia expressava o sistema de *nomenklatura*, que prescrevia a posição, as obrigações e os privilégios de cada funcionário engajado no processo decisório, sendo que os mais altos escalões garantiam promoções aos inferiores, em troca de absoluta lealdade e obediência)A ideologia oficial – uma versão muito seletiva e vulgarizada das ideias de Marx e Lenin – dominava a cultura) Os problemas de bem-estar social se resolviam por meio de uma política de pleno emprego e preços subsidiados de alimentos básicos, energia, alugueis e serviços. (MORAES, 1994, p.121-122).

Aliás, as inovações de linguagem eram condenadas porque a degeneração da forma poderia provocar prejuízo à moral dos espectadores. As imagens deveriam ter um caráter universal, afinal, o movimento revolucionário aspirava à integração internacional. De certo modo, o Realismo Socialista trazia consigo uma carga romântica, ao conferir grandiosidade e mitificar seus personagens. A doutrina autoritária de Zhdanov persistiu após sua morte, em 1948, entre os partidos do Kominform⁸.

2.3 A CULTURA E A IMPRENSA DE ESQUERDA NO BRASIL

A propagação dos ideais marxistas através de manifestações culturais e de veículos de difusão pode ser considerada uma tradição. A preocupação com a educação política e com a cultura, de modo geral, está presente nos primórdios da formação do marxismo. No Brasil, os militantes de esquerda seguiram esse caminho. A história do PCB, fundado em 25 de março de 1922, demonstra seu interesse pela constituição de órgãos de imprensa como meios de difusão cultural, de agitação e formação políticas e de propaganda. Porém, como comenta Rubim (1995), o estudo de seus impressos é difícil devido à parcial destruição ocorrida durante períodos de repressão dos comunistas. Nos anos 1920, o PCB promoveu cursos de formação para seus dirigentes e partidários, além de enviar alguns para estudar na URSS. Na década de 1950, o projeto educacional se fortaleceu e diversos alunos passaram pelas escolas do partido, que adotavam a linha de pensamento do marxismo-leninismo stalinista.

João Batista Marçal (2004) divide o início dos movimentos de esquerda, no Rio Grande do Sul, em três períodos, nos quais a presença de periódicos é notável:

1) Período Mutualista (1877–1892): quando houve a criação de associações de socorro mútuo, ou seja, de auxílio entre os trabalhadores nos casos de acidente e doença, tais como Sociedade Operária Italiana Mútuo Socorro e Beneficência Vitorio Emanuele II (1877); Instituto dos Artistas (1880); Associação dos Socorros Mútuos – Pecúlio dos Empregados da Diretoria-Geral da Fazenda Provincial (1880); Associação Beneficente das Classes Laboriosas

⁸ O escritor György Lukács (1885 – 1971) foi duramente atacado pelo governo de M. Rakosi na Hungria. O teatro de Bertolt Brecht foi desprezado pelo partido comunista alemão, em 1953, após o dramaturgo tratar das particularidades alemãs em vez de somente obedecer às instruções soviéticas. Em 1947, o comitê central do partido comunista francês determinou o fechamento da Comissão de Intelectuais. O partido comunista italiano acusou os partidários responsáveis por publicar textos que, supostamente, não interessavam à causa revolucionária – o escritor Elio Vittorino foi severamente criticado por colocar em suas revistas textos de Hemingway e James Joyce, levando ao fechamento dos periódicos (MORAES, 1994).

(1880); União do Trabalho (1892). Em 1878, tem-se conhecimento da fundação do jornal *O Tribuno Socialista*.

2) Período Social-Democrata (1892–1910): no final do século XIX, os principais líderes de esquerda seguiam a ideologia social-democrata alemã. Formaram-se a União do Trabalho (1892), a União Operária (1893) e a União Fabril (1873), fundada por Rheingantz, em Rio Grande. Também se organizam o Partido Socialista Rio-Grandense (1897) e o Partido Operário Rio-Grandense (1905). Diversos jornais foram lançados e usados como instrumento político, tal como *A Luta* (1894). Ainda no ano de 1906, o Partido Socialista Rio-Grandense fundou a FORGS, Federação Operária do Rio Grande do Sul, constituída, principalmente, por anarquistas. A missão da Federação era divulgar a cultura entre o proletariado: seus músicos se uniram na Lira Operária, enquanto os atores no Grupo Filodramático (BALBUENO, 2001).

3) Período Anarquista (1910–1930): os sociais-democratas passaram a atenuar seus princípios, fazem acordos com a elite e chegando a apoiar o Partido Republicano Rio-Grandense. No ano de 1910, ocorrem a Campanha Civilista, encabeçada por Rui Barbosa, e a Revolta da Chibata, liderada pelo marinheiro João Cândido, que foi incentivada pelos anarquistas. Os militantes do anarquismo e do anarco-sindicalismo assumem as organizações dos trabalhadores. Nesse período, a importância dos veículos de comunicação do movimento operário aumenta. *A Dor Humana* (1919), de Bagé, denunciava os abusos e injustiças sociais e contava com colaboradores de diversas profissões – engenheiro, sapateiro, escritor, barbeiro, entre outros. Passam a circular a *Revista Liberal*⁹ e *O Sindicalista* (1918).

Os periódicos da esquerda gaúcha, desde suas primeiras décadas, revelam-se meios importantes da produção intelectual e cultural, em um ambiente no qual havia uma escassez de espaços para isso. Os jornais e as revistas aproximavam os intelectuais do operariado, propiciavam o debate dos problemas sociais e divulgavam textos doutrinários, tanto socialistas quanto anarquistas. Na década de 1920, o comunismo cria seu espaço na imprensa com *A Libertação* (1923), *Martelo e Foice* (1924) e *Extrema Esquerda* (1929). Os veículos de comunicação esquerdistas se proliferam até o início do Estado Novo (1937), quando a repressão de Vargas os reprime.

A relação entre o comunismo e as artes visuais se torna mais evidente a partir dos anos 1930, no Brasil. Os artistas que contestavam o academicismo, muitas vezes, procuravam se aproximar da temática social a fim de encontrar alternativas de mudanças em todos os aspectos da sociedade, transformações essas que acabariam por afetar o campo artístico. As

⁹ Não foram encontradas informações sobre as datas de lançamento de todos os periódicos.

novidades eram relacionadas à modernidade. O PC parecia ser um caminho para o progresso, para o novo, por conseguinte, muitos intelectuais foram atraídos por ele.

Muitos dos impressos de esquerda e, notadamente, dos impressos comunistas, trazem a colaboração de artistas visuais, a maioria dos quais próximos do “projeto modernista”.¹⁰ Como nos mostra Aracy Amaral em seu clássico *Arte pra quê?* (2003 [1984]), os artistas que contestavam o academicismo muitas vezes procuravam se aproximar da temática social a fim de encontrar alternativas de mudanças em todos os aspectos da sociedade, transformações essas que acabariam por afetar o campo artístico.

Lívio Abramo (1903–1992) foi um artista pioneiro na produção de obras políticas, ou seja, em prol de suas convicções ideológicas. No final da década de 1920, várias mostras do Expressionismo Alemão foram realizadas em São Paulo, e os trabalhos expostos tiveram forte impacto em Abramo. O artista passou a se concentrar na produção de xilogravuras, cuja temática era, majoritariamente, a luta de classes. Sendo ele trotskista, da oposição da esquerda stalinista, não aderiu ao Realismo Socialista. Lívio Abramo colaborou como ilustrador em várias publicações italianas e brasileiras, como *L’Arrotino*, *Lo Spagheto*, *Luta de Classes* e *O Homem Livre*. Esse último periódico trata-se de um semanário, lançado em 1933, ligado a Frente Única Antifascista, que continha textos sobre cultura e sobre os eventos contemporâneos, principalmente acerca dos regimes totalitários europeus. Em *O Homem Livre* [figura 1], encontram-se muitos trabalhos gráficos de Lívio Abramo (AMARAL, 2003). Em suas imagens, a rusticidade da xilogravura estabelece uma ligação formal e conceitual com os trabalhadores, representados como pessoas exploradas.

¹⁰ Ao usarmos essa expressão, não estamos nos filiando ao “Modernismo Paulista”, por exemplo, mas ao “projeto de modernização” das artes e da cultura brasileiras que, de um modo geral, toma impulso a partir dos anos 1920 no Brasil.



Figura 1 – ABRAMO, Lívio (1903–1992). Xilogravuras para O Homem Livre, 2 de julho e 12 set. 1933, respectivamente.
 Fonte: AMARAL, 2003, p.88 - 89

Assim como Abramo, Emiliano Di Cavalcanti (1897–1976) teve um papel de destaque na introdução da arte social no país. Ele não só elaborou obras nessa linha, mas também escreveu sobre o assunto. Aracy Amaral (2003) cita o artigo a respeito da exposição de Tarsila do Amaral (1890–1973), publicado no *Diário Carioca* em 15 de outubro de 1933, no qual Di Cavalcanti ressalta que os artistas precisam procurar ser compreendidos pelo público e jamais devem ser indiferentes à realidade e aos problemas que os cercam. Um desdobramento disso está no álbum *A Realidade Brasileira* [figura 2], lançado na década de 1930 e que, em doze imagens em nanquim, critica questões sociais e políticas do Brasil daqueles idos. Foi uma obra crítica, mas não chegou a ser de divulgação explícita de diretrizes partidárias.



Figura 2 – DI CAVALCANTI, Emiliano (1897–1976) *O espírito das leis acima de tudo*, do álbum *A Realidade Brasileira*, década de 1930.

Coleção Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo

Outra figura de grande relevância para os artistas brasileiros engajados nas questões sociais foi Lasar Segall (1891–1956), expressionista de formação. Durante alguns anos, modificou sua paleta e seus temas a favor de explorar a luz e as figuras que representariam a brasilidade, pintando, por exemplo, *Bananal* (1927). Na virada dos anos 1930 para 1940, retomou suas raízes, tanto na temática quanto no tratamento formal de viés expressionista. É dessa época a série *Visões da Guerra* (1940 – 1943) e o quadro *Navio de Emigrantes* (AMARAL, 2003) [figura 5]. Ele, que representara em tons sóbrios os navios repletos de imigrantes abandonando a Europa de perseguições e intolerâncias, lançou, em 1943, uma das grandes obras do modernismo brasileiro: o livro de imagens *Mangue*, em que, por meio da gravura, representa as prostitutas da região portuária do Rio de Janeiro. Muitas das gravuras, Segall vinha produzindo desde a década de 1920 [figuras 3 e 4].

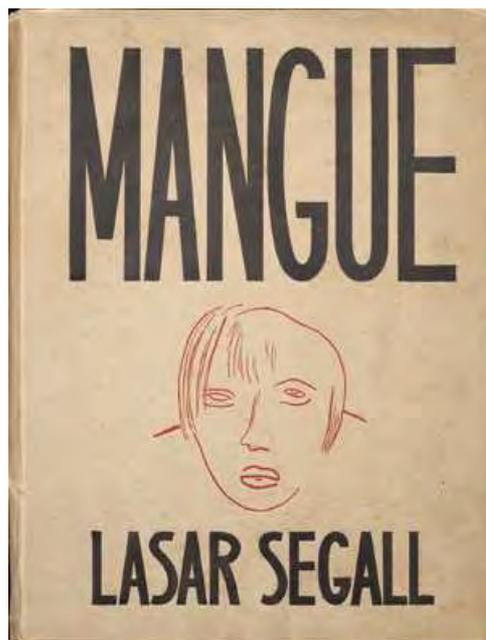


Figura 3– SEGALL, Lasar (1891–1957) Capa do álbum *Mangue*, 1943.
Acervo do Museu Lasar Segall – SP ¹¹



Figura 4 – SEGALL, Lasar (1891–1957) *Duas Figuras do Mangue com Persiana* (da série *Mangue*), 1928
Ponta-seca sobre papel, 23,5 X 17,5 cm.
Acervo do Museu Lasar Segall – SP ¹²

¹¹ < <http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&sItem=403>> Acesso em: nov. 2013

¹² < <http://www.museusegall.org.br/mlsObra.asp?sSume=15&sObra=15>> Acesso em: nov. 2013



Figura 5– SEGALL, Lasar (1891–1957) *Navio de Emigrantes*, 1939/41
Óleo com areia sobre tela, 230 x 275 cm
Acervo do Museu Lasar Segall – SP¹³

Em 1931, Tarsila do Amaral (1890–1973) realizou uma mostra na URSS. No ano seguinte, ilustrou a capa do livro de seu então companheiro, Osório César, intitulado *Onde o Proletariado Dirige* (1932) [figura 6], dentro da melhor tradição do Construtivismo Russo no que tange à paleta cromática (preto, branco, vermelho) e ao uso de linhas diagonais.

As mesmas linhas diagonais marcam uma de suas mais emblemáticas pinturas, *Operários* (1933) [figura 7], em que uma multidão de rostos, representando as várias etnias, desponta diante das mesmas chaminés da capa do livro. A ideia de um proletariado unido para lutar contra os desmandos dos patrões é marcante, e não apenas na obra de Tarsila.

¹³ < <http://www.museusegall.org.br/mlsObra.asp?sSume=21&sObra=38> > Acesso em: nov. 2013



Figura 6 – AMARAL, Tarsila do (1890–1973) Capa para livro *Onde o proletariado dirige*, 1932



Figura 7– AMARAL, Tarsila do (1890–1973) *Operários* [detalhe], 1933. Óleo sobre tela 150 x 205 cm
Fundo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo

Em 1933, Tarsila proferiu a palestra *Arte Proletária na URSS*, no Clube dos Artistas Modernos (CAM). No mesmo ano, o pintor mexicano David Alfaro Siqueiros (1896–1976) falou sobre o Muralismo no CAM. Nessa mesma época, Cândido Portinari (1903–1976) pintou seu primeiro quadro de temática social, *Retirantes* [figura 8].

Diversas exposições marcaram a convergência dos artistas com o Partido Comunista, como a Mostra de Arte Social (1935), no Clube de Cultura Moderna do Rio de Janeiro. Mesmo sob a repressão da ditadura de Getúlio Vargas, foi realizada a exposição *Artistas Plásticos do Partido Comunista do Brasil*, com obras de Portinari, Pancetti (1902–1958), Burle Marx (1909–1994), Santa Rosa (1909–1956), Quirino Campofiorito (1902–1993), entre outros. Nos periódicos e em outros materiais de divulgação do Partido (jornais, folheto, cartazes etc), artistas como Di Cavalcanti (1897–1976), Carlos Scliar, Mário Gruber (1927–2011), Paulo Werneck (1907–1987), Renina Katz (1925), José Moraes (1921–2003), Otávio Araújo (1926), Clóvis Graciano (1907–1988), entre outros, puderam divulgar seu trabalho de ilustração.

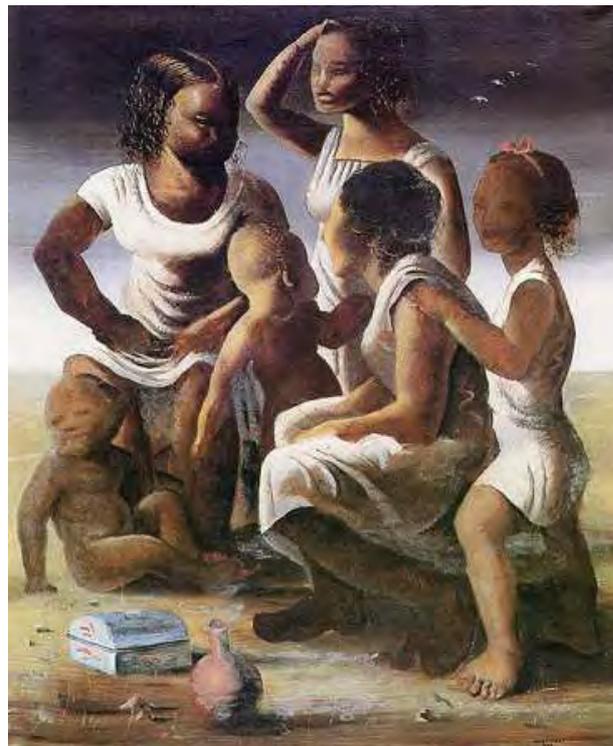


Figura 8 – PORTINARI, Cândido (1903–1962)
Retirantes, 1936
 Óleo sobre tela, 73 x 60 cm
 Instituto de Estudos Brasileiros, USP – São Paulo¹⁴

¹⁴ Fonte: < <http://www.wikipaintings.org/en/candido-portinari/retirantes-1936> > Acesso em: nov. 2013

Os periódicos comunistas brasileiros adotam o modelo *leninista*, preocupando-se em desenvolver a consciência política das classes populares. Eles já estavam presentes antes mesmo da fundação oficial do Partido Comunista no País, em março de 1922. A revista *Movimento Comunista* foi criada em março daquele ano e editada até 1923. Tratava-se de uma publicação de periodicidade mensal, encarregada de propagandear os ideais marxistas, buscando unir e organizar o proletariado. Dois anos depois, durante o II Congresso do PCB, no dia 1º de maio de 1925, foi lançado o semanário *A Classe Operária*¹⁵. No ano de 1927, criou-se *A Nação*, que tratava de divulgar notas sobre a URSS, documentos, artigos de Lenin e notícias dos sindicatos. *A Classe Operária* retornou à ativa em 1928, clandestinamente (MORAES, 1994).

Podem-se citar vários exemplos de periódicos de esquerda fundados nas primeiras décadas do século XX: o diário *A Nação* (1927); o jornal *A Esquerda* (anos 1920); *O Homem do Povo* (1931), publicado por Oswald de Andrade (1890–1954) e Patrícia Galvão (1910–1962). Em 1931, é fundado o *Boletim de Ariel*, que teve papel importante na mudança da literatura daquela década, por ser um espaço de divulgação e debate de livros. Esse mensário chegou à tiragem de 36 mil exemplares em 1934. Entre seus colaboradores estavam Mário Pedrosa (1900-1981) e Jorge Amado (1912–2001). Também em meados dessa década, a revista cultural *Espírito Novo* apareceu para apoiar a modernidade e divulgar os jovens artistas da América do Sul. Em suas páginas, encontramos textos de Cândido Portinari, Oswald de Andrade, Jorge Amado, Diego Rivera (1886–1957) e Romain Roland (1866–1944). Podemos perceber que os intelectuais brasileiros filiados ou simpatizantes do PC tinham em comum uma atitude contestadora, um desejo de popularizar a arte e a busca por novidades. Eles viam no Partido um espaço de debate e de potencial desenvolvimento artístico, algo de que eles necessitavam em um ambiente cultural restrito como era o caso do brasileiro naquela época.

No meio político, o principal fato, no final dos anos 1920, para o Partido Comunista Brasileiro (PCB), foi sua declaração de ilegalidade em 1927. Naquela época, o governador do Rio Grande do Sul era Borges de Medeiros (1863–1961), que apoiou a eleição de Getúlio Vargas (1882–1954) como presidente do estado no pleito de 1928. O ano de 1934 foi marcado

¹⁵ O jornal *A Classe Operária* teve uma vida curta, de apenas três meses: extinto pela repressão. Entretanto, o periódico reapareceu várias vezes ao longo de décadas e, hoje, persiste como veículo de imprensa do Partido Comunista do Brasil (PC do B). A criação do jornal foi uma sugestão da Internacional Comunista, enviada em 1º de julho de 1923, que via necessidade de transformar o *Movimento Comunista* em uma publicação que promovesse a articulação dos membros do PC e divulgasse suas ideias (RUY, José Carlos, *A Classe Operária, um jornal comunista*. Fonte: <http://grabois.org.br/portal/cdm/revistas.capa.php?id_sessao=51> Acesso em: 20 out. 2013).

pela ascensão ao poder de Vargas e pela formulação da Constituição de 1934. Naquele momento, Flores da Cunha (1880–1959) assumiu o cargo de interventor federal no estado gaúcho.

Segundo Antonio Rubim (1995), os anos 1930 são marcados pela formação da Aliança Nacional Libertadora (ANL), uma organização da frente ampla de esquerda, na qual se destacava a Frente Intelectual, e pelo auge da imprensa comunista. A ANL detinha jornais diários e influenciava revistas culturais como *Inteligência*, *Revista Acadêmica*, *Belas Artes* e *Movimento* [figura 9], essa última vinculada ao Clube de Cultura Moderna e dirigida por Miguel Costa Filho.



Figura 9 – WERNECK, Paulo (1907–1987) Ilustração para a capa da revista *Movimento*, nº 2, ano I, jun. 1935. Fonte: Projeto Paulo Werneck¹⁶

Na área cultural do Rio Grande do Sul, merece destaque a revista *Rumo*, fundada em Porto Alegre, em fevereiro de 1936. O editor foi Aparício de Almeida Maciel e, entre seus colaboradores, estavam Dyonélio Machado (1895–1985), Cyro Martins (1908–1995) e a poeta Ophelia Calo Berro de Ribeiro. Além disso, trazia textos de Waldemar Ripoll (1906–1934), Pedro Wayne (1904–1952), Mario Quintana (1906–1994), Jorge Amado e Rachel de Queiroz (1910–2003). Encontramos, nas páginas da publicação, ilustrações de Nelson Boeira Faedrich (1912–1994), João Faria Viana (1905–1975), Gustav Epstein e Helmuth Eckhardt (MARÇAL,

¹⁶ <<http://www.projetopaulowerneck.com.br/pwLista.asp?sMenuAtivo=3&sItemAtivo=4>> Acesso em: nov. 2013

2004). As capas de Nelson Boeira Faedrich [figura 10] são exemplos do traço delicado e preciso desse artista, um dos mais importantes ilustradores da antiga Livraria e Editora Globo (RAMOS, 2007).

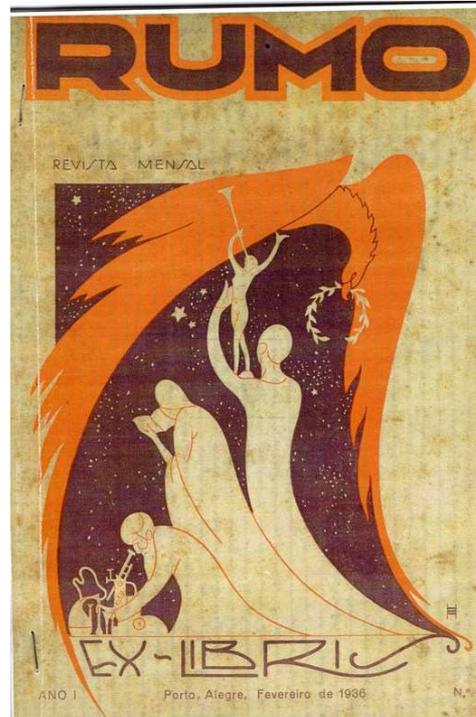


Figura 10 – FAEDRICH, Nelson Boeira (1912—1994) Capa da revista *Rumo*, nº1, ano I, fev. 1936.
Fonte: Arquivo João Batista Marçal [registro fotográfico da autora]

O golpe do Estado Novo, em 1937, anulou o poder legislativo, dissipou os partidos políticos e revogou a Constituição. Denominou-se o coronel Osvaldo Cordeiro de Farias como novo interventor do Rio Grande do Sul. Porém, mesmo reprimida, a presença dos comunistas na imprensa persistiu. A revista *Problemas*, fundada no ano do golpe, agregou escritores, poetas e artistas visuais e abordava temas diversos, predominando a inclinação nacionalista e contra o fascismo. Foram criadas publicações submetidas ao controle partidário, *Cultura* (1938) e *Revista Proletária* (1938), ou seja, encarregadas de transmitir a ideologia vigente na União Soviética a fim de padronizar o pensamento dos militantes. No início da década de 1940, o governo de Getúlio Vargas perseguiu e desmantelou as organizações comunistas.

No Brasil, o ano de 1945 foi marcado pelo processo de redemocratização promovido após a deposição de Vargas. Retomaram-se as eleições e os partidos se organizaram: Partido Libertador, União Democrática Nacional, Partido Social Democrático, Partido da

Representação Popular, Partido Comunista e Partido Trabalhista Brasileiro (BALBUENO, 2001). Tendo à frente Luís Carlos Prestes (1898–1990), o Partido Comunista Brasileiro, então legalizado, reanimou-se. Vários intelectuais se filiaram ao PCB, empolgados ao vê-lo como um caminho para a democracia e justiça social. Os parlamentares eleitos pela sigla atuaram em prol dos interesses sociais e se opuseram a Eurico Gaspar Dutra (MORAES, 1994).

A criação de periódicos do Partido Comunista ganha força novamente, e uma verdadeira rede de veículos de imprensa que contava com uma agência de notícias, a *Interpress*, era encarregada de distribuir material. Periódicos de esquerda foram lançados em todo o país, destacando-se os diários: *Tribuna Popular*, no Rio de Janeiro (cuja tiragem, de 30 mil exemplares diários, aproxima-se da maior gazeta do Estado nos dias atuais); *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 imprensa foi novamente exaltada como maior veículo de propaganda partidária na III Conferência Nacional, realizada em 1946.

2.4 A PRESENÇA DO REALISMO SOCIALISTA NA IMPRENSA DE ESQUERDA BRASILEIRA

Após a Segunda Guerra Mundial, o mundo assiste ao início da Guerra Fria e à consequente polarização política das nações entre comunistas e capitalistas. A tensão entre os blocos comunista e capitalista aumentava. Os Estados Unidos, através da Central de Inteligência Americana (CIA) e do Pentágono, interferiram na política latino-americana, apoiando golpes de Estado e intensificando a campanha anticomunista. O PCB não escapou do ataque: seus membros foram perseguidos e seus comícios violentamente dissipados. Apesar de tudo, os comunistas brasileiros obtiveram sucesso nas eleições municipais de janeiro de 1947. A reação dos governistas foi acusar o PCB de ser um instrumento da URSS dentro do País e abrir um processo contra ele no Tribunal Superior Eleitoral. Em maio, o PCB teve seu registro suspenso, e seus membros eleitos tiveram seus mandatos cassados no início do ano seguinte.

A ilegalidade do PCB e a exclusão de seus parlamentares foram acompanhadas por uma forte repressão à imprensa militante. Porém, adotou-se a troca de títulos das publicações para driblar a censura: a *Tribuna Popular* virou *Imprensa Popular*; a *Folha do Povo*, *A Luta*; *Hoje*, *Notícias de Hoje*; entre outros casos (RUBIM, 1995). O Comitê Central adotou a *Voz Operária* como órgão oficial. A manchete principal da capa de 5 de janeiro de 1951 foi o

encerramento da campanha nacional contra a bomba atômica e a condenação de uma das líderes da Federação das Mulheres, Elisa Branco, acusada de agitação comunista pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) [figura 11].



Figura 11– Capa do jornal *Imprensa Popular*, 05 jan. 1951, ano IV, nº 589. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional¹⁷

As ofensivas contra o PCB levaram-no à radicalização. Os princípios da democracia liberal, que se mostraram meras ilusões naquele momento, foram substituídos pelo maior comprometimento com as diretrizes vindas da União Soviética. O dirigismo partidário e orientações mais rígidas para a conduta dos filiados foram adotados. Isso se revela nas

¹⁷ < http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=108081&pasta=ano_195&pesq=> Acesso em: nov. 2013

páginas de *Problemas*, dirigida por Carlos Marighela e, posteriormente, por Diógenes Arruda, nas quais se encontram textos de teóricos ligados ao marxismo-leninismo. A revista, fundada em 1947, exaltava o patriotismo e a cultura no seu editorial de abertura. Em determinado momento, seus exemplares apresentavam somente traduções desses autores. A crítica ao governo de Eurico Gaspar Dutra se intensificou no Manifesto de Agosto de 1950, pregando, inclusive, a luta armada e atitudes mais agressivas dos militantes. Dênis de Moraes (1994) avalia que a tomada dessas atitudes sofreu reprovação de vários membros do partido que o abandonaram.¹⁸

A imprensa comunista preocupou-se com a formação ideológica de seus leitores, com a coesão entre militantes e participantes e com a convocação para a ação, transmitindo uma visão de mundo conforme seu discurso doutrinário. As manchetes e os títulos dos artigos dos seus periódicos demonstram a força social que o PCB pretendia ter, como podemos ler em *Os Comunistas é que conduzem a luta pela soberania nacional*, no jornal *Voz Operária*, de 1º de outubro de 1949 [figura 12].



Figura 12 – Artigo intitulado *Os Comunistas é que conduzem a luta pela soberania nacional*, *Voz Operária*, 01 out. 1949, p. 4, ano I, nº 19¹⁹

¹⁸ A resposta do PCB aos ataques sofridos foi o endurecimento de princípios, inclusive no campo estético, o que ocasionou a vigência do sectarismo, ou seja, da intolerância à desobediência às suas diretrizes. Os órgãos de imprensa ligados ao partido, antes simpatizantes de correntes liberais e vanguardistas e promotores da cultura do povo, aderiram a certo autoritarismo ideológico e à imposição de uma "cultura de partido" (MORAES, 1994, p.138). O discurso de Lenin continuou a ser o modelo para os periódicos. A postura sectária somente foi abandonada a partir do IV Congresso do PCB, ocorrido entre dezembro de 1954 e fevereiro de 1955. Os preceitos foram modificados e a luta armada passou a ser criticada. Com a morte de Stalin em 1953, houve um processo de "desestalinização" a partir do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética no ano de 1956, e o PCB reconheceu os erros cometidos durante o período de radicalização e passou a defender uma imprensa mais livre. A Declaração de Março de 1958 defende um modo de agir pacifista. A revista *Novos Rumos*, que circulou até o golpe militar, é um exemplo de periódico aos moldes dessa nova fase, porém sem deixar os princípios do marxismo-leninismo de lado.

¹⁹ Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154512&pasta=ano_194&pesq=> Acesso em: nov. 2013

Como já foi dito, o partido se colocava como porta-voz da vontade coletiva, que se refere não apenas à política, mas também à intelectualidade e à cultura. Os intelectuais ligados ao PC tinham papel fundamental na organização da faceta cultural da revolução. Os anseios e os princípios dos envolvidos com o partido deveriam ser encaminhados para certo consenso. A fase de radicalização do governo de Stalin foi quando houve uma defesa feroz dessa atitude. Os dirigentes do partido soviético formulavam normas – obediência, lealdade, centralismo partidário – citando Lenin, mas omitindo aspectos do seu pensamento como a submissão do partido a acordos coletivos e a filiação voluntária (MORAES, 1994),

As determinações do PC soviético foram prontamente acatadas pelos partidos de outros países. No texto publicado pela *Voz Operária* de 15 de maio de 1949, o dirigente brasileiro Luis Carlos Prestes defendia a causa do partido único, considerado a única força capaz de combater o imperialismo, lutar pela soberania nacional e pela justiça social (MORAES, 1994, p. 90). No ano posterior, o Manifesto de Agosto exaltava a importância do PCB como o centro no qual se concentravam aqueles que se empenhavam na conquista da realização dos desejos do povo. Os intelectuais do partido cumpriram sua função na prática do programa partidário. Nesse contexto, as visões divergentes eram censuradas e suprimidas. O partido, naquele momento, além de único, pretendia-se universal.

O centralismo queria proporcionar coesão entre os militantes, mas também exercia o controle sobre o pensamento único. Conforme Moraes (1994), essa união (imposta, de certa forma) mesclava-se com um discurso que a integração dignificava os homens e que era a única maneira de se proceder. O partido seria o ambiente em que o indivíduo buscava sua identidade. Esse modo de agir era justificado pela objetividade e racionalidade de suas normas, que proporcionariam ao partido o direito legítimo de interpretar a realidade e indicar quais procedimentos deveriam ser adotados.

As publicações culturais ligadas ao PC também adotaram uma nova postura ideológica. Segundo informações de Luciana Arbex (2012), em 1946, Astrogildo Pereira criou a revista cultural *Literatura*, no Rio de Janeiro. Com o objetivo de levar a arte para o povo, publicava crônicas, poesias, ensaios e notícias sobre a Associação Brasileira de Escritores (ABDE) (ARBEX, 2012). A publicação reuniu intelectuais de variadas vertentes ideológicas, como Manuel Bandeira (1886–1968) e Graciliano Ramos (1892–1953). Dois anos depois, *Literatura* também sofre influência do pensamento sectário do Realismo Socialista, como aconteceu com outras revistas, como *Clã*, *Artes Plásticas* e *Cadernos da Bahia*. Inaugura-se uma fase de criação de periódicos comprometidos em divulgar e defender o “realismo combatente”, ou o Realismo Socialista desenvolvido por Zhdanov, membro do

Estado de Stalin (RUBIM, 1995). Moraes (1994) ressalta que, na primeira fase da publicação de Astrogildo, o viés era mais democrático, admitindo escritores de várias correntes.

Um dos meios de convencimento do programa doutrinário era a atribuição de uma aura heroica a seus líderes. Essa elevação moral envolvia os dirigentes com atributos admiráveis que os tornariam fascinantes aos indivíduos que, por sua vez, os encarariam como modelos. O método incluía a reiteração das qualidades do líder a fim de dar reconhecimento e credibilidade, alteando seu prestígio. Na União Soviética, o culto à personalidade enfatizou Stalin e, no Brasil, Luís Carlos Prestes, como podemos ver nas páginas de diversos periódicos da época (MORAES, 1994). A edição da *Tribuna Popular*, de três de janeiro de 1947, dedica sua página principal a homenagear Prestes pelo seu aniversário [figura 13].



Figura 13 – Manchetes sobre o aniversário de Luís Carlos Prestes na capa da *Tribuna Popular*, de 03 jan. 1947, ano II, nº 487.

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional²⁰

²⁰ <http://memoria.bn.br/pdf2/154547/per154547_1947_00487.pdf> Acesso em: nov. 2013

Em russo, “Stalin” significa “feito de aço”. O verdadeiro nome do governante soviético era Iosif Vissarionovitch Djugatchvili. Ele foi considerado um gênio e grande estadista pelos seus seguidores, devido à sua atuação nos confrontos ocorridos contra os regimes totalitários durante e após a Segunda Guerra. Apesar da repressão às instituições e aos cidadãos que criticavam seu regime de governo, a União Soviética teve avanços, principalmente na área industrial. O PCB, obediente às diretivas do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), procurou celebrar o líder soviético e associar sua imagem a de Prestes, tornando-o também uma figura a ser reverenciada. A construção de uma atmosfera mítica em torno desses dirigentes se deu com a ampla difusão de suas imagens em meios diversos (cartazes, desenhos, objetos decorativos), textos e poemas enaltecendo e até concursos nos quais havia questões sobre suas vidas (MORAES, 1994, p.101).

Luís Carlos Prestes elegeu-se senador, em 1945, mas teve seu mandato cassado três anos depois. Foi um líder de grande importância para os comunistas, considerado um verdadeiro herói. Recebeu, no Brasil, homenagens e honrarias semelhantes às de Stalin. Os periódicos de esquerda, como *Imprensa Popular*, *Para Todos*²¹, *Fundamentos* e *Horizonte*, dedicaram edições a Prestes. Nas páginas da *Imprensa Popular*, Moraes (1994) contabilizou doze ilustrações da sua figura durante o ano de 1950, sendo que, entre os autores dos desenhos, estão Cândido Portinari, Carlos Scliar, Renina Katz e Clóvis Graciano. Na *Voz Operária* de 29 de junho de 1949, a figura de Prestes ilustra o texto sobre a Aliança Nacional Libertadora e sobre o movimento da Coluna que recebeu seu nome [figura 14].

Poetas e escritores buscaram em Prestes inspiração. Pode-se citar Lila Ripoll, que escreveu o poema *Retrato*, publicado na *Horizonte* de janeiro de 1951, para exaltá-lo. A prisão de Prestes, secretário-geral do PCB, em 1947, motivou uma campanha a seu favor em toda a imprensa comunista, rendendo-lhe ainda ares de mártir da causa revolucionária. O líder do partido era fortalecido, e as massas eram incentivadas a tê-lo como modelo.

A relação entre o PCB e os literatos começou a se modificar a partir do II Congresso dos Escritores, da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), realizado em Belo Horizonte, em setembro de 1947, no qual a comissão comunista desviou o foco das discussões da área para questões políticas, como a aprovação de uma moção de repúdio à suspensão do registro do Partido e à cassação dos seus parlamentares pelo plenário que desobedeceu a designação de ser aprovada por uma comissão específica antes de entrar em votação. Dois anos depois, a eleição da diretoria da ABDE gerou outro conflito, pois os comunistas montaram uma chapa

²¹ A *Para Todos* foi fundada no Rio de Janeiro, em 1951. Entre 1918 e 1926, circulou uma revista homônima.

própria contra outra, mais liberal. A chapa dos comunistas perdeu, mas acabou assumindo a diretoria após inúmeros confrontos e debates violentos com seus opositores, que acabaram desistindo de presidir a Associação (MORAES, 1994).



Figura 14 – Luís Carlos Prestes na capa do jornal *Voz Operária*, 29 jun. 1949, nº 6, ano 1
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional²²

Os veículos midiáticos do Partido assumiram uma condição de submissão às orientações da política cultural soviética embasada nas teorias de Zhdanov. A revista *Problemas*, órgão do Comitê Central, enfocava a propagação dos ideais do “marxismo-leninismo-stalinismo” [figura 15]. Nos seus exemplares, vemos textos de teóricos soviéticos, como os do próprio Zhdanov. No ano seguinte, em São Paulo, surge a revista cultural *Fundamentos*, também de caráter panfletário, dirigida, inicialmente, por Ruy Barbosa Cardoso e Monteiro Lobato (1882–1948) (ARBEX, 2012; RUBIM, 1995). Essa publicação

²² <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154512&pasta=ano_194&pesq=> Acesso em: nov. 2013

divulgou vários textos a favor da URSS, contra o imperialismo norte-americano, além de auxiliar na difusão da campanha do *Movimento pela Paz Mundial* (ARBEX, 2012).



Figura 15 – Capa da revista *Problemas*, ago. 1947
Fonte: Imprensa Proletária – Marxists Internet Archive²³

A revista cultural *Para Todos*, do Rio de Janeiro, voltada à literatura, também publicou textos sobre a estética do Realismo Socialista. A entrevista de Jorge Amado de julho de 1952 traz afirmações do escritor exaltando a doutrina soviética ao dizer que possuía grande qualidade artística e que se tratava de um “[...] produto de um mundo novo e de um homem novo” (MORAES, 1994, p.148). Outro aspecto facilmente perceptível nesses periódicos é o culto à personalidade de figuras interpretadas como defensores de princípios associados aos ideais revolucionários. É interessante notar a variedade de pessoas “veneradas”: Romain Rolland, Pablo Neruda (1904–1973), Monteiro Lobato, Castro Alves (1847–1871), Máximo Gorki, entre outros.

Além de divulgar e aplicar os esquemas importados do Realismo Socialista soviético, os escritores, nos periódicos, denunciavam e ofendiam os colegas que julgavam corrompidos por valores burgueses e imperialistas. As ofensas chegavam ao nível pessoal, como constata Moraes (1994) nos artigos da *Fundamentos* em que autores como Isaac Akcelrud e Rivadávia Mendonça chamam aqueles que consideram seus opositores, de “traidores do povo”, “safados”, “pelegos” e “sem escrúpulos”. A revista cultural é criada por comunistas paulistas e, como *Literatura*, teve uma fase inicial aberta a colaboradores de vertentes variadas.

²³ < http://www.marxists.org/portugues/tematica/rev_prob/01/index.htm > Acesso em: nov. 2013

Os literatos e artistas comunistas deveriam se envolver apenas em atividades que auxiliassem na causa revolucionária, voltadas à educação e à conscientização política do operariado. O Manifesto de Agosto convocou os intelectuais a se empenhar na exclusão e na denúncia de manifestações artísticas relacionadas ao imperialismo, ao pessimismo e contra o nacionalismo. Em 1950, o Manifesto foi divulgado e elogiado nos periódicos *Fundamentos*, *Para Todos* e *Imprensa Popular*. Pautados pelo dogmatismo sectário do Realismo Socialista, Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira, Erico Veríssimo, entre outros, foram duramente criticados por seus colegas comunistas por serem considerados apolíticos, a favor da política norte-americana e da elite. Moraes resume as diretrizes de Zhdanov e Stalin:

Nas interdições, nota-se o uso recorrente de diretivas do stalinismo-zhdanovismo: 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)

A estética do Realismo Socialista não se aplicava, apenas, à literatura²⁴, mas envolvia todas as manifestações culturais. *Fundamentos* e *Horizonte* traziam em suas páginas artigos que tratavam sobre como deveria ser a arte comprometida com a revolução. Os debates abordavam, frequentemente, a disputa do realismo contra o abstracionismo. O pintor Emiliano Di Cavalcanti escreveu *Realismo e Abstracionismo*, para a *Fundamentos* de agosto de 1948, no qual destaca o humanismo da arte figurativa e o individualismo dos modernistas.²⁵ Segundo Di Cavalcanti,

[...] uma arte que, deliberadamente se afasta da realidade, que submete a criação a teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável, onde nenhum outro homem pode encontrar a sombra de um seu semelhante, é uma arte humanamente inconsequente. (DI CAVALCANTI, 1948, p.241-242)

²⁴ No início dos anos 1950, surgiu, no PCB, a figura do comissário que agia como uma espécie de censor, destacando-se Diógenes Arruda. Seu papel seria verificar se a forma de apresentação de um texto, por exemplo, adequava-se ao conteúdo e à mensagem que deveria exprimir. Na verdade, como aponta Moraes (1994), ele acabava apenas por garantir que as diretivas soviéticas fossem obedecidas. Para exemplificar o que se passava, temos o caso de Diógenes Arruda e sua intervenção nos textos de Jorge Amado, na tradução de livros de Alina Paim e na tentativa de impedir a publicação de escritos de Graciliano Ramos. Também nessa época, além de avaliar a conveniência dos trabalhos dos seus escritores, o partido encomendou obras sobre assuntos vinculados à classe operária.

²⁵ Lembrando que a compreensão do termo “modernistas”, naquele período, estava associada às vertentes abstratas.

Para Di Cavalcanti, o problema do modernismo não reside, apenas, na linguagem e nas técnicas, mas sim na moral, pois excluiria a possibilidade de diálogo entre o espectador e a obra, alienando-se dos acontecimentos da sociedade. Na defesa da arte realista voltada às causas sociais, o pintor explica que:

[...] há um ponto básico na luta pelo realismo em nossa época, e isso é muito importante – ele não pode fugir à evolução social, portanto à evolução artística. Criar em arte é trazer qualquer coisa de novo ao mundo, mas, também na luta dos criadores há o período do ajustamento de suas criações à compreensão do público. Cabe ao artista procurar essa compreensão. O realismo de hoje, depois de todas as experiências de nossa época, não pode ser puramente formal, deve revestir-se de uma nova estrutura, ir bem ao fundo das coisas e dos seres. Esse realismo deve ser também defensivo, servindo para salvaguardar o homem de uma deformação completa de sua existência. (DI CAVALCANTI, 1948, p.243).

Os principais alvos de rejeição dos artigos foram a Bienal de São Paulo, o Salão de Belas Artes e a Semana de Arte Moderna. O modernismo da década de 1920 foi taxado de aristocrático e mero importador de tendências estrangeiras. Os modernistas eram acusados de não serem nacionalista de fato. A ideia de que os elementos da herança cultural poderiam ser integrados a aspectos de movimentos internacionais (tornando-se, assim, universais) era contra a concepção dos realistas socialistas. O PC defendia a arte figurativa, social e militante, o que o afastou da parcela do meio artístico interessada nas experimentações formais da arte abstrata (RUBIM, 1995).

A função do artista seria educar as massas, buscando ajudar o povo a desenvolver sua cidadania. Isso demandava uma ligação clara entre o conteúdo e a forma, “[...] sendo a forma apenas a expressão ‘mais variada, rica e multifacetada’ do conteúdo” (ARBEX, 2012, p.120). Nas páginas do jornal *A Classe Operária*, encontramos diversas ilustrações que podem ser enquadradas nos parâmetros do Realismo Socialista, por sua temática e tratamento formal [figuras 16 e 17]. É difícil saber seus autores, pois não há, na maioria dos casos, os créditos das imagens. Nesse mesmo jornal, podemos encontrar caricaturas, como a do General Dutra (acompanhada pela legenda *Este é o ditador...*) participando do artigo sobre o processo de cassação do PC pelo Supremo Tribunal Eleitoral [figura 18]. Na edição de seis de abril de 1946, temos a informação de que Carlos Scliar ilustrou a *Fábula*, cujas legendas são de Jorge Amado [figura 19 e 20].

FÁBULA

DESENHOS DE CARLOS SCLiar
LEGENDAS DE JORGE AMADO



I
Se o sol brilha para todos, se a luz e o seu calor iluminam e aquecem a todos igualmente, se o sol não distingue entre os homens quando rospe as terras das noites para a criação de um novo dia...



2
...então por que os bens do mundo não são de todos como o sol, sua luz e seu calor? Por que as casas que crescem como árvores de concreto nas cidades são apenas de alguns, por que os frutos são alimento de uns poucos tão somente, por que a terra não produz para os homens todos, por que são tão poucos os que tudo têm e são tantos os famintos, os humilhados, os pobres, os que nada têm?



3
É que sobre as casas como árvores de concreto, sobre as fábricas como cemitérios ou campos de concentração, sobre os frutos que amadurecem guardados por balonetes sobre as rosas e o pão, a farinha e a arte, a música e os legumes, sobre os trens de ferro e os aviões, essa é a ansiedade do fascismo, nascido do egoísmo da maldade, da avidez de uns poucos homens para a desgraça da maioria que sofre. Era ele quem ponha todo direito da força aquilo que, como o sol, sua luz e seu calor, devia ser bem comum a todos os homens.



4
E, como existe um dono das fábricas, existem os escravos das fábricas. O homem devia ser senhor da máquina que ele inventou para que concorresse para sua felicidade sobre a terra. Mas o capitalismo fez da máquina um instrumento de escravidão, e junto aos muros das grandes fábricas, no seu bojo de dor, milhares e milhares pelo mundo, agora trabalham, dia e noite, doces, esmorecidos, tristes e desamparados, para que mais e mais engorde o anjo do fascismo, seus ávidos lábios aguçados, suas unhas de rapina, seus olhos de cúliga. A fábrica devia ser alegre local de trabalho, e não cemitério da aço.



5
E as crianças, cujos olhos inocentes deviam estar voltados apenas para a beleza em torno, cujos pequenos corações não deviam saber do sofrimento, cujo corpo em crescimento devia ser alvo de todo cuidado e conforto, já que os bens do mundo são apenas de alguns, as crianças vivem abandonadas, sob as pontes das cidades. A fábrica cogitou sua peia, a fábrica começou o pelo cartônico da mãe amantíssima, e a criança, sem livros, sem lar, sem comida, ficou perdida entre as ruas, o arco das pontes e seu leito nas noites de frio. O anjo do fascismo, rodando sobre a infância abandonada, enquanto as crianças se enchem com todas aquelas que lutam contra esse estado de coisas.



6
E como o leite doce nos seus mesteres — mães substituídas, presas da fome — e como não há dinheiro para comprar alimento para as crianças, já que o dinheiro é apenas de uns poucos, então morrem milhares de pequeninos e os cadáveres ficam ao longo das ruas para a revista noturna do anjo do fascismo. Ele engorda com essas crianças, pequenos cadáveres, milhares e milhares de crianças que não atingem o primeiro ano de vida. Como um corvo, o fascismo se alimenta dos cadáveres da noite que incide a árvore socialista.



7
E o amor que era o bem maior dos homens, com o capitalismo, transformou-se em mercadoria, que se vende nos balcões da prostituição. O corpo das moças pobres é objeto de lucro — quem dá mais?, quem dá mais? As meninas, cujos corações apenas despertam para o amor, são vendidas para o aquecimento dos prazeres viciosos. O anjo do fascismo degradou o amor e a visão das meninas prostituídas cheio de alegria seu coração de lama.



8
E os cascos operários nas cidades sem moradia, quando o marido perde o emprego ao sabor da vontade dos patrões não têm outro recurso senão morar nas ruas, ao lado dos muros que cercam as mansões imensas onde sobram os quartos, as salas, o conforto. Sob a chuva e o sol eles fitam a ruidosa alegria das ruas confortáveis onde abunda lugar enquanto eles não têm onde descansar o corpo cansado. E assim sob o império do anjo do fascismo.



9
Lá dentro, por detrás do muro, é a festa, a bebida, a música e a dança. Os convidados do anjo do fascismo, os poucos donos do mundo, gozam a vida, espumosa a champagne, os violinos tocam na música mais doce. Do lado de fora centenas e milhares morrem de fome, no frio, das calçadas.



10
E quando as mãos apertadas vêm moer os filhos pequenos, sua esperança e seu amor. Seus olhos já não têm lágrimas com que chorar o seu veneno morto. As lágrimas já secaram. Ficou apenas a fome e a decepção.

Figura 19 – *Fábula*, com desenhos de Carlos Scliar e legendas de Jorge Amado. *A Classe Operária*, n° 5, Ano I, 06 abr. 1946, p. 2-6.

Fonte: Centro de Documentação e Memória (CDM) da Fundação Maurício Grabois²⁹

²⁹ < http://grabois.org.br/admin/arquivos/arquivo_51_635.pdf > Acesso em: nov. 2013



11

Quando o sol chegar, rasgando a noite, iluminará o cadáver da meison órfã que morreu assassinada pelo anjo da fascismo. Se o sol ainda é de todos e ele será mortalha o acompanhamento para o corpo magro da criança morta de fome...



12

No Império do anjo da fascismo a fome e a desgraça foram se estendendo sobre o mundo e as árvores secaram, a terra ficou triste e deserta, os homens perdiam as esperanças...



13

E como não lhe bastasse a exploração dos bens da terra e dos homens, o anjo do fascismo, para ainda melhor escravizar a humanidade, lançou mão da guerra para retirar aos homens seus últimos direitos. Mas os homens reagiram...



14

...e de entre as ruínas e os cadáveres eles enxergaram, nos olhos dos velhos experientes e dos jovens cheios de esperança, as folhas das árvores novamente nascendo sobre a derrota do fascismo.



15

Na hora familiar do jantar, no dia da paz, o operário que havia apreendido a lição da guerra pensou: "Como fazer para que não haja fome nem miséria?" "Temos a incensa miséria, porque então estamos escravizados?"



16

E no cartaz do Partido Comunista ele leu: "Operários, organizai-vos. Nos vossos sindicatos, nos vossos comitês, no vosso partido político. O povo organizado tudo pode. O povo desorganizado é facilmente enganado e escravizado".



17

E nos jornais, na leitura os discursos de Prestes, nas conferências, nos sindicatos nas sa-tatinas, ele aprendeu.



18

E ouviu os comícios onde falavam os líderes do povo. Il reconheceu na voz daqueles oradores a sua própria voz. Eles estavam dizendo o que ele gostaria de dizer. E compreendeu a força que vinha da multidão em torno, reunida.



19

E então se uniu à imensa multidão dos que nada têm mas que lutam por um mundo melhor e mais belo. Multidão que levou e leva o anjo do fascismo de derrota em derrota...



20

... até que suria o dia em que os bens do mundo sejam de todos como o sol, quando já não há fome e a desgraça. O povo unido vencerá as últimas batalhas contra o monstro como já lhe quebrou os dentes na guerra. E então chegará a aurora e as fábricas serão jardins e as ruas de cimento e os frutos serão de todos e as crianças terão comida e a alegria. E o amor já não se vendia em balcão e as mães terão leite para alimentar as suas filhas. E a felicidade tomará sobre a terra...

Figura 20- Fábula, com desenhos de Carlos Scliar e legendas de Jorge Amado. *A Classe Operária*, n° 5, Ano I, 06 abr. 1946, p. 8-11.

Fonte: Centro de Documentação e Memória (CDM) da Fundação Maurício Grabois ³⁰

³⁰ Fonte: < http://grabois.org.br/admin/arquivos/arquivo_51_635.pdf > Acesso em: nov. 2013

Em relação aos artistas, encontramos as críticas feitas a obras de Cândido Portinari que, mesmo sendo simpatizante do comunismo, eram consideradas burguesas e pessimistas pelos militantes mais radicais. O repudiado pessimismo também era encontrado nas gravuras de Renina Katz, que, segundo seus críticos, deveria adotar o Realismo Socialista e exaltar a vontade de lutar das classes operárias (MORAES, 1994). Vale lembrar que não se esperava representar situações reais, anseios dos operários e camponeses, mas eventos idealizados conforme os valores dos intelectuais engajados no Partido. Uma mensagem otimista e figuras heroicas seriam mais favoráveis aos propósitos do programa político.

Renina Katz atuou como gravadora, desenhista, ilustradora e professora. Frequentou o curso da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), dos anos 1947 a 1950, como também as aulas de gravura de Carlos Oswald (1882–1971) no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. No seu álbum de gravuras *Favela*, lançado em 1956, foram publicadas xilogravuras que retratam a realidade do trabalhador urbano e das comunidades carentes [figuras 21].



Figura 21– KATZ, Renina (1925) *Favela*, s.d.
Xilogravura, 20,3 x 13,4 cm [mancha], 27 x 21 cm [papel]
Acervo Banco Itaú S.A. – São Paulo ³¹

³¹ Fonte:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3135&cd_idioma=28555> Acesso em: nov. 2013

O abstracionismo, o cosmopolitismo, a experimentação formal, o subjetivismo e os estilos muito rebuscados eram rechaçados pelos militantes zhdanovistas. As tendências modernas seriam uma perversão e corromperiam a mente dos homens. Além disso, conforme escreveu Ibiapaba Martins para a *Fundamentos*, os artistas modernos se tornaram “[...] corifeus do individualismo extremado do anti-realismo que nega o significado da realidade objetiva, do irracionalismo, do anti-humanismo e do pessimismo” (MARTINS apud MORAES, 1994, p.177). As questões artísticas não deveriam se afastar das questões sociais segundo as premissas comunistas do período.

No artigo *Do Impressionismo ao Abstracionismo*, Plínio Ribeiro Marcos (1949) relata como os movimentos artísticos do século XIX culminaram na arte abstrata. O Impressionismo e o Fauvismo são bem tolerados, mas a crítica se assevera quando se trata do cubismo e sua excessiva racionalização do trabalho artístico, que desfaz os laços da obra com o mundo real. O Futurismo é visto como um momento de empolgação dos artistas que buscavam representar o dinamismo da sociedade industrial. Já o Surrealismo é entendido como revolucionário e capaz de interferir na realidade concreta. O abstracionismo é considerado a fuga completa do real, na qual a forma adquire um valor por si, desconectada com o conteúdo. Plínio Marcos conclui que:

Sob o ponto de vista pictórico, com exceções de trabalho de sério valor artesanal, constitui o abstracionismo campo fácil para o desenvolvimento de mediocridades, que veem na fuga da realidade duas vantagens: uma, de coloca-las a margem dos conflitos de sua época, outra, de se desfazerem de um mundo, cuja complexidade e dinamismo constitui sério entrave aos seus problemas plásticos. Inicialmente, dissemos que a ideologia pequeno-burguesa é a própria ideologia burguesa. E os fatos estão confirmando. Todos os grandes movimentos de libertação, iniciados no setor artístico, estão se convergindo para uma arte cada vez mais interior e menos inteligível. (MARCOS, 1949, p.176)

O pintor Cândido Portinari, embora nunca tivesse aderido ao discurso panfletário, era tomado como modelo de empenho na luta revolucionária através de suas obras. Era, de fato, um artista preocupado com os problemas sociais e chegou a retratar os líderes comunistas Stalin e Prestes, mas o Realismo Socialista não foi a base de sua produção. Entretanto, alguns autores vinculam seus trabalhos às diretrizes partidárias. Moraes (1994) cita o caso da comparação da figura de Tiradentes, pertencente ao mural *Tiradentes*, visto como a representação de Prestes por José Moraes.

A *Fundamentos* de março de 1949 trouxe uma pequena biografia da gravadora alemã Käthe Kollwitz e seu desenho *Nie wieder Krieg* (“Guerra nunca mais”) na capa [figura 22], realizado para um cartaz comemorativo do dia da Juventude Alemã, em agosto de 1924. Ela é

apontada como um exemplo de artista preocupada com os anseios do povo (ARBEX, 2012, p.121). O texto sobre a artista ressalta suas habilidades técnicas e seu comprometimento de colocar a forma a serviço da melhor expressão do conteúdo. Sua apurada capacidade expressiva era empregada para representar clara e objetivamente os temas da pobreza, da guerra e dos camponeses. Na década de 1930, as obras da artista foram expostas no Brasil e inspiraram os artistas interessados por gravura, especialmente, pela xilogravura. Entre seus admiradores estão Lívio Abramo, Carlos Scliar e a própria Renina Katz.

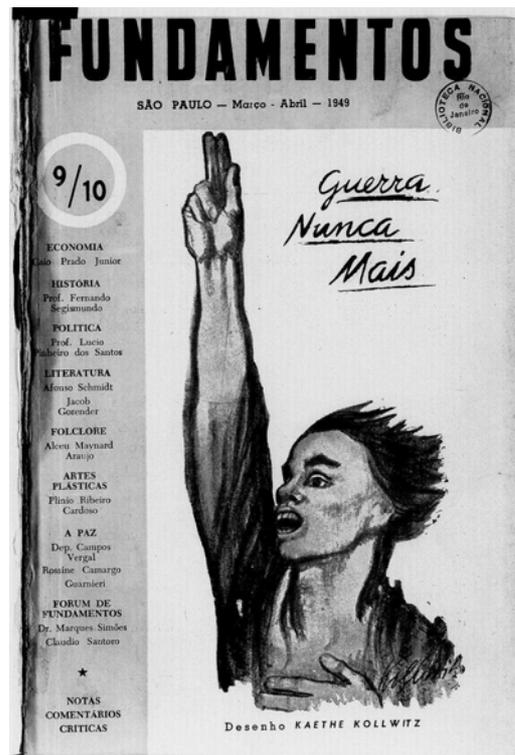


Figura 22 – KOLLWITZ, Käthe (1867–1945) *Nie Wieder Krieg* (“Guerra nunca mais”), 1924
Capa da revista *Fundamentos* n° 9/10, mar.-abr. 1949

Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional³²

O Realismo Socialista lançou normativas sobre diversas áreas: literatura, artes visuais, teatro, cinema, música, arquitetura e até histórias em quadrinhos. Nessa época de radicalização, os críticos comunistas não se atinham às qualidades artísticas ou permitiam-se a reflexão crítica e questionamentos autônomos. Eles se preocupavam em julgar as obras através de uma visão autoritária alicerçada no dogmatismo partidário. Os textos publicados nos periódicos desses primeiros anos de Guerra Fria revelam a valorização dos preceitos importados dos teóricos soviéticos acima dos valores de criatividade e de originalidade

³² < <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq=>> Acesso em: nov. 2013

(MORAES, 1994). As manifestações que não se encaixavam nas diretrizes estabelecidas pelo PC eram duramente rechaçadas.

Prática artística de baixo custo, reproduzível e de fácil distribuição, a gravura foi francamente incentivada no Brasil, principalmente pelo PCB. Na década de 1950, surgiram vários clubes de gravura no País, sendo o principal o de Porto Alegre, pautado no *Taller de Gráfica Popular* do México. Essas organizações seriam uma boa estratégia de propagação da ideologia no meio artístico (RUBIM, 1995).

Já em 1956, percebe-se uma mudança na postura dos membros do PCB. Muitos intelectuais se deram conta das perdas causadas pelo endurecimento ideológico e pela contenção do potencial criativo. Depois da morte de Stalin e da descoberta das arbitrariedades de seu governo divulgadas por Nikita Krushev, no XX Congresso do PCUS, em 1956, foi possível ver que a arte não fora útil à causa revolucionária, mas sim ao fortalecimento do dirigismo do partido e da burocracia (MORAES, 1994).

No artigo publicado na *Imprensa Popular* de novembro de 1956, Astrogildo Pereira enumera os problemas causados pela política cultural de Zhdanov, admitindo, contudo, que também fora um defensor dos preceitos do Realismo Socialista. Ele reclamou da desvalorização do trabalho intelectual nos anos passados, já que não havia incentivo à elaboração de teorias, mas sim a imposição de dogmas pela “deformação obreirista, [...] uma mistura primária de empirismo, sectarismo e dogmatismo que nada tem a ver com a ideologia da classe operária” (PEREIRA, 1956, apud MORAES, 1994, p. 214). A consequência da crise ideológica foi o conflito entre os intelectuais e a direção do partido, ocasionando a saída de muitos deles e, por fim, na dissolução da rede de comunicação comunista. Antonio Rubim (1995) descreve o relacionamento, por vezes conturbado, dos intelectuais com o partido:

[...] a fase de proletarização – final dos anos 20 e início da década de 30 – e a radicalização stalinista dos anos 48/56, principalmente, são períodos de relações tensas com os intelectuais que frequentam o partido. O controle, a censura e o menosprezo pelos intelectuais e seu trabalho marcam este período. [...] A radicalização ideológica stalinista, como já foi visto, alimentou um clima de polarização e enfretamento no meio intelectual, afastando muitos intelectuais do PC e de suas simpatias. A dificuldade que historicamente o partido teve de resolver democraticamente, divergências políticas – inclusive internas – é outro motivo significativo de afastamento de intelectuais. Conflitos decorrentes de sua utilização ornamental e a utilização abusiva em tarefas totalmente distanciadas de suas habilitações também podem ser causadores de distanciamentos. (RUBIM, 1995, p. 84)

Conforme a visão de alguns autores, como Dênis de Moraes e Antônio Rubim, no Brasil, a adoção do Realismo Socialista foi uma estratégia equivocada, visto que não se

adaptou à realidade do País, empobreceu o debate no campo cultural e engessou a capacidade criadora de muitos artistas. Porém, é importante lembrar que não estávamos submetidos ao regime de partido único no qual se encontrava a URSS e, portanto, os intelectuais brasileiros não eram tão coagidos a seguir a doutrina estética soviética, mas viam nela um caminho promissor para chegar ao alcance de seus objetivos políticos. Havia a vontade sincera de vários artistas de colaborar com o projeto revolucionário e de aproximar as artes do povo por meio de seu trabalho.

O apoio à cultura dado pelo PCB se confundiu, principalmente entre os anos 1947 e 1956, com a imposição de orientações rígidas baseadas no Realismo Socialista que resultou no sectarismo e na saída de inúmeros intelectuais das bases do partido. Porém, é preciso lembrar que a aproximação com o comunismo (via PCB) possibilitou que os artistas trabalhassem temas políticos e sociais, aproximando-se da classe trabalhadora. Houve, de fato, uma mudança no ponto de referência: antes as obras abordavam principalmente os interesses da elite e eram destinadas para ela. Além disso, iniciativas de organização do meio cultural eram importantes em uma época na qual não havia quase espaços de convivência entre os artistas.

As organizações partidárias foram um espaço de troca e de debate das questões da arte e, conseqüentemente, promoveram o desenvolvimento e contribuíram com a formação de vários artistas. Na visão de Rubim (1995), o contato com o marxismo poderia ter sido mais profícuo para as atividades criativas se não tivesse sido recebido via diretrizes autoritárias. O autor considera que a mistificação do trabalhador e da realidade das classes populares foi o resultado da manipulação e dos erros políticos do partido, que reprimiram a liberdade e declararam como verdades as interpretações equivocadas, advindas do PCUS, das teorias dos autores comunistas. As considerações de Antônio Rubim podem ser parcialmente aplicáveis ao caso da revista cultural *Horizonte*, principalmente, na chamada “Nova Fase”, como poderá ser verificado no capítulo dedicado à publicação. Já os Clubes de Gravura de Porto Alegre e de Bagé apresentam aspectos que extrapolam aos de meros instrumentos de propaganda partidária, pois ofereceram novos espaços culturais às suas cidades-sede.

3 O *TALLER DE GRÁFICA POPULAR* E OS CLUBES DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE E DE BAGÉ

Os Clubes de Gravura de Porto Alegre (CGPA) e de Bagé (CGB) seguiram o modelo de organização dos artistas mexicanos do *Taller de Gráfica Popular*, idealizado e fundado por Leopoldo Méndez (1902–1969), em 1937. O encontro de Carlos Scliar e Méndez, em 1948, foi a origem do CGPA, agremiação profundamente vinculada à revista cultural *Horizonte*. O conhecimento da trajetória e das concepções do *Taller* expande as possibilidades de entendimento do desenvolvimento dos Clubes sul-rio-grandenses e de sua produção. Neste capítulo, a história do TGP é apresentada, entre as décadas de 1930 e 1950, priorizando a atuação de Leopoldo Méndez e também a dos Clubes de Gravura.

3.1 A PRESENÇA DE LEOPOLDO MÉNDEZ NO *TALLER DE GRÁFICA POPULAR*

Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Luis Arenal (1908/09–1983), Raúl Anguiano (1915–2006) e Ángel Bracho (1911? –2005) constituíram o grupo inicial do TGP em 1937, muito influenciados por movimentos artísticos importantes acontecidos no México no início do século passado, como o Estridentismo e o Muralismo Mexicano.³³ Em seguida, ingressaram Alfredo Zalce, José Cháves Morado (1909–2002), Isidoro Ocampo (1910–1983) e Fernando Castro Pacheco. Logo no início, a organização se chamava *Taller Editorial de Gráfica Popular*, mas a palavra “editorial” foi logo excluída, pois ela não consta no símbolo do TGP [figura 23] desenhado por Xavier Guerrero (1896–1974) usado entre 1938 e 1943 (MUSACHIO, 2007). Vale lembrar que Leopoldo Méndez já era reconhecido como pintor, mas a partir dessa época passa a se dedicar exclusivamente ao seu trabalho de gravador. Fernando Gamboa passou a auxiliá-lo na promoção de exposições internacionais (CASILLAS, 2008).

³³ Sobre os antecedentes do TGP e suas conexões com o Estridentismo e o Muralismo, ver o Apêndice B deste trabalho.



**El Taller
de Gráfica
Popular**
EN BELISARIO DOMINGUEZ 69 INT. 1

Que está formado por un grupo de pintores que son maestros como tu, en el campo y en la ciudad y conocedores de tus problemas.

TE OFRECE SU COLABORACION EN FORMA DE

LA HOJA EDUCATIVA ILUSTRADA

volantes que publicaremos mensualmente y que tratarán temas de interés inmediato para ti y para tu comunidad.

Esta te ayudará a formar conciencia en el pueblo y alegrará el ambiente en tu escuela.

SUSCRIBETE A ELLA SOLO CUESTA \$ 1.00 MENSUAL
100 HOJAS CON 4 TEMAS Y DIBUJOS DIFERENTES
TE LA ENVIAREMOS A DONDE ESTES



Figura 23 – GUERRERO, Xavier (1896–1974). *El Taller de Gráfica Popular en Belisario Domínguez 69 Int....*, 1938.

Linoleogravura em panfleto
Fonte: Gráfica Mexicana³⁴

³⁴ <<http://www.grificamexicana.com/ImageViewer.asp?level=3&id=6998>> Acesso em: nov. 2013



Figura 24 – Fotografia de uma reunião de crítica coletiva dos trabalhos dos artistas do TGP. Da esquerda para direita: Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Ángel Bracho, Alfredo Zalce, Isidoro Ocampo, Ignacio Aguirre, Francisco Mora e José Sánchez.
Fonte: MUSACHIO, 2007, p.18

O TGP se preocupou, primeiramente, em tratar da história mexicana, dos acontecimentos contemporâneos e das questões políticas nacionais e internacionais. Deborah Caplow (2007) afirma que sua postura não era sectária e, até mesmo, não havia uma ideologia política definida. Porém, muitos artistas eram simpatizantes e membros do Partido Comunista, e procuravam abordar as causas partidárias em voga naquele momento – a luta contra o fascismo, a defesa dos direitos dos trabalhadores e o apoio aos programas políticos do Presidente Lázaro Cárdenas (1895–1970) de interesse social, tais como a reforma agrária e educacional, além da campanha de nacionalização da indústria petrolífera.

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. Havia um ambiente de coleguismo e de liberdade no qual os artistas poderiam criticar e contribuir com as obras uns dos outros [figura 24]. 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).

A produção do TGP pode ser caracterizada por alguns aspectos, como o realismo, a expressão figurativa, a adoção de temas de viés social e identitário (valores nacionais, *indigenismo*, educação popular, *agrarismo*, organização sindical, manifestações sociais, luta contra o imperialismo e o fascismo) e as raízes na cultura popular. O Muralismo desenvolveu uma imaginária revolucionária que ia do romantismo ao expressionismo, passando por referências a vanguardas como o cubismo. As composições complexas de gravuras do TGP fazem menção à esquematização de viés cubista dos muralista. As primeiras produções dos *talleristas* foram o calendário de 1938 da *Universidad Obrera de México*, ilustrado por gravuras de Méndez, Arenal, Bracho e O'Higgins, os cartazes da *Confederación de Trabajadores de México* e do Partido Comunista [figura 25] (MUSACHIO, 2007).



Figura 25 – ARENAL, Luis (1908/09–1985) *Ingresa al Partido Comunista. Por la unidad del pueblo...*, 1938.

Litografia em duas tintas em cartaz, 70 x 95 cm

Fonte: Gráfica Mexicana³⁵

A iconografia do TGP deve muito a fotografias, principalmente as de Agustín Víctor Casasola (1874–1938), encontradas no Arquivo Casasola (MUSACHIO, 2007). O referencial

³⁵ <<http://www.graficamexicana.com/ImageViewer.asp?id=6758&level=2>> Acesso em: nov. 2013

fotográfico auxiliava na reconstituição de cenas. É o caso da gravura de Leopoldo Méndez e da foto do arquivo Casasola sobre o episódio da entrada de Madero na Cidade do México [figura 26]. As imagens da Revolução possuem traços do romantismo ao expressionismo e, segundo Musachio (2007), tocaram tanto os muralistas quanto os gravadores. Entretanto, as gravuras utilizaram mais a fotografia como base na representação dos episódios históricos e das mudanças sociais, além disso, ambas as técnicas se aproximam pelo seu visual em preto e branco. O fotógrafo do *El Universal* Manuel Montes de Oca flagrou a ação do grupo fascista *Camisas Doradas* contra taxistas no Zócalo da Cidade do México, no dia 20 de novembro de 1935 [figura 27]. O resultado do seu trabalho foi o modelo de gravuras de várias técnicas de Alfredo Zalce [figura 28].



(a)



(b)

Figura 26 – Fotografia do Arquivo Casasola (a) e gravura de Leopoldo Méndez (b) retratando a entrada de Madero na Cidade do México.

Fonte: MUSACHIO, 2007, p.13



Figura 27 – OCA, Manuel Montes de Fotografia do ataque dos *Camisas Doradas* no Zócalo, em 20 de novembro de 1935³⁶



Figura 28 – ZALCE, Alfredo (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. LACMA³⁷

Os gravadores do TGP utilizavam não só a xilogravura, mas também a litografia, a gravura em metal e, especialmente, a linoleogravura. As técnicas de gravação foram escolhidas porque satisfaziam à necessidade da “arte revolucionária” tornar-se uma “obra pública”, devido à capacidade de reprodução e divulgação por impressos, e de ser de baixo custo. Por ser barato, o trabalho com linóleo permitia que os gravadores repetissem uma cena

³⁶ <<http://www.fte-energia.org/E248/04.html>> Acesso em: nov. 2013

³⁷ <<http://collections.lacma.org/node/207592>> Acesso em: nov. 2013

quantas vezes fosse preciso para obter o resultado almejado. É comum encontrar várias versões da mesma cena.

Os membros da *Taller de Gráfica Popular* resgataram a tradição gráfica mexicana, como também dos retábulos populares, a fim de dar continuidade ao trabalho do Sindicato de Pintores e Escultores (1924–1926) e da Seção de Artes Plásticas da *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR). Seu trabalho, de cunho coletivo, visava: [1] comunicar os ideais dos programas revolucionários, do combate ao fascismo e do Movimento pela Paz; [2] defender a nacionalização dos recursos naturais, as liberdades civis para os movimentos trabalhistas e os direitos humanos para as classes populares; [3] denunciar a pobreza e a opressão da população indígena; [4] tratar de temas da história mexicana (AVILA, 2008; SCARINCI, 1982). Considerando os aspectos como a reprodutibilidade, o custo e a facilidade de propagação, os artistas optaram pela veiculação da imagem publicada em meios diversos – panfletos, cartazes, álbuns e revistas.

Segundo Humberto Musachio (2007), o *Taller* recorria aos mestres da gravura mexicana do século XIX e início do XX – Joaquín Gimenez *El Tio Nonilla*, Constantino Esacalante, Santiago Hernández, Alejandro Casarín (o escultor dos *Indios Verdes*), Manuel Manilla e, sobretudo José Guadalupe Posada. No TGP, a retomada da tradição de Posada é da responsabilidade de diversos artistas. Entre eles, podemos citar Luis Arenal, José Cháves Morado (1909–2002), Francisco Dosamantes (1911–1986), Raúl Anguiano (1915–2006), Alfredo Zalce (1908–2003), Ángel Bracho (1911?–2005), Xavier Guerrero, Alberto Brétan, Mariana Yampolsky (1925–2002), Andrea Gómez (?–2012), Adolfo Mexiac (1927) e Sarah Jiménez. Anualmente, publicava-se um periódico de *calaveras* [figura 29] ilustrado pelos *talleristas* e com epítáfios de Juan de La Cabada, Renato Leduc, Efraín Huerta, Thelma Nava e Roberto López Moreno. Uma marca das *calaveras* é o tom irônico e humorado, às vezes, beirando o humor negro.

Hannes Meyer (1889–1954), arquiteto suíço e diretor da Bauhaus exilado no México, auxiliou na constituição de uma editora própria do TGP, a *La Estampa Mexicana*, em 1942. Sua primeira atividade foi a confecção de um portfólio de 30 gravuras de José Guadalupe Posada, em seguida, 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 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 29 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *Calaveras Estranguladoras*, 1942
Linoleogravura, 47,63 x 69,85 cm. LACMA³⁸

O TGP produziu brochuras, folhetos, pôsteres, cartazes e até postais comemorativos. As gravuras eram feitas em um dia e distribuídas no outro. Os cartazes eram colados nos muros de toda a Cidade do México pelo *aficheros*, contratados do *Taller*. A atuação do TGP era completamente independente da imprensa dominante, sendo assim, controlavam a produção e distribuição do que elaboravam. Ao tomar conhecimento de grandes eventos como passeatas e concentrações públicas de trabalhadores, os membros do TGP rapidamente criavam banners, panfletos e outros materiais sobre o assunto. Eles sabiam da quão ampla podia ser sua audiência, e isso os estimulava e estabelecia um clima de companheirismo e de propósito entre eles.

A primeira exposição aconteceu em março de 1938, na União dos Artistas de Chicago. A mostra inaugurou uma relação de trocas entre os artistas mexicanos e norte-americanos, ativistas políticos e curadores simpáticos aos mesmos ideais. 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

³⁸ <<http://collections.lacma.org/node/207483>> Acesso em: nov. 2013

retratos dos trabalhadores não agradaram. A desaprovação foi baseada nos princípios do Realismo Socialista, que determinava a idealização do povo (CAPLOW, 2007).

Em 1938, foram realizadas conferências antinazistas no Palácio de Belas Artes, e o TGP criou pôsteres litográficos sobre o evento. Méndez criou a litografia *Propaganda y Espionaje Nazis*, na qual uma figura, cuja cabeça era um alto-falante, carrega um coquetel Molotov em uma das mãos [figura 30]. Nessa composição, Caplow (2007) nota referências ao surrealismo francês. Uma das séries geradas para o evento foi a *La Mujer em La Sociedad Nazi* (1938), com a qual contribuiu Alfredo Zalce.



Figura 30 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *El nazismo. 5a. Conferencia. Propaganda y espionaje nazis...*, 1938. Litografia em duas tintas em cartaz, 64 x 50 cm
Fonte: Gráfica Mexicana³⁹

Leopoldo Méndez explorava cada vez mais composições fantásticas que continham traços expressionistas. Em *La Protesta* (1937), um homem, um gigante comparado a outras figuras, tem o rosto contorcido pela revolta e pelo sofrimento, o punho esquerdo está cerrado,

³⁹ <<http://www.graficamexicana.com/ImageViewer.asp?level=3&id=6762>> Acesso em: nov. 2013

e o indicador da mão direita aponta para a cena de agressão da base da imagem [figura 31]. A litografia *El Imperialismo y La Guerra* (1938), destinada a um *flyer*, apresenta um personagem cujo corpo é formado por armamentos – os braços são canos de arma dos quais se projeta bandeiras com a insígnia nazista e as pernas são fuzis com baionetas [figura 32]. A legenda que acompanha a imagem é um trecho da mensagem do Presidente Cárdenas ao Congresso Pacifista (CAPLOW, 2007).



Figura 31 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *La Protesta*, 1937
Xilogravura, 24,77 x 19,05. LACMA ⁴⁰

⁴⁰ < <http://collections.lacma.org/node/207528>> Acesso em: nov. 2013

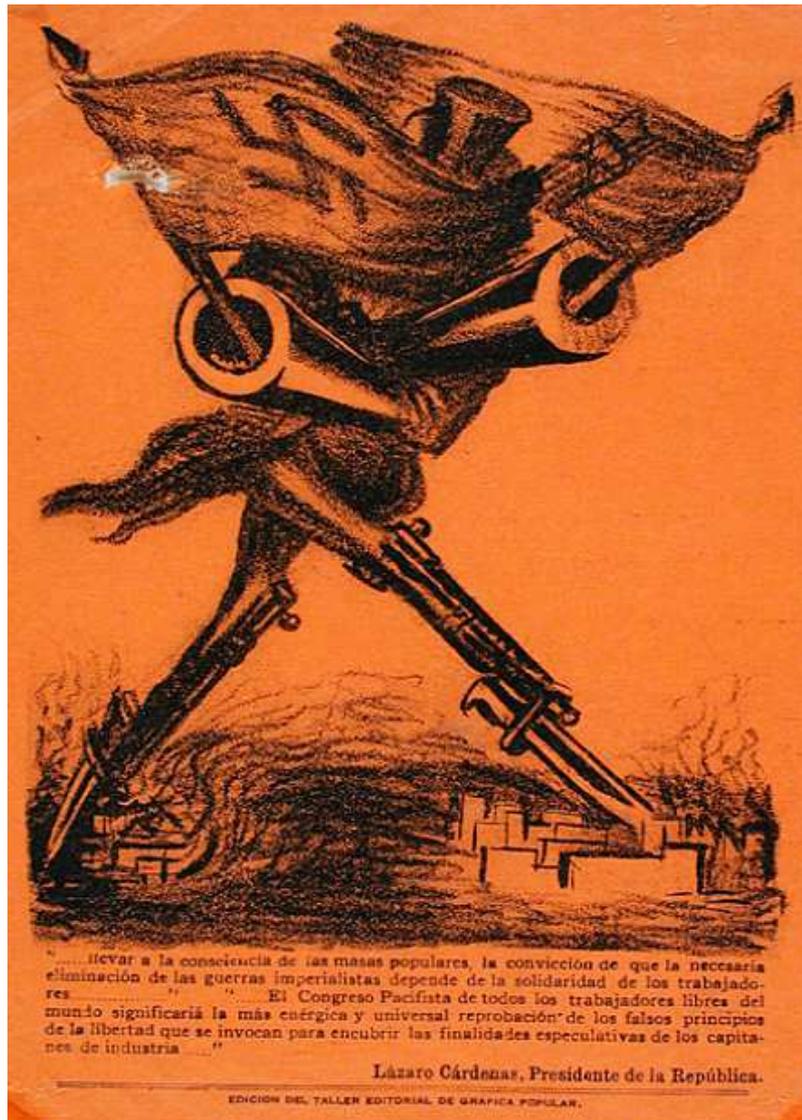


Figura 32 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *El Imperialismo y La Guerra*, 1938
 Litografia, 24,77 x 19,69 cm. LACMA⁴¹

Nas décadas de 1920 e 1930, ocorreu a chamada rebelião *Cristero*. Cristãos radicais se revoltaram, apoiados pelas camadas conservadora da Igreja Católica, contra o anticlericalismo do governo Calles. Assim que Cárdenas ascender à presidência, os professores das escolas rurais socialistas tornaram-se o alvo da fúria dos revoltosos. Leopoldo Méndez, impressionado pela violência das ações contra os *maestros*, produziu linoleogravuras e litografias denunciando as barbáries que eram cometidas no interior do país [figura 33]. Associado ao Ministério da Educação, 12 litografias acerca de assassinatos dos professores foram reunidas no portfólio *Em Nombre de Cristo* (1939) [figuras 34 e 35].

⁴¹ < <http://collections.lacma.org/node/207486> > Acesso em: nov. 2013

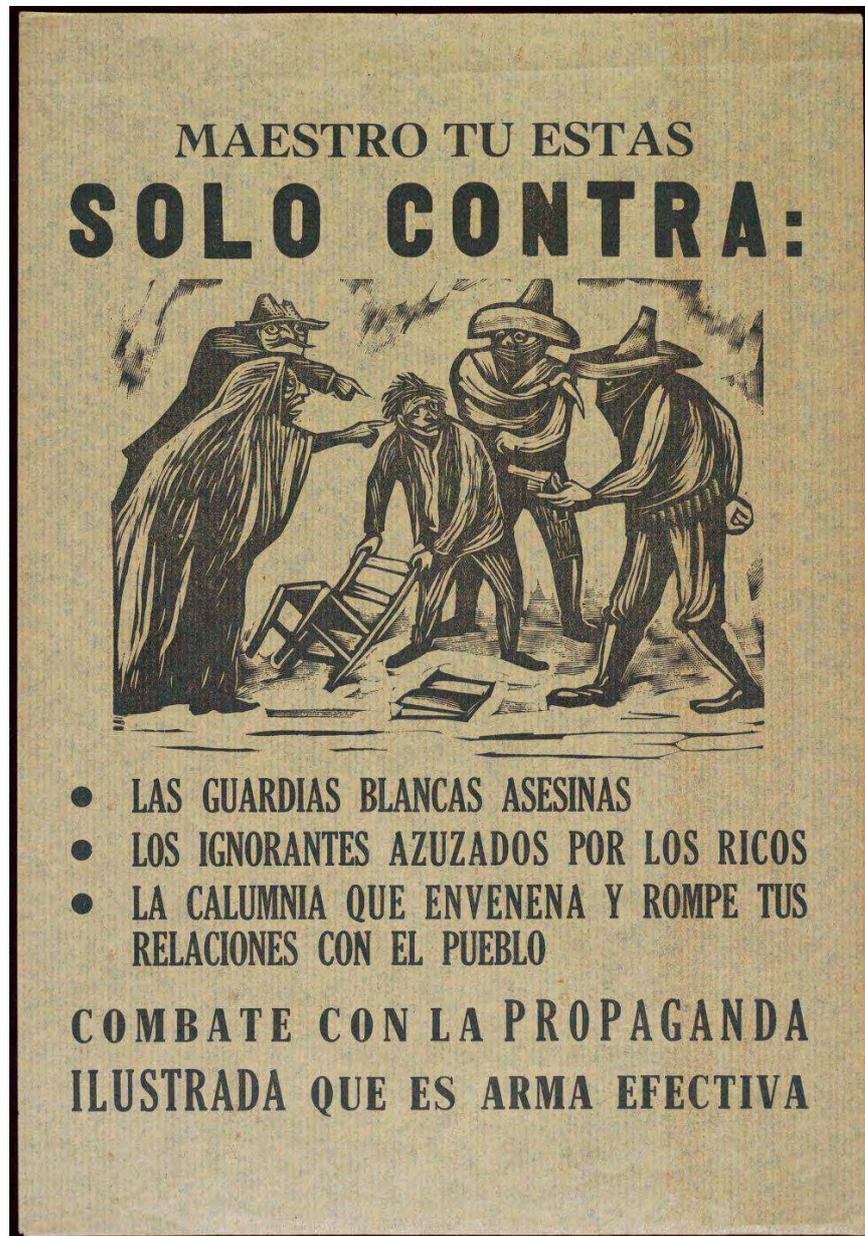


Figura 33 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *Maestro, tu estás solo contra...*, 1938
 Linoleogravura para panfleto do TGP.
 Fonte: Gráfica Mexicana⁴²

⁴² <<http://www.grificamexicana.com/ImageViewer.asp?level=4&id=7001>> Acesso em: nov. 2013



Figura 34 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *Profesor Arnulfo Sosa Portillo* (do portfólio *En nombre de Cristo...han asesinado a más de 200 maestros: 7 litografías de Leopoldo Méndez*. Centro productor de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes), 1939. ICAA/ MFA H⁴³



Figura 35 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *Profesora Maria Salud Morales* (do portfólio *En nombre de Cristo...han asesinado a más de 200 maestros: 7 litografías de Leopoldo Méndez*. Centro productor de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes), 1939. ICAA/ MFA H⁴⁴

⁴³ <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/822751/language/en-US/Default.aspx>> Acesso em: nov. 2013

⁴⁴ <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/822751/language/en-US/Default.aspx>> Acesso em: nov. 2013

A Fundação Guggenheim concedeu um prêmio de viagem a Leopoldo Méndez em 1939. O secretário da Fundação, Henry Allen Moe, ofereceu-lhe sugestão de itinerários e cartas de apresentação a serem dadas a artistas e professores universitários. Méndez partiu em viagem em março, passando por alguns estados norte-americanos. Em Nova Iorque, aproveitou a oportunidade de visitar os museus da cidade. Os projetos originais de Méndez para a viagem não foram realizados em função da negação da própria Guggenheim de atender às propostas. Porém, a experiência no sudeste dos Estados Unidos lhe rendeu um caderno cheio de esboços que se tornaram, posteriormente, o modelo de gravuras. *Nueva York* (1940) representa a Wall Street, e seu visual remete aos tempos do estridentismo. Caplow (2007) ainda percebe que se assemelha à xilogravura *Cathedral* (1919), de Lionel Feininger, reproduzida na capa do *Manifesto and Program of the Weimar Bauhaus* [figura 36].

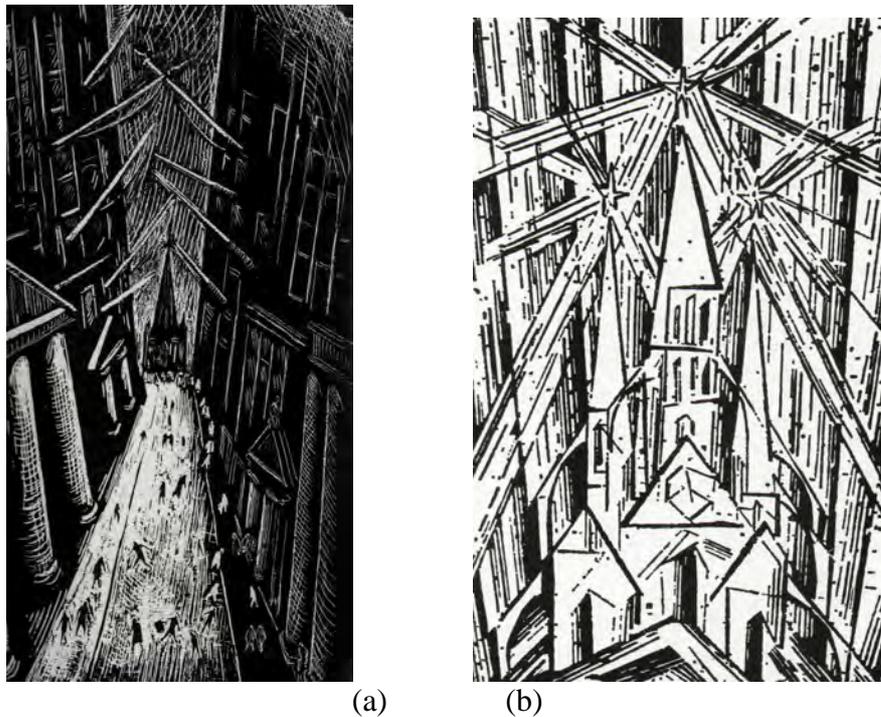


Figura 36 – (a) MÉNDEZ, Leopoldo. *Nueva York*, 1940 [gravura em metal]

(b) FEININGER, Lyonel. *Cathedral*, 1919 [xilogravura]

Fonte: CAPLOW, 2007, p. 155

No período de sete meses de ausência de Méndez, o TGP atravessou dificuldades. No mês de maio, Siqueiros, alguns artistas e mineiros tentaram assassinar Trotsky, que residia no subúrbio da capital mexicana. O atentado foi desastroso. Os depoimentos envolveram Méndez

na ação e ele foi preso. O incidente maculou a amizade com Siqueiros, Arenal e Pujol, que, de fato, participaram da ação e deixaram o México logo depois.

Em 1940, novos conflitos surgiram no *Taller*. Agora, a discussão era sobre o custo dos trabalhos. Uma parte dos artistas queria que as gravuras fossem gratuitas para os trabalhadores e que fosse exigida certa quantia dos turistas e da classe média. Anteriormente, estabelecera-se um preço irrisório cobrado de todos, e havia um grupo que queria a manutenção dessa prática. Essa disputa resultou na saída dos que queriam a mudança no esquema dos preços. Somente seis integrantes permaneceram: Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez, Bracho, Aguirre, Mora e O'Higgins (CAPLOW, 2007).

Na sequência dos anos da Segunda Guerra, o conflito mundial se tornou o motivo central da produção do TGP. Méndez, sobretudo, buscou inspiração nas suas obras de denúncia dos males da guerra e do fascismo nas gravuras de Käthe Kollwitz. Käthe testemunhou o sofrimento do povo alemão, maltratado pelas disputas da primeira metade do século XX. Seus personagens estão, geralmente, aflitos e desesperados, devido à condição de penúria.

No ano de 1943, Meyer produziu *El Libro Negro del Terror Nazi em Europa* sobre os efeitos devastadores do nazismo. O livro reuniu textos, fotografias, desenhos e gravuras, sendo que seis delas são de autoria de Méndez [figura 37]. Segundo Caplow (2007), a ideia da publicação partiu de refugiados no México, e sua execução contou com o patrocínio do presidente do México, Manuel Avila Camacho, do presidente do Peru, Manuel Prado e do presidente exilado da Tchecoslováquia, Edward Benes.

Na década de 1940, o terror se espalhava e se intensificava na Europa. Os nazistas enviavam os judeus para os guetos e campos de concentração. O plano de extermínio começava a ser executado. Em abril de 1942, foi noticiado a utilização de câmaras de gás móveis que matavam cem pessoas por vez. Os refugiados no México sabiam de todas as horríveis notícias ao se comunicarem com seus entes queridos que permaneceram nos países de origem.

Leopoldo Méndez criou algumas linoleogravuras sobre a violência do regime de Hitler. A *Deportación a La Muerte* (1942) [figura 38] foi feita especialmente para o livro de Hannes Meyer. Conforme Deborah Caplow (2007), a obra de Méndez foi uma das primeiras imagens do Holocausto amplamente divulgada, visto que as fotografias dos campos de concentração e das deportações dos “inimigos” dos nazistas dificilmente saíam da Alemanha na época.



Figura 37 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *Atrocidades*, 1942
Linoleogravura, 47,94 x 66,04 cm. LACMA⁴⁵



Figura 38 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *Deportación a La Muerte*, 1942
Linoleogravura, 47,63 x 66,04 cm. LACMA⁴⁶

⁴⁵ <<http://collections.lacma.org/node/207444>> Acesso em: nov. 2013

⁴⁶ <<http://collections.lacma.org/node/207472>> Acesso em: nov. 2013

Após anos enfrentando os temas pesados da guerra, Méndez deu espaço a motivos mais lúdicos. Em 1944, ilustrou o livro *Incidentes Melódicos del Mundo Irracional*, de Juan de la Cabada, publicado pela Estampa Mexicana. Essa obra recebeu o prêmio de melhor livro ilustrado do ano na IV Feira do Livro da Cidade do México. Seus desenhos remetem à arte pré-colombiana, têm um caráter fantástico e composições inusitadas [figuras 39 e 40].



Figura 39 – Página do livro *Incidentes Melódicos del Mundo Irracional* (1944) ilustrado por Leopoldo Méndez. Fonte: Graphic Witness⁴⁷

⁴⁷ <<http://www.graphicwitness.org/group/tgpmundo1.htm>> Acesso em: nov. 2013

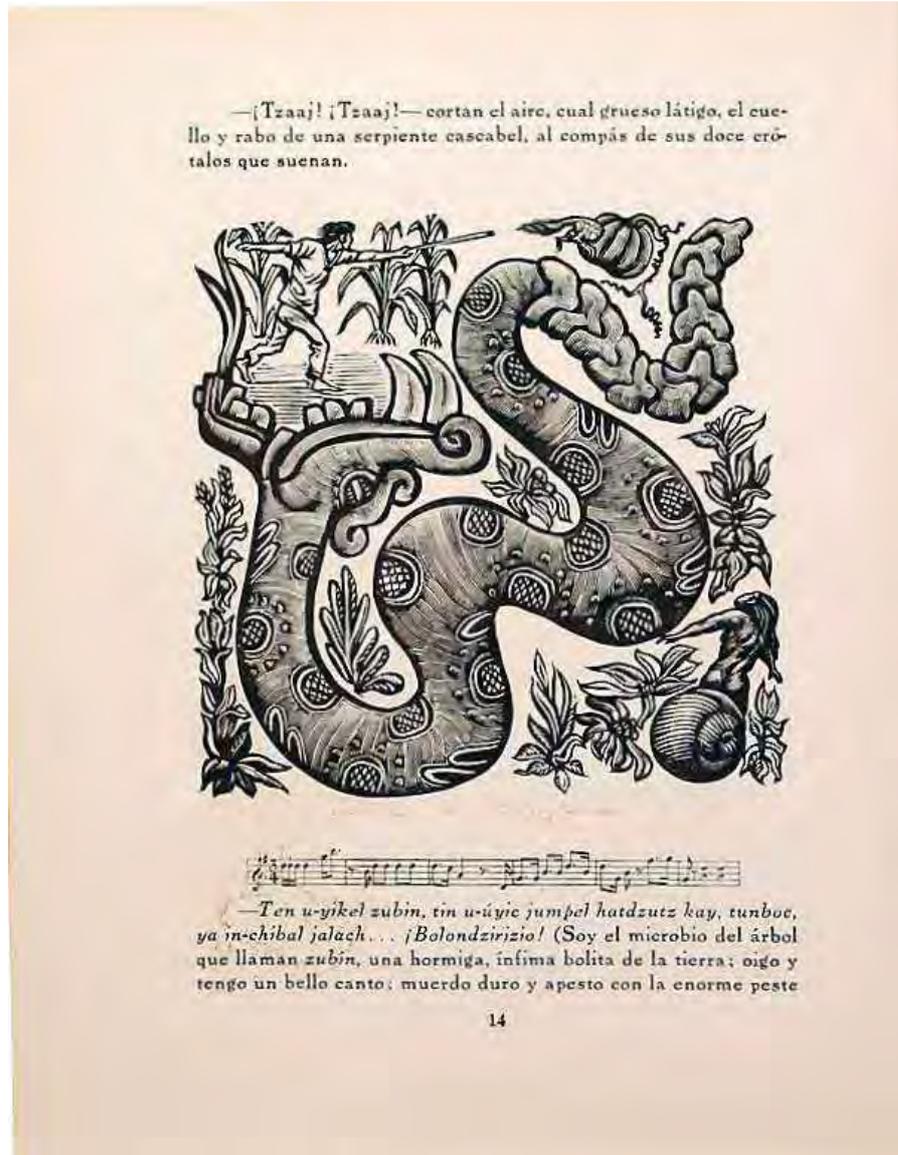


Figura 40 – Página do livro *Incidentes Melódicos del Mundo Irracional* (1944) ilustrado por Leopoldo Méndez. Fonte: Graphic Witness⁴⁸

Em 1945, no final da Segunda Guerra, Méndez parece ter se submetido a um processo de avaliação de sua trajetória. Em janeiro, uma exposição sua seria aberta no Instituto de Arte de Chicago, e, para o evento, Méndez confeccionou a xilogravura *Lo que no debe venir* (1945), na qual se autorretrata deitado, desenhando, sobre folhas de um grande livro. Méndez coloca elementos da cultura mexicana, cactos, a serpente cascavel, a águia, pelos soldados (remete ao tema da guerra) e, ao fundo, a Cidade do México é retratada [figura 41]. A composição lembra a dos murais, e o espaço é preenchido por pequenos cortes a fim de criar diferentes texturas, uma característica dos trabalhos de Méndez (CAPLOW, 2007;

⁴⁸ <<http://www.graphicwitness.org/group/tgpmundo6.htm>> Acesso em: nov. 2013

MUSACHIO, 2007). O artista aparece compenetrado em sua criação. Sobre seu processo artístico, o gravador declarou:

A criação é um desejo inato do homem. O verdadeiro artista sempre foi aquele cujos sentidos estavam todos alertas; ele cria com sua mente, seus olhos, suas mãos – com todo o seu ser. Por isso, a arte é uma expressão direta do homem por inteiro. É isso e nada menos que diferencia uma gravação de Posada de um talhe em um livro científico⁴⁹. (CAPLOW, 2007, p. 185) [tradução livre da autora]

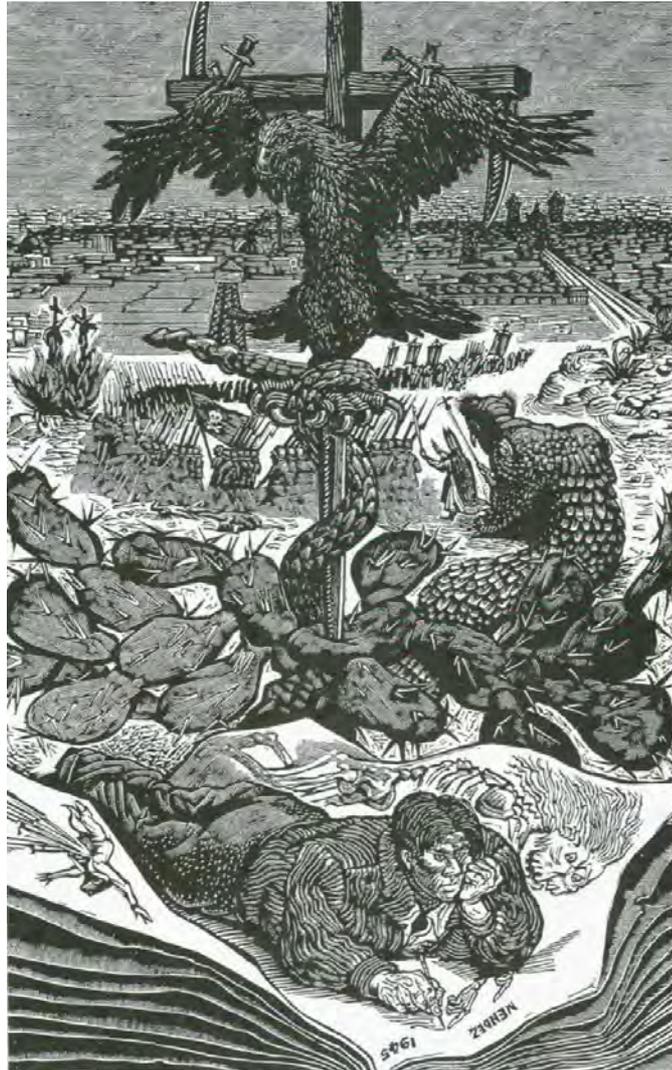


Figura 41 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902-1969) *Lo que puede venir /Amenaza sobre México/ autorretrato*, 1945.
Fonte: MUSACHIO, 2007, p.25

⁴⁹ “Creation is a desire inborn in man. The true artist has always been one whose senses were all awake; he creates with his mind, his eyes, his hands – with his whole being. Because of this, art is a direct expression of the whole man. It is this and nothing less that differentiates an engraving of Posada’s from a cut in a scientific textbook.” (CAPLOW, 2007, p.185).

O TGP lança sua *Declaración de Principios*, em março de 1945, pela qual se define um centro de trabalho coletivo dedicado à produção funcional e aos estudos da pintura e da gravura, empenhado para que suas ações favoreçam os anseios do mexicano, principalmente, no que se trata do combate ao fascismo. Na declaração, ainda se assegura que o objetivo social do trabalho plástico é inseparável de sua boa qualidade artística (MUSACHIO, 2007, p.29). Nesse período, os *talleristas* se preocuparam em produzir obras de denúncia contra o regime fascista, contra o imperialismo e de solidariedade e de apoio à União Soviética. Ao longo de sua história, a relação do TGP com o Partido Comunista nunca foi estável. Alguns integrantes se filiavam, outros o abandonavam ingressando em outras organizações, por exemplo o Partido Popular, instituído em 1948.

Após a Segunda Guerra, o Centro de Arte Moderno Realista, ao qual vários membros do TGP se incorporam, é fundado por Siqueiros. O *Centro* editou duas publicações, *1945* e *1946*, que faziam campanha para o candidato à presidência Miguel Alemán Valdés.

Méndez lançou o álbum de gravuras *Río Escondido* (1948) com trabalhos concebidos para o filme homônimo de Emilio *Indio* Fernández [figura 42]. A obra de Fernández conta a história de uma professora idealista enviada a uma cidadela na qual seu chefe político oprime a comunidade, privando-a de suprir suas necessidades básicas. A personagem principal, apesar das inúmeras dificuldades, incita os habitantes do local a lutar por seus direitos. No final, o povo se une e confronta seus opressores (CAPLOW, 2007). O artista se associou a outros cineastas para desenvolver outros projetos cinematográficos, *Pueblerina*, *El Rebozo de soledad* e *Brazo Fuerte* (MUSACHIO, 2007). Em 1948, Méndez viaja à Europa a fim de montar uma mostra em Praga, Varsóvia, Lisboa e Paris. Durante seu período no exterior, a liderança do TGP ficou a cargo de Zalce, Ocampo, Ramírez e Castro Pacheco. Segundo Musachio (2007), seus substitutos não tiveram a mesma relevância e importância entre os novos integrantes do *Taller*.



Figura 42 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *Pequeña maestra, ¡qué inmensa es tu voluntad!*
(da série de linoleogravuras para *Río Escondido*), 1947
Linoleogravura, 40,64 x 50,8. LACMA⁵⁰

Na década de 1950, o TGP não conseguiu desenvolver grandes inovações técnicas e sua produção ficou repetitiva (MUSACHIO, 2007). A Guerra Fria interrompeu o intercâmbio entre a organização e suas antigas parceiras estadunidenses; no entanto, ampliou sua difusão na América Latina e na Europa. A exposição em La Paz (1953) atingiu a marca de mais de 35000 (trinta e cinco mil) visitantes, ou seja, metade da população da cidade. Leopoldo Méndez recebeu um Prêmio Internacional do Comitê Mundial da Paz em 1952. As publicações sobre o TGP surgiam em vários países, por exemplo, Dinamarca, Tchecoslováquia e Suíça. O *Taller* foi a grande inspiração na criação de instituições semelhantes no Brasil (os Clubes de Gravura), nos Estados Unidos, no Uruguai, na Guatemala e na Itália. Após a morte de Stalin, em 1953, outra exposição foi promovida na União Soviética, sendo muito bem recebida, ao contrário da primeira mostra realizada naquele país (MUSACHIO, 2007).

⁵⁰ < <http://collections.lacma.org/node/207453> > Acesso em: nov. 2013

Nas décadas de 1950 e 1960, várias crises, mudanças na direção e discussões ocorreram no *Taller*. Inclusive o uso de linoleogravura, tão defendido pelos fundadores do TGP, foi contestado por ser pouco profissional e de má qualidade plástica. A técnica sobreviveu graças aos seus antigos usuários e defensores, mas sua escassez acabou por determinar sua substituição pela sola sintética *Neolite*, um tipo de placa de borracha empregada pela indústria calçadista. As constantes disputas ideológicas acarretaram a saída de Méndez em 1962. Outros integrantes abandonaram a organização nessa época: Luiz Beltran, O’Higgins, Mariana Yampolsky, entre outros. Apesar das crises internas, a presença do TGP, em eventos internacionais e mostras, se expandia.

O TGP já não contava com seus grandes artistas no início da década de 1970, mas os jovens artistas continuavam a ingressar, e exposições e publicações continuaram acontecendo. As crises e as deficiências não conseguiram extinguir a organização. O TGP resiste até hoje e continua a ser “*um centro de creadores que está orgullosa e irrenunciavelmente al servicio de su pueblo*” (MUSACHIO, 2007, p.39).

3.3 ANTECEDENTES DOS CLUBES DE GRAVURA DE BAGÉ E DE PORTO ALEGRE

Nas primeiras décadas do século XX, havia poucas alternativas, em Porto Alegre, para frequentar cursos na área de artes. Na verdade, a única escola era o Instituto de Belas Artes (IBA) e as outras opções eram as aulas em ateliês de artistas como Oscar Boeira (1883–1943) e o pintor austríaco Gustav Epstein (?). Outra via de acesso ao mundo artístico era ingressar no ramo das artes gráficas, no qual se destacava a equipe de ilustração da Editora Globo, liderada por Ernst Zeuner (1895–1967).⁵¹

O início da trajetória artística dos integrantes do Clube de Gravura de Porto Alegre pode ser constatado na Seção de Desenho da Globo, da qual participaram Gastão Hofstetter (1917–1986) e Edla Silva (19?? –1990), produzindo xilos e linoleogravuras para a *Revista Novela*. Ernst Zeuner foi o responsável por ensinar as técnicas de xilogravura, linoleogravura e litografia aos ilustradores (GONÇALVES, 2005). Em 1938, artistas atuantes na Editora e outros – Hofstetter , Edla Silva, Nelson Boeira Faedrich, Armindo Kuver, Guido Mondim (1912–2000) e Edgar Koetz – fundaram a Associação Francisco Lisboa (conhecida,

⁵¹ Zeuner nasceu em Zwickau, Alemanha, estudou na Academia de Artes Gráficas de Leipzig, e foi de grande importância nas artes gráficas rio-grandense ao transferir a seus encarregados seu conhecimento e sua experiência no setor, exigindo sempre criatividade, boa qualidade técnica e inovação (RAMOS, 2007).

popularmente, como Chico Lisboa) a fim de criar uma alternativa de produção e de legitimação à Academia, o IBA (SCARINCI, 1982). Nos primeiros Salões da Associação, a gravura ganhou reconhecimento e uma categoria própria nas mostras.

Carlos Scliar, nascido em Santa Maria, em 1920, já mostrava suas aptidões artísticas na adolescência através de poesias, contos e desenhos. Na década de 1930, frequentou o ateliê do pintor de origem austríaca Gustav Epstein, radicado em Porto Alegre desde 1932. A primeira mostra de seu trabalho foi na Exposição comemorativa do centenário da Revolução Farroupilha, na qual conheceu os ilustradores da Editora Globo. Era um entusiasta do modernismo e adotou aspectos expressionistas nas ilustrações feitas para *Revista do Globo* (SCARINCI, 1982). Nos anos 1940, Scliar foi para São Paulo a fim de se aperfeiçoar profissionalmente. Scliar já havia contatado artistas paulistas anteriormente (Clóvis Graciano, por exemplo), e, assim que chegou à capital paulista, integrou-se ao circuito cultural e ingressou na Família Artística Paulista. O artista promoveu mostras individuais e participou da 2ª Salão Nacional de Belas Artes. Ele acreditava nos princípios modernistas da Semana de 1922, principalmente, no que concernia à necessidade de desenvolvimento de uma arte nacional (SCARINCI, 1982).

As origens de Carlos Scliar explicam, em parte, sua postura artística e política. Era descendente de alemães, e seus pais, anarquistas, tinham uma coleção variada de livros europeus. Ainda adolescente, tornou-se admirador de George Grosz (1893–1959), Otto Dix (1891–1969) e Käthe Kollwitz. Aracy Amaral (2003) observa que, a exemplo de Lívio Abramo, Scliar e outros artistas inclinados às causas sociais tinham nos expressionistas alemães uma forte referência. A autora registra a declaração do gaúcho de que, desde a infância, apreciava os desenhos de Di Cavalcanti, Tomás Santa Rosa (1909–1956), Oswaldo Goeldi (1895–1961), Paulo Werneck (1907–1987), Lívio Abramo e Lasar Segall, publicados em periódicos.

Já com a vivência na Editora Globo, Carlos Scliar conheceu o funcionário público Marcel Leite, que trabalhava com *multilite*, uma máquina de multilitografia em placa de zinco. Por sugestão de Scliar, vários artistas experimentaram a técnica, e os trabalhos geraram um álbum produzido pelo artista. Em seguida, foi a vez de uma publicação própria denominada *Fábula*, contendo 13 litografias (AMARAL, 2003).

Scliar também passou um período no Rio de Janeiro e na Bahia. Seu retorno à Porto Alegre data de 1941. No início do ano seguinte, o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas foi organizado, mas Scliar não foi convidado. O evento tinha um tom jocoso e fora realizado por um grupo de conservadores intencionados a provocar os modernistas.

A cena artística se alterou após a Segunda Guerra Mundial. A arte moderna passou a ser relacionada com a liberdade, a justiça social e progresso. Iberê Camargo (1914–1994) e Vasco Prado, que trabalharam juntos na Secretaria de Obras Públicas do Estado, destacaram-se no estado. Prado montou um ateliê em 1941, e suas obras foram bem recebidas no IV Salão da Chico Lisboa. Na *Exposição Coletiva de Seis Artistas da Nova Geração*, patrocinada pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, Prado apresentou suas inovações artísticas junto a Carlos Alberto Petrucci (1919–2012), Edgar Koetz, Honório Nardim, Faedrich e Oswaldo Goidanich. Mesmo criticado por seu posicionamento político de esquerda, Vasco tinha sua arte reconhecida. No ano de 1947, o artista viajou para a Europa onde estagiou no ateliê de Fernand Léger (1881–1955), aprendendo técnicas escultóricas com Etienne Hajdu. O abstracionismo, mesmo sendo a vertente do mestre francês, não o atraiu, mas sim o realismo.

Scliar teve sua primeira experiência europeia quando integrou a Força Expedicionária Brasileira (FEB). Durante sua campanha na guerra, fez vários desenhos dos pracinhas [figura 43] e das regiões italianas por onde passou, sendo que alguns deles foram expostos em três ocasiões quando retornou ao Brasil, por exemplo, na mostra *Com a FEB na Itália*, no Rio de Janeiro, em agosto de 1945 (AMARAL, 1984/2003; PONTUAL, 1970).

Carlos Scliar partiu para Paris em fevereiro de 1947. Chegando lá, ingressou na *École des Beaux Arts*, na qual teve como professor de gravura Galanis (SCARINCI, 1982). Ele levou consigo uma carta de Luís Carlos Prestes endereçada ao secretário-geral do Partido Comunista Francês que o identificava como companheiro do PCB e pintor (AMARAL, 2003). Na viagem de ida, ainda no navio, Scliar tomou conhecimento do processo de ilegalidade contra o PCB, o que deixou apreensivo por seus companheiros. Mesmo assim, estando em um ambiente rico em discussões políticas e culturais, ele aproveitou a oportunidade e se envolveu com os movimentos pela paz, liderados, principalmente, pelos comunistas, e passou a explorar a temática pacifista em sua produção.



Figura 43 – SCLiar, Carlos (1920–2001) *Soldado descansando a bordo do Pedro I*, s.d. Nanquim.
Fonte: PONTUAL, 1970, p.80

Em 1948, Vasco Prado, Carlos Scliar e Jorge Amado se encontraram no Congresso Mundial de Intelectuais em Defesa da Paz, em Wroclaw, Polônia. Nessa ocasião, Carlos Scliar teve a oportunidade de conviver com o gravador mexicano Leopoldo Méndez e conhecer o trabalho do *Taller de Gráfica Popular*. A gravura já o entusiasmava desde cedo – era admirador de Lasar Segall, Goeldi e Lívio Abramo. Empolgados pelo que viram no continente europeu, os artistas retornaram ao Brasil, comprometidos com a estética do Realismo Socialista e motivados a formar uma agremiação que proporcionasse a formação, a experiência de trabalho coletivo e a promoção de uma arte nacional ligada às questões sociais. Assim, surgiu a semente do Clube de Gravura de Porto Alegre.

3.4 O GRUPO DE BAGÉ

Na década de 1940, em Bagé, um grupo de jovens interessados em arte – Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Clóvis Chagas, Deny Bonorino – encontrou no escritor Pedro Wayne (1904–1951)⁵² um guia de iniciação ao modernismo [figura 44]. Ernesto Wayne (1929–1997), filho de Pedro Wayne e amigo de infância de Glauco Rodrigues (1929–2004), também fazia parte da turma. Eles conheceram o trabalho de Lasar Segall pelas reproduções da *Revista Acadêmica* remetida por Clóvis Assumpção.⁵³ As investidas expressionistas tiveram vez. No ano de 1945, Carlos Scliar chegou a Bagé depois de seu período de serviço na FEB. Scliar já havia ilustrado o livro *Almas Penadas* (1942), de Pedro Wayne e a capa de *As Águas Não Têm Memória*, de autoria de Clóvis Assumpção. Ele ficou pouco tempo na cidade, mas conseguiu conversar com o grupo na residência de Pedro Wayne, trazendo novidades do mundo das artes e avaliando os trabalhos dos futuros artistas, o que os motivou a se comprometerem a se aprimorarem artisticamente (QUADROS, 2010).

⁵² “Pedro Wayne era baiano e veio ainda criança com a família para o Sul. Viveu, estudou e trabalhou em Pelotas até 1927, quando veio morar em Bagé como funcionário do Banco Pelotense. Permaneceu nessa cidade, onde foi escritor, poeta e jornalista, até sua morte em 1951. [...] E foi na sua casa, uma espécie de pólo cultural da cidade, que esses rapazes tiveram acesso à boa leitura e conheceram os modernistas da Semana de 1922, da qual Wayne era simpatizante. Pedro Wayne trocava correspondência com Jorge Amado, Érico Veríssimo, Oswald de Andrade e Mario de Andrade, entre outros, e considerava a Semana de Arte Moderna de 1922, um acontecimento cultural importante. E foi em torno dele que esses jovens despertaram para a literatura, as artes plásticas e para a música.” (QUADROS, 2010, p.34).

⁵³ Clóvis Assumpção nasceu em Bagé - RS. Foi escritor, professor de Filosofia da UFRGS e, entre 1948 e 1955, crítico de arte do jornal *Correio do Povo*.



Figura 44 – Fotografia do Grupo de Bagé, da esquerda para a direita, Glauco Rodrigues, Deny Bonorino, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Clóvis Chagas, Ernesto Wayne. 1948.
Fonte: QUADROS, 2010, p. 32

Em 1946, o pintor José Moraes (1921–2003), vindo do Rio de Janeiro, chega à cidade por meio do prêmio de viagem ao país no Salão Nacional. Moraes foi aluno de Quirino Campofiorito e ajudou Portinari a executar os murais da Pampulha, em Belo Horizonte. Os aspirantes a artistas Clóvis Chagas, Glênio Bianchetti (1928) e Glauco Rodrigues logo se reuniram em torno dele (SCARINCI, 1982). Os encontros com Scliar e José Moraes foram determinantes para o estudo da pintura a óleo e para o conhecimento das tendências contemporâneas européias. Um ateliê foi instalado na propriedade da tia de Carlos Scliar e da esposa de José Moraes, Olga Stechmann (QUADROS, 2010). Nesse ambiente, os jovens exercitavam o desenho e a pintura de natureza morta e modelo vivo.

A primeira divulgação do trabalho dos bageenses passou a circular através do artigo *Montparnasse em Bagé*, escrito por Pedro Wayne, publicado na *Revista do Globo* de outubro de 1946. Os integrantes do grupo de Bagé, segundo Wayne, eram: Clóvis Chagas, de 21 anos, admirador de Van Gogh (1853–1890) e Portinari, explorava a pintura a óleo; Glênio Bianchetti, de 18 anos, trabalhava no comércio e estudava pintura; Danúbio Gonçalves e Glauco Rodrigues cursavam o científico (o Ensino Médio da época).

José Moraes partiu da cidade em 1948, e o grupo passou a se reunir em uma casa comercial onde trabalhavam Glauco Rodrigues, Bianchetti, Clóvis Chagas e Deny Bonorino, de apenas 13 anos, amigo do irmão de Glauco, Edmundo. Nesse ano, Rodrigues se mudou para Porto Alegre a fim de ingressar no Instituto de Belas Artes, mas desistiu do curso por não gostar do ensino acadêmico (QUADROS, 2010).

Em 1948, retornou ao município bageense Danúbio Villamil Gonçalves, trazendo na bagagem suas experiências no Rio de Janeiro e em Buenos Aires. Danúbio Gonçalves estudou na Fundação Getúlio Vargas, onde foi aluno de desenho de Cândido Portinari e de Tomás Santa Rosa, de xilogravura de Axl Leskoschek (1889–1975), e de gravura em metal de Carlos Oswald (1882–1971), durante os anos de 1945 e 1946 (SCARINCI, 1982). Quatro anos antes, Danúbio, fez uma mostra individual de temática social no município e conheceu Pedro Wayne. Os dois se tornaram amigos e trocaram correspondência até a morte de Pedro Wayne no dia 13 de outubro de 1951 (QUADROS, 2010).

Danúbio instalou um ateliê coletivo, na Rua Sete de Setembro, nos arredores da Igreja Matriz, onde se reuniam os intelectuais locais (QUADROS, 2010). Os frequentadores do espaço eram adeptos das tendências políticas de esquerda e, na arte, do modernismo. Em outubro daquele ano, 1948, os frutos do trabalho do grupo renderam uma exposição no auditório do *Correio do Povo*, patrocinada pela revista *Quixote*. Clóvis Assumpção denominou os autores de *Novos de Bagé* ou *Grupo de Bagé*. Participaram da mostra Danúbio Gonçalves, Carlos Chagas, Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues e Deny Bonorino.

No ano de 1949, Glauco Rodrigues foi ao Rio de Janeiro para tentar a aceitação de suas obras no Salão Nacional de Belas Artes, o que conseguiu para três de seus quadros, sendo que um deles recebeu menção honrosa. A prefeitura de Bagé lhe ofereceu uma bolsa de estudos na Escola Nacional de Belas Artes, mas, por carência de recursos próprios para viver na capital fluminense, não conseguiu prosseguir nos estudos. A estada no Rio lhe proporcionou, pelo menos, conhecer e admirar a obra de Picasso (QUADROS, 2010). Em 1950, Danúbio saiu do país a fim de estudar na Europa. No Velho Continente, conheceu Carlos Scliar e soube da estética do Realismo Socialista (SCARINCI, 1982). Danúbio visitou mais de uma dezena de países durante aquele ano. A produção clássica e sua qualidade técnica o maravilharam, mas foi o realismo que mais lhe causou impacto (QUADROS, 2010).

3.5 A CRIAÇÃO DOS CLUBES DE GRAVURA DE BAGÉ E DE PORTO ALEGRE

Carlos Scliar e Leopoldo Méndez se encontraram no Congresso de Wroclaw, e esse acontecimento foi um marco na trajetória do artista gaúcho. Ele descobriu os princípios do *Taller* – aprimoramento técnico, cooperação entre os integrantes da organização e comprometimento social. Os ensinamentos do mexicano a respeito do papel exercido pelo artista na sociedade e da relação entre o domínio da técnica e da qualidade artística se tornaram guias-mestras para os próximos passos de Scliar (QUADROS, 2010). Do México, Méndez trocava cartas com Scliar, e apresentou-o a Hannes Meyer, diretor da editora do TGP *La Estampa Mexicana*. Meyer o enviou o *Álbum del Taller de Gráfica Popular, 85 Estampes de La Revolution Mexicaine*, o livro ilustrado por Méndez *Incidentes Melódicos del mundo Irracional*, cartazes ilustrados por Alfredo Zalce, cromolitografias de Jean Charlot (1898–1979), entre outros trabalhos dos *talleristas* (AMARAL, 2003). Méndez incumbira Scliar de montar uma exposição de obras do TGP em Paris. Além dessa mostra, o artista gaúcho também teve oportunidade de trabalhar na versão francesa de *Seara Vermelha* (“*Les Chemins de La Faim*”), do escritor Jorge Amado [figura 45].



Figura 45 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) Ilustração (linoleogravura) de *Les Chemins de La Faim*, 1949.
Fonte: PONTUAL, 1970, p.22

Na capital francesa, os debates se davam na Associação dos Artistas Latino-Americanos segundo um esquema semelhante ao que acontecia no TGP. Os artistas opinavam sobre os trabalhos uns dos outros em um espírito de camaradagem e em prol da melhoria de todos. A crítica coletiva era uma prática ligada ao fazer também coletivo em ateliês. A

Associação reuniu quarenta e sete obras de onze países na exposição promovida na *Maison de l'UNESCO*, entre os dias 16 de novembro e 07 de dezembro de 1947. Além do catálogo, a mostra gerou a publicação da série *Cahiers*, um álbum contendo 10 litografias, cada uma de um artista de um país diferente (AMARAL, 2003).

Ao se dar conta dos caminhos que tomavam a arte latino-americana, pelo convívio com os artistas de vários países do continente, Scliar percebeu que era necessário criar algo semelhante na sua terra natal. Os latino-americanos, na Europa, congregavam-se e buscavam valorizar sua herança cultural e apostavam em uma arte engajada a um projeto social (AMARAL, 2003). Esses ideais também animaram Vasco Prado e Danúbio Gonçalves.

A vontade de também instituir, no Brasil, um núcleo de intelectuais semelhante à Associação Latino-Americana e ao TGP levou Carlos Scliar a ingressar no corpo de colaboradores da revista cultural *Horizonte* e propor toda uma reformulação de conteúdo e de programação visual. A poetisa Lila Ripoll, militante das causas socialistas durante toda a sua vida, assumiu a direção, e Vasco e Scliar entraram no Conselho de Redação, cooperando também com artigos e ilustrações. A doutrina estética do Realismo Socialista predominou a partir daí.⁵⁴ O Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre foi fundado, primeiramente, para financiar a publicação, em 1950.

O CGPA funcionava como um consórcio de gravura, no qual os associados colaboravam mensalmente e, em função disso, podiam escolher um trabalho na mesma frequência. Entre os mensalistas (que chegou ao número de cem), estavam, principalmente, profissionais liberais. Aracy Amaral (2003) entende que a pretensão de popularizar a arte não se concretizou tanto quanto os artistas gostariam porque prevaleceu na aquisição das obras e na sua divulgação, em instituições culturais, um caráter elitista. Porém, o Clube beneficiou o ambiente cultural gaúcho através da criação da galeria em sua sede, das exposições em espaços abertos e do impulso ao interesse em arte. Aliás, como demonstra a autora, as investidas em aumentar o público compreenderam a tiragem maior das gravuras, a disposição de trabalhos na *Horizonte* e a ampliação da distribuição da revista.

Antes disso, Glênio Bianchetti se mudou para a capital do estado e se matriculou no Instituto de Belas Artes em 1947. Em seguida, Glauco Rodrigues seguiu o mesmo rumo, mas também chega a cursar por alguns meses a Escola Nacional de Belas Artes no ano de 1949. Bianchetti organizou uma exposição de pinturas no auditório do Correio do Povo no ano seguinte, ocasião que o aproximou de Vasco e Scliar. Bianchetti ingressa no Clube de Porto

⁵⁴ O próximo capítulo desse trabalho versará a propósito da *Horizonte*.

Alegre. Suas linoleogravuras tratam dos temas realistas com tratamento de viés expressionista. Bianchetti parte para Curitiba em 1952 devido a seu casamento e lá continua sua produção gráfica.

Glauco Rodrigues regressou a Bagé e se tornou um dos fundadores do Clube de Gravura da cidade. Glauco não fez muitas gravuras, mas produziu mais desenhos e pinturas. Também integra o Clube da capital até o seu fim no ano de 1956. Dois anos depois, parte para o Rio de Janeiro.

O Grupo de Bagé – Danúbio, Bianchetti, Scliar e Glauco Rodrigues – instituiu o Clube de Gravura de Bagé alguns meses depois da criação do CGPA, em 1951. A observação da natureza e dos costumes locais entraram na pauta dessas artistas. O intercâmbio entre os membros das duas agremiações e de seus trabalhos foi muito frequente, sendo difícil separar rigidamente suas histórias.

Os Clubes de Gravura gaúchos não tiveram tanto êxito em termos de produção e de abrangência quanto o seu modelo inspirador, o TGP. Há de se ter em mente que a conjuntura política, econômica e cultural na qual os dois casos se sucederam são bastante distintas. Ana Quadros (2010) observa que “a realidade brasileira era outra, não havia no Brasil uma revolução e a circulação das gravuras ficava limitada a alguns círculos, com os associados do clube e não distribuídas nas cidades e no campo, como no caso mexicano” (p.42). Conforme a autora o Clube foi o porta-voz da arte ligada à valorização das origens e do regional, mesmo sendo esse tipo de arte menosprezado na época.

Segundo Scarinci (1982), as ações mais eficazes do CGPA foram a Campanha pela Paz e o Apelo de Estocolmo, esse último se tratava de um abaixo-assinado contra as armas atômicas que obteve quatrocentas mil assinaturas. As gravuras sobre esses temas são recorrentes nas páginas da revista *Horizonte*. A publicação foi o espaço para que os artistas expusessem suas concepções a respeito de estética, arte e política. O repúdio ao abstracionismo, ao subjetivismo e, conseqüentemente, ao maior evento de arte do país, a Bienal de São Paulo era praticamente um consenso. A produção abstrata era considerada decadente e representante da burguesia e dos interesses imperialistas norte-americanos, pois se afastava da realidade e, dificilmente, comunicava um conteúdo inteligível para o povo. No próximo capítulo, esse assunto é abordado mais profundamente, e são apresentados trechos de textos dos gravadores.

O Clube de Gravura de Bagé, assim como o CGPA, era subsidiado pelas mensalidades dos associados que tinham o direito a escolher uma gravura por mês. As primeiras ações do CGB foram a criação da Galeria Oyarzabal e da Escolinha de Arte Infantil. Sua sede se situou

na Sociedade Espanhola. A Galeria teve lugar em um estúdio de fotografia na Rua Sete de Setembro, defronte o Clube Comercial da cidade. Lá, expunham-se trabalhos dos artistas agremiados e mostras organizadas por eles, por exemplo, a mostra de inauguração de Gravuras Japonesas e a exposição das reproduções de Peter Bruegel, o Velho. No ano de 1951, a Galeria realizou sete exposições visitadas por pessoas das diferentes classes sociais (QUADROS, 2010).

Ana Quadros (2010) recolheu depoimentos de pessoas próximas ao CGB. Entre eles, temos o do advogado João Bosco Abero no qual se relata o modo de agir do Clube. Segundo Abero, os artistas tinham metas comuns, mas não eram regidos por uma “intenção de grupo” (p.46). Havia ampla discussão e posicionamentos individualizados dentro da agremiação, assim, os artistas ultrapassaram as diretivas do Realismo Socialista.

O CGB teve uma história curta. Em 1952, após vários de seus integrantes terem saído de Bagé, o Clube se integrou definitivamente ao CGPA.

O CGPA promoveu diversas exposições no Brasil e no exterior. As mostras didáticas também foram realizadas, como *A gravura através dos tempos*, em junho de 1955, na sua sede (segundo andar do número 1527, na Rua dos Andradas). Foram reunidas gravuras de várias épocas, a começar pelas de Albrecht Dürer (1471–1528). Os principais eventos promovidos pelo CGPA tiveram espaço nas páginas da revista *Horizonte*.

No suplemento da *Horizonte* intitulado *Notícias do Clube de Gravura*, Carlos Scliar (1952) narra a formação do Clube dos Amigos da Gravura. A entidade teve suas origens na experiência do artista na *Association Latino-Américaine*, em Paris, onde conheceu Leopoldo Méndez. Scliar ajudou na organização de uma mostra do *Taller de Gráfica Popular*, na capital francesa, e também teve contato com a produção contemporânea chinesa. Participante das discussões sobre estética, Scliar concluiu que deveria voltar-se aos temas nacionais desenvolvidos pelo uso de uma técnica adequada.

A criação de uma organização que levasse aos nossos artistas os meios para transmitir suas mensagens parecia-nos da maior oportunidade, e com esse propósito nascia o Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre. O contato dos artistas mais experimentados com os mais jovens só poderia trazer os melhores resultados para o enriquecimento de nossas artes plásticas. Aos que julgavam, minados por preconceitos, que o trabalho em comum, as discussões em torno dos problemas mais vivos do nosso povo, neutralizariam o talento e a personalidade dos diferentes artistas, sabíamos que a prática responderia decisivamente. Hoje, nessa exposição com cerca de 50 trabalhos, seleção da obra gravada no curso de pouco mais de um ano, está a resposta aos preconceitos retrógrados que procuram impedir um real desenvolvimento da arte nacional. Interpretando a nossa gente, seus costumes e os melhores anseios de nosso povo, um grupo de artistas plásticos gaúchos marcou-se com características precisas, e a riqueza de cada um não fez mais do que se acentuar em contato com os outros.

É o propósito do Clube dos Amigos da Gravura não só o desenvolvimento dessas técnicas entre os nossos artistas, como a divulgação do gosto pela gravura entre camadas cada vez mais vastas do nosso povo. Pela sua própria técnica é a gravura, de todas as artes plásticas, a que está economicamente mais ao alcance do público. (SCLIAR, 1952, p.I)

A exposição de que fala Scliar é a anunciada no número anterior, realizada no auditório do *Correio do Povo* e, quase concomitantemente, acompanhada por mostras em Montevideú, Buenos Aires, Nova Iorque e Santiago do Chile. O artista ressalta que os trabalhos do Clube de Porto Alegre repercutiram em todo o país, inspirando a criação do Clube de Bagé e de outros núcleos de gravadores em São Paulo, Curitiba, Rio de Janeiro e Santos. A *Horizonte* publica o catálogo do evento contendo pequenos textos sobre os artistas e as informações técnicas das obras. Esse suplemento é reproduzido na íntegra no Anexo A.

No exemplar de julho de 1952, encontra-se uma nota sobre uma distinção concedida aos Clubes de Gravura de Porto Alegre e Bagé. O Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz concedeu o Prêmio Pablo Picasso da Paz aos Clubes em reconhecimento aos seus esforços pela integração internacional de artistas aos trabalhos acerca do tema da paz (*Premiados Dois Clubes de Gravura Gaúchos*, 1952).

Na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, ocorreu a *1ª Exposição de Gravuras Gaúchas*, em 1952. As obras produzidas no CGB e no CGPA foram apresentadas. Segundo Ana Quadros (2010), a mostra originou a confecção do premiado álbum *Gravuras Gaúchas*, prefaciado por Jorge Amado. O texto do escritor exalta a iniciativa dos artistas pela busca do que é lhes próprio para criar uma arte nacional, e critica as correntes modernistas por se afastar do povo.

Em dezembro do ano de 1952, a *1ª Exposição de Gravuras Gaúchas* chegou a São Paulo por iniciativa do Clube de Gravura dessa cidade. De fato, a mesma mostra ocorreu em várias localidades – Montevideú, Santiago do Chile, Nova Iorque e Buenos Aires. Por ser reprodutível e de fácil transporte, as gravuras permitem esses empreendimentos simultâneos e em lugares distantes, tornando seu alcance bastante amplo.

O trabalho coletivo foi outra marca importante desse grupo de artistas. No ano de 1951, Glauco Rodrigues, Danúbio Gonçalves, Carlos Scliar e Glênio Bianchetti passaram um tempo juntos treinando suas técnicas de desenho na estância de Ubirajara Moraes, em Bagé. Nos dois anos seguintes, repetiram a experiência (exceto Bianchetti) na fazenda de Ismael Collares. A aquisição de habilidades no feitiço do desenho naturalista, através da aplicação dos princípios clássicos, era um dos principais objetivos. Esses artistas foram autodidatas e desejavam suprir carências de sua formação e conhecer a tradição artística iniciada no

Renascimento (SCARINCI, 1982). A admiração pelos renascentistas ultrapassava a questão técnica e foi expressa, inclusive, em artigos em homenagem a Leonardo da Vinci na *Horizonte*, como será demonstrado em seguida. Outras referências importantes são o Expressionismo Alemão e a gravura oriental. Aliás, as tendências contemporâneas chegaram aos artistas através da atuação de alguns deles nas artes gráficas. Carlos Scliar, por exemplo, foi ilustrador de livros e revistas antes da fundação do Clube.

Danúbio participou do II Salão de Arte Moderna, 1953, e também integrou uma excursão aos países socialistas com outros artistas. Logo após retornar de sua viagem, Scliar, Glauco e Danúbio decidiram se recolher na estância de Ismael Collares a fim de aperfeiçoar suas habilidades técnicas e de registrar a vida no campo (SCARINCI, 1982).

Nas terras de Ismael e Pepita Collares, a Fazenda Delícias, os artistas não só estudaram as técnicas de desenho, mas também trabalharam ao ar livre, registrando a paisagem da campanha e o cotidiano de seus habitantes [figura 46]. Na estância, o grupo utilizava o galpão e a ramada como ateliê (QUADROS, 2010).



Figura 46 – Fotografia de Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e Carlos Scliar na Fazenda Delícias, em Bagé, 1954.

Fonte: QUADROS, 2010, p.54

Os registros da realidade interiorana geraram duas obras de grande relevância – as séries *Xarqueadas*⁵⁵ e *Mineiros de Butiá*, ambas de Danúbio Gonçalves. A dura labuta dos charqueadores e dos mineiros representada pelo artista pode ser considerada um documento histórico do entendimento do modo de vida desses trabalhadores em meados do século XX [figuras 48 a 50]. Glênio Bianchetti também produziu várias gravuras de temática regional, mas, conforme Scarinci (1982), “numa visão idealizante do homem do campo sulino, pronunciando uma adesão involuntária, talvez, à ideologia conservadora do movimento tradicionalista gauchesco” (p.91). Carlos Scliar teria tido uma atitude parecida, embora, ainda segundo o autor, tivesse utilizado os temas regionais para experimentar novas linguagens e desenvolver técnicas mais sofisticadas de *camaieu* e *pochoir* [figura 47]. Seu interesse formal o teria afastado do “potencial de Conflito” e “sua arte [...] compatível com uma leitura apaziguante, ratificadora de valores aceitos pelo sistema de arte vigente, por uma cultura agora oficial” (SCARINCI, p.92).

⁵⁵ A série de gravura *Xarqueadas*, de Danúbio Gonçalves, tem o nome grafado com “X” por se referir ao romance de Pedro Wayne *Xarqueada*, lançado em 1937. A obra de Wayne é considerada uma das representantes do chamado “romance de 30”, no qual prevaleceu a temática regional e o aspecto documental e a problemática social. Segundo a professora Léa Masina (2000), “no Rio Grande do Sul, o romance de 30 retoma a temática da campanha, destituindo-a da idealização e da óptica ufanista para narrá-la sob o ponto de vista da denúncia social; apreende a mobilidade do homem do campo para a cidade; denuncia as condições adversas e o abandono em que vive o operário e o trabalhador rural; investiga o universo proletário e pequeno-burguês de uma classe média campeira e cidadina cujos valores transformam-se à medida que mudam as condições de vida e de trabalho; inventaria as mazelas sociais; avalia questões políticas e denuncia a perpetuação do poder repartido entre as oligarquias, avaliando suas consequências” (p.121). Entre os principais escritores incluídos nessa tendência literária estão Cyro Martins, autor da “Trilogia do Gaúcho a Pé” formada por *Sem Rumo* (1937), *Porteira Fechada* (1944) e *Estrada Nova* (1954), Dyonélio Machado, cuja obra *Os Ratos* (1935) se diferencia pela atmosfera intimista, e Erico Verissimo, criador da série *O Tempo e O Vento* (1949 -1962). Cyro Martins prestava homenagens e se considerava continuador do trabalho de Alcides Maya, João Simões Lopes Neto e Ramiro Barcelos (MARTINS, 2000). A história de Pedro Wayne é contada pelo personagem narrador, o escrivão Luís, que presencia a rotina opressora das charqueadas, que, pelo tom do texto, embrutece e tira a dignidade dos homens. A intenção do autor é desmitificar a concepção idealizada da democracia rural e denunciar as consequências do capitalismo expansivo no campo (MASINA, 2000).



Figura 47 – SCLiar, Carlos (1920–2001) *Cavalete com aperos*, 1955. Linoleogravura e *pochoir*, 27,3 x 20,1cm.
Fonte: PONTUAL, 1970, p.29



Figura 48 – GONÇALVES, Danúbio (1925) *Colocando o carro nos trilhos*, 1956. Xilogravura, 20 x 25 cm⁵⁶

⁵⁶ CATÁLOGO: DANÚBIO GONÇALVES. Curadoria Carlos Antônio Mancuso. MARGS. Porto Alegre. 2000. p.78.



Figura 49 - GONÇALVES, Danúbio (1925) *Mineiros de Butiá*, 1950. Xilogravura, 24 x 20 cm⁵⁷

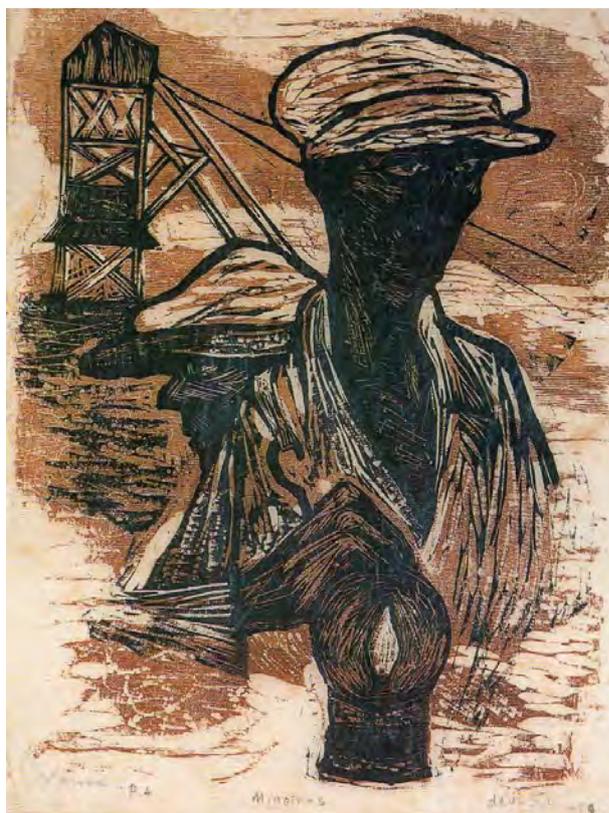


Figura 50 – GONÇALVES, Danúbio (1925) *Mineiros*, 1950. Xilogravura, 25 x 20 cm⁵⁸

⁵⁷ Idem, p.72.

⁵⁸ Ibidem, p.73.

A produção de Vasco Prado no CGPA contempla as questões em voga naquele período: a campanha do Apelo de Paz, o Congresso da ABDE [figura 51], o movimento pela paz e contra o armamento nuclear. Destacam-se as ilustrações para os contos e poemas de diversos autores, publicados na *Horizonte*, e para o *Negrinho do Pastoreio* de *As Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto. Não são conhecidos muitos trabalhos dos outros integrantes do Clube. Scarinci (1982) destaca a obra sobre as agricultoras das plantações de fumo, de Plínio Bernhardt (1927–2004). A vida urbana foi poeticamente retratada por Edgar Koetz. Não há conhecimento de muitos trabalhos dos outros membros do CGPA: Carlos Mancuso (1930–2009), Gastão Hofstetter (1917–1986), Fortunato de Oliveira (1916–2004), Carlos Alberto Petrucci (1919–2012), Charles Mayer (1933), Ailema Bianchetti (1926), Avatar Moraes (1933–2011), Denny Bonorino (1935) e Francisco Ferreira (?). Ailema, esposa de Glênio Bianchetti, teve apenas uma gravura registrada na bibliografia consultada, *Sapateiro* [figura 52], que tomou parte da exposição *Gravuras Gaúchas*.



Figura 51 – PRADO, Vasco (1914 –1998) Cartaz para o IV Congresso Brasileiro de Escritores, 1951.
Fonte: QUADROS, 2010, p.60

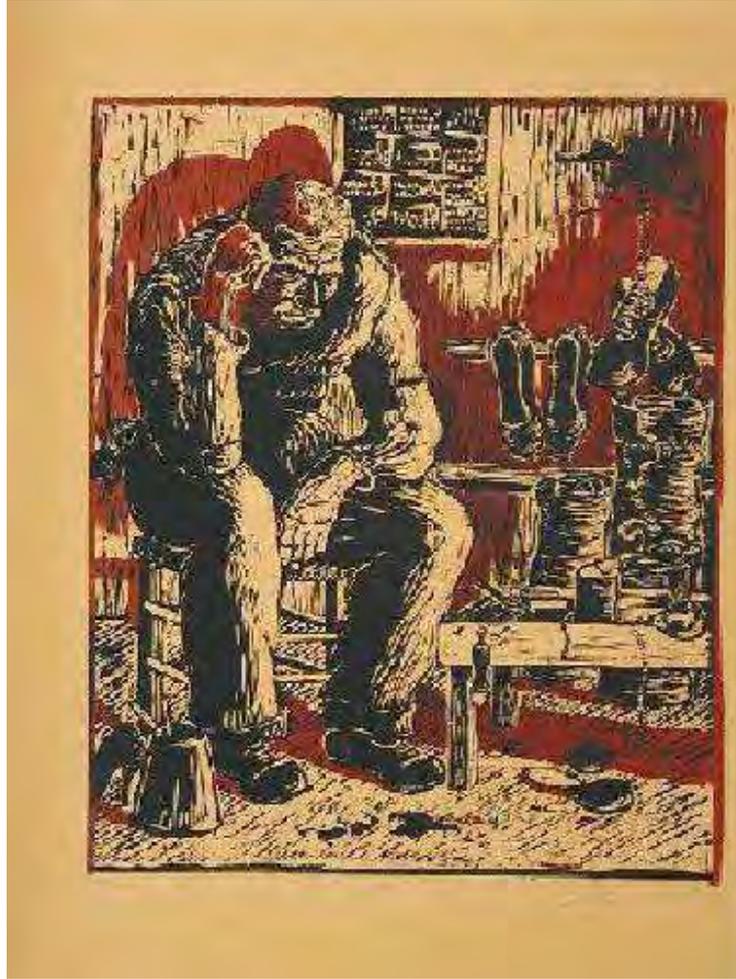


Figura 52 – BIANCHETTI, Ailema (1926) *Sapateiro*, 1952. Linoleogravura e pochoir, 29 x 23 cm Pinacoteca de São Paulo⁵⁹

Um dos trabalhos mais reconhecidos do CGPA foi o álbum *Gravuras Gaúchas* (1952), citado anteriormente. A obra recebeu o prêmio Pablo Picasso concedido pelo Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz. A série *Xarqueadas*, de Danúbio Gonçalves, também é uma obra exemplar não só artisticamente como também por ser o registro do testemunho de uma das atividades mais marcantes da economia e da cultura gaúcha [figuras 53 e 54].

⁵⁹ <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=A&cd=2836>> Acesso em: nov. 2013



Figura 53 – GONÇALVES, Danúbio (1925) *Carneadores*, 1953. Xilogravura, 19 x 25 cm⁶⁰



Figura 54 – GONÇALVES, Danúbio (1925) *Matambeiros (série Xarqueada)*, 1953. Xilogravura, 16 x 20 cm⁶¹

⁶⁰ CATÁLOGO: DANÚBIO GONÇALVES. Curadoria Carlos Antônio Mancuso. MARGS. Porto Alegre. 2000. p.75

⁶¹ Idem, p.81

Danúbio Gonçalves disse que o Clube pretendia editar álbuns e conceder gravuras a empresas para que a divulgação de seus trabalhos se ampliasse e pudesse chegar aos trabalhadores, tantas vezes representados pelos gravadores. Em 1958, a fábrica Ernesto Neugebauer distribuiu calendários contendo obras dos artistas [figura 55] (QUADROS, 2010).



Figura 55 – Fotografia do calendário do ano de 1958 da Indústria de Chocolates Ernesto Neugebauer, ilustrado por uma reprodução de uma gravura de Glênio Bianchetti.
Fonte: QUADROS, 2010, p. 59

A trajetória do CGPA continuava a ser divulgada na revista *Horizonte*. Carlos Scliar (1954) é autor de *Das Atividades e Perspectivas do Clube de Gravura*, no qual relata os obstáculos enfrentados desde a fundação do Clube: descontinuidade do trabalho, aperfeiçoamento técnico, aquisição de um profundo conhecimento da realidade brasileira a fim de desenvolver uma arte nacional. Scliar conta a trajetória da instituição: as primeiras exposições em Porto Alegre e Bagé, em 1951; a mostra durante o Congresso Continental pela Paz, no Uruguai, no início de 1952; o prêmio Pablo Picasso, recebido em agosto de 1952; edição do álbum *Gravuras Gaúchas*, patrocinado pelo Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz; a mostra na China, também em 1952; a exposição na Biblioteca Nacional no Rio de

Janeiro, em outubro de 1952; a mostra na Biblioteca Municipal de São Paulo, em dezembro de 1952; a exposição do Congresso Continental de Cultura, em Santiago do Chile, em abril de 1953; a exposição *Gravuras Gaúchas*, em Montevideu, em novembro de 1953. O autor faz um apanhado da crítica nacional e internacional do trabalho dos artistas gravadores gaúchos, e anuncia novas exposições para 1954. Entre as obras dos membros do Clube, Scliar destacou o álbum *Xarqueadas*, de Danúbio V. Gonçalves, e o painel de Bianchetti. Carlos Scliar reafirma sua fé na arte de caráter social e na democratização da cultura, na conclusão do seu texto:

Sem contato com a realidade, sem participação com aqueles temas que desejamos representar, não chegaremos senão a obras superficiais de curto alcance. Mas conhecendo a vida do povo, aprofundando nossos conhecimentos, não nos satisfazendo com facilidades, enriquecendo-nos com a experiência dos mestres (com Pedro Weingartner, por exemplo), faremos com que nossas obras possam ser encontradas em todos os lares: coladas nas paredes pobres, emolduradas nas outras paredes, transmitindo um conteúdo de confiança na vida e na luta da nossa gente. (SCLIAR, 1954, p.24)

Nesse mesmo ano, a *Horizonte* publicou *Uma Resenha sobre as artes plásticas em 1954* (1954), uma retrospectiva dos Salões de Arte, mencionando a exposição de *Gravura Brasileira*, promovida pelo Clube de Gravura, na Casa das Molduras, que reuniu 41 trabalhos dos gravadores gaúchos e mais 23 de artistas de outros estados. Durante aquele período, o Clube ofereceu um curso de desenho seguido por um curso de gravura. Sobre o II Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre, há críticas ao Júri de Seleção devido aos seus critérios incompreendidos. Em protesto, a revista publicou reproduções fotográficas de obras recusadas: *Retrato da Poetisa Lila Ripoll*, têmpera de Carlos Scliar; *Retrato*, pintura de Glauco Rodrigues.

O Clube de Gravura promovera a exposição *Por Uma Arte Nacional*, no Parque Farroupilha, em Porto Alegre, divulgada pela revista na matéria *A Arte Submetida ao Julgamento Popular* (1955). A proposta do evento era que os visitantes, cerca de dois mil compareceram, avaliassem as mais de sessenta gravuras expostas. O resultado do voto popular foi:

- Primeiro Prêmio – *Fim de Jornada*, de Glênio Bianchetti
- Segundo Prêmio – *Clareira*, de Carlos Scliar
- Terceiro Prêmio – *Almoço*, de Glênio Bianchetti
- Quarto Prêmio – *Campeando O Boi Barroso*, de Nelson Boeira Faedrich
- Quinto Prêmio – *O Galpão*, de Carlos Scliar

A publicação reproduziu entrevistas de artistas que passaram pelos Clubes de Gravura. Na matéria intitulada *Artistas Plásticos Falam dos Seus Planos para 1955*, têm-se as falas de Wilbur Olmedo, Carlos Mancuso, Carlos Alberto Petrucci e Gastão Hofstetter. As perguntas são sobre como se sentem na profissão de artista, qual sua compreensão da recepção do público e quais são seus projetos para o futuro. Em comum, os artistas consideram importantes: a comunicabilidade das obras, o conteúdo, a transmissão de bons sentimentos, a possibilidade elevar o nível cultural do povo pela arte e a identificação do observador com o trabalho artístico. Porém, não se percebe o discurso explícito da luta pela paz e pela revolução socialista que se via anteriormente. Pelo contrário, uma doutrina estética autoritária é rejeitada, pelo menos, no que transparece na fala de Petrucci: “Dizer ao artista como ele deve fazer sua arte é a mais clara confissão de falta de conhecimento no assunto” (PETRUCCI, 1955, p.16).

3.6 CLUBES DE GRAVURA: PERCEPÇÕES DE ESTUDIOSOS E DOS ARTISTAS

Carlos Scliar entendia que os objetivos do CGPA eram ser um local de formação artística e incentivar o apreço pela gravura (SCARINCI, 1982). Entre as técnicas, a linoleogravura seria a preferida por seu baixo custo e pelo seu fácil manuseio. A reprodutibilidade e a possibilidade de ter uma ampla distribuição, atingindo as camadas populares, iriam ao encontro dos propósitos dos artistas de aproximar a arte do povo, de educação e de conscientização políticas. Esses aspectos do CGPA o aproximam do TGP, mas conforme Carlos Scarinci (1982), há outros que o afastam. Os mexicanos tinham suas referências artísticas na sua história, principalmente, em José Guadalupe Posada (1852–1913), gravador que atuou no século XIX. Os brasileiros, ainda conforme o autor, só possuíam a herança barroca, a arte acadêmica baseada nas tendências francesas, além disso, a proposta de uma arte nacional dos modernistas de 22 era frágil ideologicamente. Scarinci critica o uso do esquema do Realismo Socialista como solução universal, seu sectarismo e seu dogmatismo. A falta de abertura ao debate entre os realistas e os artistas voltados a arte moderna teria sido um grande equívoco, visto que o diálogo seria fundamental para a construção de uma cultural nacional.

Scarinci (1982) afirma que a proposta artística do CGPA se tornou uma palavra de ordem autoritária e restritiva. O autor é duro em seu julgamento:

O resultado dessa concepção autoritária do que é nacional é que ela se confunde com o ponto de vista das classes dominantes (o gauchismo sendo assumido como caráter heróico), desconhecendo-se, mais uma vez, o fundamento de todo ponto de vista socialista que é a luta de classes. É isso que demonstra a falsidade das tomadas de posição dos intelectuais de esquerda da década de 50 e, talvez, das décadas seguintes, interessados exclusivamente em substituir os detentores do poder e não em instaurar um poder verdadeiramente popular. A arte assim atrelada a estes propósitos políticos, obediente às diretivas internacionais do realismo jdanovista, arriscou-se em ser uma falsa arte, tendendo, no melhor dos casos, a transformar o popular em folclore, em um objeto exterior de estudo; ou, nos piores, em modelo idealizado do dever ser social, tal como o deseja o oficialismo burocrático, ou ainda, em objeto de consumo elitista de uma burguesia nacional ou estrangeira. (SCARINCI, 1982, p.90)

O Realismo Socialista, de fato, foi uma doutrina autoritária e sectária que levou a vários equívocos por parte dos intelectuais, mas há vários pontos contestáveis nos posicionamentos de Scarinci. Para começar, como poderemos ver na exposição do conteúdo da *Horizonte*, no próximo capítulo, o tema do gaúcho não foi tratado de modo a exaltar seu heroísmo mistificado pelo gauchismo. É possível constatar a crítica social, tanto nos textos de ficção e na poesia, e a denúncia das desigualdades entre os peões e os estancieiros. Vemos na arte de Vasco, Bianchetti, Danúbio e outros a notação de costumes do campo, com o legítimo interesse de conhecer melhor essa realidade. Há de se lembrar da estada dos artistas nas estâncias do interior do estado em busca disso. Obviamente, a busca de representação dos tipos regionais também era útil para promover a identificação do público com as obras, ainda mais em um estado no qual a lida campeira sensibiliza tanto o homem do interior quanto o da cidade.

Quanto a considerar o emprego da arte em propósitos extra-artísticos como falsidade, soa exagerado. Os artistas do CGPA têm uma história de engajamento político de esquerda e de empenho em desenvolver alternativas para arte. Carlos Scliar, por exemplo, ajudou a fundar a Associação Francisco Lisboa. É sempre bom lembrar que a arte não está à parte do contexto que a produz. Isso não significa que é totalmente estabelecida por ele, mas também não está isenta de sua influência. Os gravadores de esquerda estavam envolvidos pelo entusiasmo de defender as causas do PC, porque, afinal de contas, viviam no período pós-Segunda Guerra, conflito no qual a União Soviética teve importante atuação contra as forças nazistas. Além disso, a preocupação social e a percepção das difíceis condições em que viviam a maioria da população levaram os artistas brasileiros a se debruçar sobre esses assuntos desde o início do século XX. A respeito do consumo das gravuras do Clube, não há

informações que nos levem a inferir se era feito exclusivamente pela burguesia, como declarou Scarinci.

Porém, o autor encontra pontos positivos da atuação do Clube. Entre eles, o auxílio na conscientização do papel social do artista e da necessidade de busca de profissionalização e reconhecimento. O Clube também desenvolveu meios inovadores de aproximação da arte e do público, assim como de circulação das obras. As mostras organizadas ajudaram a difundir a cultura e a aumentar a estima pelos artistas. Scarinci igualmente destaca os benefícios do intercâmbio entre a entidade gaúcha e as de outros estados. As exposições e os cursos oferecidos foram oportunidades de ampliar o conhecimento artístico no Rio Grande do Sul.

Aracy Amaral (2003) afirma que os Clubes de Gravura gaúchos inspiraram iniciativas semelhantes pelo país. Luís Ventura, Mário Gruber (1927–2011) e Otávio Araújo, que estiveram em Paris na mesma época de Scliar, montaram o Clube de Gravura de São Paulo. Os paulistas se reuniam também em função de uma revista cultural, a *Fundamentos*. Na cidade de Santos (SP), um Clube de Gravura foi organizado por Mário Gruber e Nelson Andrade, mas funcionou por pouco tempo sendo renomeado de Clube de Arte. Em Recife, liderados por Abelardo da Hora, artistas nordestinos formaram o Ateliê Coletivo de Recife, assim como os gaúchos, buscavam na cultura local e na arte popular suas referências. Carlos Scliar, quando foi à capital pernambucana em função de uma matéria da *Horizonte*, sugeriu aos participantes do Ateliê que trabalhassem a gravura, o que foi feito. O CGPA e CGB também motivaram a fundação de clubes semelhante em Montevidéu e Buenos Aires (AMARAL, 2003). Aracy Amaral avalia que, no fim das contas, os Clubes de Gravura do Sul do Brasil conseguiram atingir sua meta de difundir ao apreço pela gravura e, de fato, foram representantes de uma produção artística correspondente aos anseios políticos de determinada parcela dos intelectuais brasileiros de sua época.

Os próprios membros do CGPA emitiram sua visão das atividades da agremiação. Em entrevista publicada na revista *Caderno Ponto & Vírgula*, em 1994, Vasco Prado afirma que não tinha preferências pelos temas camponeses e declara que:

O Clube de Gravura tinha uma proposta de ampliar o público apreciador das artes plásticas. Era uma proposta socialista. O Clube de Gravura era do Partido Comunista. Através do nosso trabalho, perceberam que era possível promover o Partido. Através da revista *Horizonte*, que nos ocupava o tempo todo, era uma coisa danada, ficávamos na tipografia recebendo material, desenhando, gravando e, às vezes até escrevendo. (PRADO, 1994, apud, GASTAL, 2000, p.65)

Sobre a relação dos Clubes de Gravura e com o Partido Comunista da União Soviética, Vasco foi enfático ao dizer que: “Eu nunca recebi uma cartinha ou notinha de dinheiro: nem sabiam o que estávamos fazendo aqui. Foi através do exemplo mexicano que realizamos a experiência [...] quanto às normativas, isto é lenda” (In: GASTAL, 2000, p.65). Essa declaração minimiza a influência direta da doutrina soviética sobre as ações do CGPA, e engrandece ainda mais a importância do TGP. Em entrevista concedida a Antonio Hohlfeldt, em 1976, Vasco afirmou que o fim do CGPA teve implicações políticas, pois, em 1955, os partidos de esquerda eram reprimidos e a *Horizonte* dependeria de um meio mais aberto para existir. O artista assumiu que “o Realismo Socialista, então, era a moda, e alguns de nós [...] talvez tenhamos nos perdido um pouco, aplicando mal seus princípios” (In: GRAVURA BRASILEIRA, 2000, p.88). O CGPA, na visão de Vasco, conseguiu oferecer aprendizado técnico, mas não teve o mesmo sucesso no que concerne à base teórica dos artistas. Sua fala parece sugerir um surgimento natural do Clube, e não uma tarefa cumprida para sustentar a revista *Horizonte*. Porém, em depoimento a Eduardo Veras, Carlos Scliar disse que recebera a tarefa de reformular a publicação e que a Associação dos Amigos da Gravura foi criada para dar subsídios financeiros à revista (In: GRAVURA BRASILEIRA, 2000).

A experiência no CGPA foi muito importante na trajetória artística de seus integrantes. Glênio Bianchetti desenvolveu as técnicas de xilogravura, linoleogravura, litografia e serigrafia. Bianchetti admitiu a influência da gravura em suas pinturas: “Minha obra tem origem expressionista. A gravura veio me proporcionar os elementos que faltavam na pintura, completando meu trabalho. Minha pintura tem cortes e tem entalhes resultantes da disposição das cores e formas. Tem muito de gravura” (In: GRAVURA BRASILEIRA, 2000, p.92).

Glauco Rodrigues também avaliou a relevância do CGPA em sua vida artística e no cenário brasileiro dos anos 1950:

O que se fazia no Brasil em 50 era uma arte com toda uma influência da Escola de Paris e o nosso grupo achava que tínhamos que fazer arte brasileira e fomos ao detalhe da coisa, retratando nossos costumes. [...] Tínhamos como projeto o trabalho interligado e a crítica mutuamente exercida, de maneira a pôr em prática a nossa consciência de que só documentando o real, com a mais exigente fidelidade, estaríamos cumprindo com o dever de todo artista, que é o de servir. (In: GRAVURA BRASILEIRA, 2000, p. 94)

Danúbio Gonçalves (2003) explica que os artistas dos Clubes de Gravura, fundados no Brasil e no exterior, empenhavam-se “em pesquisar temáticas locais em repúdio à onda ditada por Nelson Rockefeller, Nova Iorque, a favor da abstração, com objetivo de arrefecer o espírito nacionalista da América Central e do Sul” (p.28). Danúbio afirma que o caráter

regional da produção dos Clubes concedeu uma herança voltada ao figurativismo presente na arte gaúcha até hoje (GONÇALVES, 2003).

As declarações dos estudiosos dos Clubes de Gravura e dos artistas das agremiações comprovam o valor de sua existência no ambiente cultural brasileiro. O trabalho coletivo e o emprego da gravura, escolhas inspiradas pelo TGP, serviram de incentivo a várias associações artísticas no país e fora dele, promovendo um importante intercâmbio de experiências. A revista *Horizonte*, ligada ao CGPA, foi uma difusora dos trabalhos e das atividades dos Clubes gaúchos, o que pode ser verificado no capítulo a seguir.

4 A REVISTA HORIZONTE

A nossa revista ambiciona ser um reflexo fiel da vida intelectual e artística do Rio Grande do Sul. Não será um órgão de grupo. Portanto, não procurará dividir, porém se esforçará por congregar em torno de si todos os nossos valores, os já reconhecidos como tais e os novos, que estarão certamente à espera de um veículo como este para embarcar na sempre atraente aventura das letras e das artes.

Não tencionamos manter uma atitude de neutralidade aguada, como o fito único de agradar a todo custo, para prosperar. O nosso objetivo não é comercial, é educativo. Assim, nos setores que nos interessam, o das letras e das artes, observaremos uma posição de crítica atenta, procurando contribuir para uma constante melhora do nível cultural da nossa gente. As diferentes seções de que se compõe “Horizonte” demonstrarão por si mesmas a elevação com que encaramos esta empresa.

Por outro lado, não ficaremos restritos ao que vai pelo nosso Estado, mas procuraremos trazer os nossos leitores em dia com os fatos culturais contemporâneos mais salientes.⁶²

Foi desta forma que a revista *Horizonte* se apresentou ao público leitor, em sua primeira edição, de março de 1949. Criada em Porto Alegre, manteve-se em circulação até 1956, publicando artigos e reportagens sobre cinema, literatura, artes visuais, teatro e política.⁶³ Seus colaboradores eram intelectuais de esquerda que se propunham a realizar uma publicação capaz de informar seus leitores sobre cultura e política. No tratamento das imagens, a publicação contava com desenhos e gravuras fornecidos por artistas plásticos também de esquerda, muitos dos quais ligados aos Clubes de Gravura.

Devido a problemas financeiros, a periodicidade da revista foi irregular; ela poderia ser adquirida em bancas de jornais e revistas, bem como por assinatura (BALBUENO, 2001). Um aspecto peculiar é a paginação: geralmente, a numeração das páginas está relacionada ao número específico da publicação, mas há casos em que a numeração é “anual”: ela inicia no primeiro número do ano e prossegue até o último, como se a edição da revista se desse continuamente, ao longo do ano.

É possível verificar dois momentos distintos da história da *Horizonte*: numa “primeira fase”, que corresponde aos três primeiros números da publicação (todos de 1949) e sob a direção de Cyro Martins (1908–1995), a ênfase é mais literária⁶⁴; na “segunda fase”, a partir

⁶² *Horizonte*, nº 1, ano 1, mar 1949, p.1.

⁶³ A publicação teve redação em vários endereços da cidade de Porto Alegre: Rua Tobias Barreto, 181; Avenida 3 de Novembro, 138/2; e, finalmente, Rua Marechal Floriano, 504/2. Sua distribuidora foi a Agência Farroupilha, situada no edifício Dabdab, na Praça Parobé, enquanto a impressão estava a cargo da Tipografia Barata (MARÇAL, 2004).

⁶⁴ Além de Cyro Martins, havia os secretários Zaira Martins e Flamarion Silva. O Conselho de Redação era composto pelos três já citados, além de Lila Ripoll Guedes, Juvenal Jacinto e Edith Hervé. Seus redatores eram

do quarto número (veiculado em dezembro de 1950) e sob a orientação da poetisa Lila Ripoll Guedes 1905–1967), fica estreita a relação do impresso com a Frente Cultural do Partido Comunista.⁶⁵ É este último período que mais interessa ao presente estudo. Segundo Luciana Balbuena (2001), a partir de dezembro de 1950 a revista se torna um órgão oficial do PC, veiculando a estética stalinista de Zhdanov, comentada no primeiro capítulo, e sendo, portanto, marcada pelo Realismo Socialista.

Ainda no que tange à orientação da revista, em outubro de 1951, com Lila assumindo a coordenação da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), *Horizonte* passa a ser dirigida pelo seu marido, Fernando Guedes. E, já em 1952, as ilustrações de temática social, tão marcantes da “segunda fase”, aparecem em menor número, revelando, possivelmente, uma alteração na postura dos artistas ou seu menor envolvimento com a publicação.

A partir da leitura atenta do primeiro editorial, reproduzido parcialmente na abertura do capítulo, podemos observar que a prioridade era “as artes”. Não havia declaração explícita de comprometimento com uma ideologia política ou estética. Tal aspecto, inclusive, reverbera em suas capas: neutras, austeras, buscando uma padronização [figura 56].⁶⁶



Figura 56 – Da esquerda para a direita: capas das edições 1 (mar. 1949), 2 (abr. 1949) e 3 (jul. 1949) da revista *Horizonte*.

Fonte: Arquivo João Batista Marçal [reproduções fotográficas da autora]

Dyonélio Machado, Lila Ripoll Guedes, Juvenal Jacinto, M. E. Azambuja e Theresa de Almeida. José Salanky contribuía na crítica musical, e Plínio de Moraes, na de cinema.

⁶⁵ Também o Conselho de Redação se altera, sendo composto por: Carlos Scliar, Cyro Martins, Demetrio Ribeiro, Fernando Guedes, Laci Osório e Vasco Prado.

⁶⁶ Importante registrar que há pequenas alterações no tamanho da revista, nesses três primeiros números, a saber: edição 1 (22,5 x 16 cm); edição 2 (22,1 x 15,8 cm) e edição 3 (22,7 x 16,1 cm) [formato: altura x largura cm].

Poucos aspectos dizem respeito a um posicionamento mais político de *Horizonte*. Exceção para a seção “Notas e Notícias”, da edição nº 1 (p. 33), na qual Juvenal Jacinto comenta a viagem de Vasco Prado a Wroclaw, Polônia, onde esteve por ocasião do Congresso Mundial de Intelectuais em Defesa da Paz. Naquele momento, o temor de uma Terceira Guerra Mundial comoveu intelectuais no Brasil e no resto do mundo, que promoveram congressos e formaram associações em prol da paz entre as nações.

Na edição de número quatro, que assinala a “Nova Fase” da publicação⁶⁷, as alterações se fazem sentir já na capa [figura 57], que traz a reprodução de uma gravura de Carlos Scliar, além de uma citação de Simões Lopes Neto (1865–1916)⁶⁸.

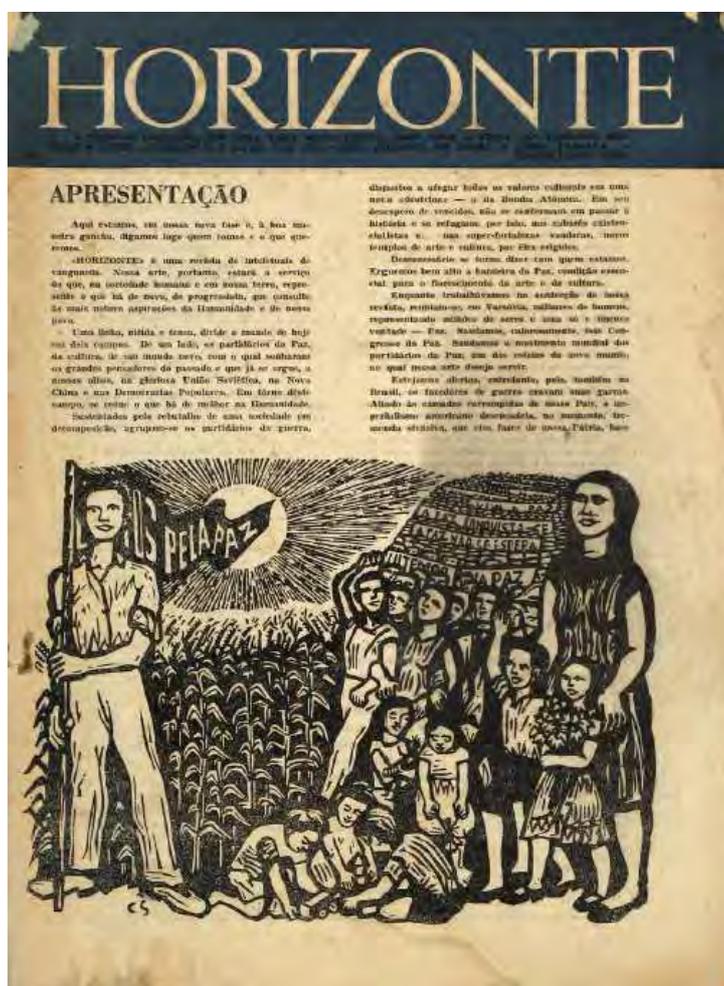


Figura 57 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) *Sem título*, 1950. Capa da revista *Horizonte*, nº 4, ano I, 20 dez. 1950.

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

⁶⁷ Também no aspecto formato há uma normatização: a dimensão da revista se estabiliza em 31 x 23 cm [formato: altura x largura cm].

⁶⁸ “...e ficou-se olhando, sem mira, para muito longe, para onde a vista não chegava, mas onde o sonho acordado que havia nos seus olhos chegava de sobra e ainda passava...”

Analisaremos mais tarde essa interessante imagem. Por enquanto, observemos como as alterações aparecem no editorial dessa mesma edição:

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.

Sustentados pelo rebutalho de uma sociedade em decomposição, agrupam-se os partidários da guerra, dispostos a afogar todos os valores culturais em uma nova <doutrina> – a da Bomba Atômica. Em seu desespero de vencidos, não se conformam em passar à história e se refugiam, por isto, nos cabarés existencialistas e... nas super-fortalezas voadoras, novos templos da arte e cultura, por eles erigidos.

Desnecessário se torna dizer com quem estamos. 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.

Nós marchamos em sentido oposto. Partidários da Paz, queremos a independência nacional e cremos em um Brasil livre e democrático-popular. Cremos que a verdadeira arte só pode ser aquela que represente o nosso povo e seus anseios, sirvalhe de estímulo em sua luta por melhores dias e pela emancipação nacional.

Seguimos o exemplo de Gregório de Matos e de Castro Alves e, particularmente no Rio Grande, queremos ser os continuadores de Alcydes Maya, Simões Lopes Neto e Ramiro Barcelos.

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 povo.

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.

Que todos os intelectuais honestos venham trabalhar conosco. Juntos haveremos de cumprir a grandiosa tarefa a que nos propomos. (*Horizonte*, nº 4, 20 dez. 1950, p 1-2).

Estão, portanto, claramente expostos os posicionamentos dos realizadores em relação à política e às artes. De início, já identificamos certo apreço pelo regionalismo, pela adoção da expressão “à boa maneira gaúcha”. Os intelectuais que dela participam se declaram de “vanguarda”, preocupados em fazer uma arte a serviço da sociedade de caráter progressista. O texto segue analisando a situação do mundo pós-Segunda Guerra Mundial, polarizado em partidários da paz e da cultura (União Soviética, Nova China e Democracias Populares) e partidários da guerra e da “doutrina da bomba atômica”. Os “falsos artistas e intelectuais”, proclamados traidores da pátria, são denunciados, assim como sua intenção de “afogar, em nossa gente, todo e qualquer sentimento patriótico”. Quanto à orientação artística, declaram-se seguidores de Gregório de Matos e de Castro Alves, Alcides Maya, Simões Lopes Neto e Ramiro Barcelos.

A *Horizonte*, como todas as revistas da época, de um modo geral, era constituída de imagens e de textos. E embora nosso foco resida nas imagens, é importante apontar, mesmo que brevemente, os conteúdos textuais dessa “segunda fase”, uma vez que eles também ajudam a construir os significados das imagens. Na seleção dos textos, optou-se por analisar os relacionados, de algum modo, às artes visuais.

Verificou-se que há artigos que abordam questões teóricas das artes e da estética do Realismo Socialista, e outros que anunciam e avaliam os eventos da cena cultural da capital sul-rio-grandense. Encontram-se também notícias sobre o Clube de Gravura de Porto Alegre, suas exposições, e os prêmios recebidos pelos artistas. As matérias sobre o Movimento pela Paz também merecem destaque, visto que ele foi tema de várias ilustrações. Os textos escritos pelos personagens envolvidos na história da revista e dos Clubes de Gravura revelam suas concepções sobre arte e política e ajudam a compreender melhor os trabalhos artísticos por eles produzidos.

4.1 A CULTURA E AS ARTES VISUAIS NOS TEXTOS DE HORIZONTE

4.1.1 O CALENDÁRIO CULTURAL PORTO-ALEGRENSE

Os colaboradores da *Horizonte* procuravam divulgar os principais acontecimentos culturais da capital gaúcha. Além de simplesmente noticiá-los, os autores também julgavam e criticavam esses eventos.

Carlos Scliar (1951) escreveu o artigo *A Exposição de Vasco Prado* a fim de divulgar a mostra que inauguraria em 02 de maio de 1951, no Auditório do jornal *Correio do Povo*. No texto, Scliar elogia a busca de Prado pelo homem da terra e sua adesão ao Realismo Socialista. Sua arte estaria comprometida em apresentar a “realidade em movimento”, combinando o realismo e o romantismo revolucionário. Entre as obras expostas, estariam *Negrinho* e *A Lavadeira*. É interessante o modo como Scliar interpreta *Negrinho*: ele é considerado um representante da juventude brasileira, altivo, simples e progressista, não mais um oprimido, como fora retratado por Vasco anteriormente.

Em outubro de 1951, temos a matéria *Artes Plásticas* sobre o Salão da Associação Francisco Lisboa, uma crítica à Bienal de São Paulo, assinada por Danúbio Gonçalves e declarações de artistas do Clube de Gravura. O Salão foi elogiado e apontado como uma prova de vitalidade e independência artísticas, no qual se sobressaíram os artistas mais progressistas, ou seja, aqueles que se aproximavam do povo através de trabalhos de “conteúdo real e humano”. Edgar Koetz, “artista verdadeiro, sempre atraído pela realidade humana” (p.307), recebeu a Medalha de Ouro. Na Seção de Gravura do Salão, estavam obras de Glênio Bianchetti (Medalha de Prata), Carlos Scliar, Edgar Koetz, Vasco Prado e Danúbio Gonçalves. A matéria ressalta a obra de Vasco Prado *Soldado Morto* [ver figura XX], usada no cartaz do Congresso da Paz, e o baixo-relevo *A Leitura*, do mesmo artista, considerada o ponto alto do evento.

Um apanhado sobre os principais eventos de 1951, no campo artístico de Porto Alegre, é apresentado em *Resenha do Ano* (1951). O trabalho dos artistas do Clube dos Amigos da Gravura ganha destaque, assim como suas exposições *História da Gravura*, no Auditório do Correio do Povo, e a mostra dos gravadores gaúchos durante o IV Congresso dos Escritores. Os eventos mais comentados são a Bienal de São Paulo, criticado negativamente, e o Salão da Associação Chico Lisboa. Para os autores da resenha: “O fato decisivo do ano é o aparecimento de uma tendência progressista na arte e o esforço realizado por um grupo de nossos pintores, escultores e gravadores no sentido do Realismo Socialista” (1951, p. 331).

No final de 1953, a revista publica uma curta matéria sobre os eventos artísticos, denominada *Salões de Porto Alegre* (1953), na qual informa sobre o Salão Municipal, organizado pela Associação Francisco Lisboa, e o IV Salão de Belas Artes, do Instituto de Belas Artes.⁶⁹ O autor (não identificado) da matéria critica a ausência de artistas entre os membros do júri do Salão do Instituto.

Uma nota, publicada em 1954, divulgou os premiados do VI Salão da Associação Francisco Lisboa e anunciou o II Salão da Prefeitura, para setembro, bem como o V Salão do Instituto de Belas Artes, para novembro. A respeito das artes plásticas, encontramos a matéria *A Greve das Cores* (1954) sobre o protesto dos artistas plásticos contra a portaria que impediu a importação de tintas, motivando-os a só levarem obras em preto e branco para III Salão Nacional de Arte Moderna, no dia 15 de maio de 1954. No artigo *Pedro Weingartner* (1954), lemos comentários acerca de uma exposição retrospectiva do artista na Galeria da Casa das Molduras. O autor (não identificado) elogia a produção de Weingartner, mas lamenta as poucas oportunidades de apreciá-la e denuncia que as obras, em poder da família, são vendidas por valores irrisórios. E comenta que, “felizmente”, o recém-criado Departamento de Cultura estaria adquirindo quadros para a nova Pinacoteca.

4.1.2 O ELOGIO À ARTE CLÁSSICA E A GRAVURA CHINESA

De um modo geral, os artistas que aderiram ao Realismo Socialista tinham grande apreço aos princípios clássicos da representação. O domínio técnico do desenho seria fundamental na produção de obras de boa qualidade e capazes de representar a realidade com apuro. Assim, freqüentemente os renascentistas italianos eram admirados. Outro modelo para os realistas socialistas era a produção gráfica chinesa.

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 organizou uma exposição da artista alemã. Os periódicos também foram o meio de divulgação dos gravadores chineses,

⁶⁹ No Salão Municipal, cujo júri foi formado por Ado Malagoli, Vasco Prado e Ernani Corrêa, os premiados da Secção de Pintura foram Alice Soares, Carlos Alberto Petrucci e Gastão Hofstetter; da Secção de Gravura, Carlos Mancuso, Danúbio Gonçalves e Fortunato Oliveira; na Secção de Desenho, Glênio Bianchetti, Carlos Mancuso e Alice Soares; na Secção de Cerâmica, Aglaé Machado, Wilbur Olmedo e Luiza Prado. No IV Salão de Belas Artes, foram agraciados na Secção de Arte Decorativa, Wilbur Olmedo e Luiza Prado; na Secção de Desenho, Alice Soares e Carlos Mancuso; na Secção de Escultura, Vasco Prado e Christina Balbão, Dorothea P. da Silva, Francisca M. Effer e Francisco H. Velasco; na Secção de Gravura, Danúbio V. Gonçalves, Carlos Scliar e Francisco H. Velasco; na Secção de Pintura, Alice Soares, Gastão Hofstetter, Edla H. da Silva e Ricardo Maldonado Rangel.

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 Groz e Kollwitz. Suas imagens não queriam apenas retratar a realidade, mas ser o prenúncio de uma sociedade transformada.

A edição de maio de 1952 introduz uma série de artigos em homenagem a Leonardo da Vinci em comemoração aos 500 anos de seu nascimento. Vasco Prado (1952), no texto *Leonardo da Vinci*, escreve uma pequena biografia do pintor, ressalta seu humanismo e autocrítica e afirma que ele previu a vinda do desenvolvimento das artes e das ciências universais. Os renascentistas eram admirados pelo grupo de artistas ligados ao Clube de Gravura por ser uma fonte de estudo dos cânones clássicos e pelos seus princípios humanistas. Prado (1952) descreve Leonardo como “esplêndido exemplo de dedicação ao trabalho e de amor à humanidade” (p.123).

Na edição nº 8, o renascentista italiano volta a ser tema de um texto em *Horizonte*, desta vez assinado por D. Chmarinov (1952). No artigo *Leonardo da Vinci*, enfatiza a arte realística e humanista do pintor italiano, e afirma que “Leonardo criou para o povo”.

Leonardo da Vinci nos é caro como um dos grandes humanistas do passado que se bateram pela felicidade do homem e da humanidade. Apreciamos em todo seu valor seu gênio popular, autenticamente realista. Os povos da União Soviética, que tornam realidade os melhores sonhos e os mais sublimes ideais humanistas das épocas passadas, defendem – em comum com os povos livres do mundo inteiro – as grandes criações da cultura e da arte, contra o canibalismo atômico, a fim de conservá-las para a humanidade. (CHMARINOV, 1952, p. 221)

4.1.3 A DEFESA DOS PRINCÍPIOS DO REALISMO SOCIALISTA

Nos comentários de Carlos Scliar a respeito da exposição de Vasco Prado, mostrados anteriormente, já fica evidente a predileção pelas diretrizes do Realismo Socialista. A doutrina estética importada da União Soviética não chegou a ser plenamente adotada no Brasil, porém, houve muitos intelectuais que argumentaram em sua defesa.

No primeiro exemplar da Nova Fase da *Horizonte*, merece destaque o artigo *Lenin, a propósito de duas culturas*, de Mark Rosenthal (1950). O autor expõe os princípios para a cultura de Stalin, baseados nas teorias de Lênin: a popularização da cultura; a educação em massa; o comprometimento das artes e das ciências com os problemas do povo; reelaboração

da herança cultura de acordo com a visão do proletariado; o desenvolvimento de uma cultura socialista comum nas nações regidas pela ditadura do proletariado. Para manifestar ainda mais a adesão aos ideais stalinistas, publicou-se uma *Mensagem dos Intelectuais Gaúchos a Stalin* na página 19.

A vontade de aplicar corretamente as diretrizes do Realismo Socialista incitou Vasco Prado (1951) a avaliar sua escultura exposta na Associação Francisco Lisboa e a escrever *O Negrinho*. Vasco representou em sua obra o momento no qual o legendário personagem é atirado em um formigueiro, após ter perdido os cavalos do estancieiro. Logo após ter confeccionado esse trabalho, o artista foi para a Europa e entrou em contato com as discussões sobre o Realismo Socialista. Ele percebeu que sua obra não se encaixava completamente a essa doutrina estética:

[...] eu posso constatar como artista que procura fazer de sua arte um instrumento de luta contra a opressão, que vê na arte um meio de esclarecer a consciência dos homens no caminho do progresso e do bem estar social, posso constatar, repito, que aquele realismo que procurei imprimir ao *Negrinho* não corresponde às necessidades sociais dos dias que atravessamos, não representa a realidade completa desses dias de luta de um mundo em marcha para o socialismo. (PRADO, 1951, p. 85).

O escultor faz uma *mea culpa*, explica que o formalismo o levou a dar um apelo dramático à obra, mas se compromete em refazê-la. Seu novo *Negrinho* representará a força do povo, o progresso e a luta por um “Brasil Democrático Popular”. As palavras de Vasco revelam seu entusiasmo pela causa revolucionária e a força de persuasão do Realismo Socialista exercida sobre os intelectuais ansiosos por mudanças na sociedade.

Em função disso, os intelectuais que não aderiram ao Realismo Socialista, apesar de suas trajetórias na esquerda, foram duramente criticados. No artigo sugestivamente intitulado *Os intelectuais que traíram o povo*, Osvaldo Peralva (1951) denuncia uma série de escritores e artistas que teriam dado às costas para as causas sociais. Pautado pela doutrina do Realismo Socialista, Peralva aponta os traidores: Gilberto Freire, Sérgio Milliet, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Rachel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Muitos desses intelectuais foram militantes ou simpatizantes do Partido Comunista, mas, devido ao sectarismo e à postura autoritária adotados pós-1945, abandonaram-no, passando a criticar sua radicalização.

Em prol das orientações partidárias, o artigo de Fernando Guedes (1951) *Os Intelectuais e o Manifesto de Agosto* incita os intelectuais a apoiarem o Manifesto de Prestes divulgado em 1950. Guedes considera o documento uma análise da realidade brasileira e um

roteiro para a luta revolucionária. Os artistas progressistas deveriam responder ao chamado do líder comunista, produzindo uma arte de conteúdo revolucionário, nacional e popular. O objetivo das artes seria contribuir para a construção da Paz, da Independência Nacional e da Democracia Popular.

Na edição de junho de 1952, temos o texto de Danúbio Gonçalves (1952) *Carta a Um Pintor* que, supostamente, seria uma resposta sobre questões artísticas a um remetente desconhecido. Danúbio (1952) revela seu pensamento acerca do formalismo – “se o artista sabe **para quem** trabalha, então será lógico que venha a superar o formalismo, desde que por este sinta repulsa ao descobrir as razões superiores do realismo para desprezá-lo”(p. 166)– e do conteúdo da obra advindo da experiência social. O formalismo do qual fala Gonçalves liga-se, neste momento, às vertentes abstratas, tendência fortemente combatida pelos realistas socialistas. O artista professa sua crença no poder de dar visibilidade à realidade e transformá-la:

Em convívio com o povo, então, sem nos darmos conta, nossa obra se impregnará do autêntico realismo popular [...] A fraternidade com que encaramos o povo e principalmente a ajuda à sua causa, como nosso trabalho, nos fazem pertencentes às fileiras desse exército revolucionário que libertará o mundo do injusto sistema de exploração do homem pelo homem. (GONÇALVES, 1952, p. 166-167).

Novos Problemas Estéticos de Artes Plásticas, de Victor Leduc (1952), é uma compilação de informes do autor da Assembléia dos Artistas Plásticos Comunista, ocorrida nos dias 23 e 24 de abril de 1952. Ele afirma que a primeira inspiração do artista comunista deve ser os dados políticos, sua militância em prol do socialismo e do proletariado deve ser sua prioridade. A produção artística tem de levar em conta sua eficácia na transmissão do conteúdo para a classe operária e satisfazer sua sensibilidade. As formas criadas são dependentes da intenção da mensagem a ser propagada – “a plena consciência do conteúdo a ser introduzido ó fator principal da solução” (LEDUC, 1952, p. 228). Finalizando, Leduc afirma que a arte é uma ferramenta de construção da paz e do socialismo.

Artistas e escritores reunidos no Rio de Janeiro, em 1952, discutiram questões culturais e geraram o documento *O método do Realismo Socialista e os problemas da literatura e das artes*, cujos trechos são reproduzidos na edição nº 3 de *Horizonte*, do final de 1953. O Realismo Socialista seria a revolução na arte e na estética baseado no marxismo-leninismo, empregando a visão da classe operária e do Partido na criação.

Guiados por esse método, os artistas, poetas e escritores passam a representar artisticamente a realidade em movimento, em constante transformação e desenvolvimento, passam a refletir e, ao mesmo tempo, a estimular a luta entre o

novo e o velho, entre as velhas ideias das classes dominantes e as novas ideias e sentimentos a classe operária e das grandes massas [...] Por que socialista? *Socialista* porque, repitamos com Jdánov, 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)

São enunciados os princípios básicos do método: literatura e arte de partido, ideias elevadas, romantismo revolucionário, humanismo, caráter popular, luta o novo contra o velho e a forma nacional. Os realistas-socialistas se opõem ao formalismo e ao cosmopolitismo, e afirmam que as formas nacionais não vão contra o internacionalismo proletário. Os intelectuais brasileiros praticamente importam a doutrina soviética e tentam enquadrá-la na realidade do país não sugerem nenhuma inovação, desconsiderando possíveis conflitos dessa postura.

4.1.4 CONTRA AS VERTENTES ABSTRATAS

Em outubro de 1951, inaugura em São Paulo um dos mais importantes eventos do campo artístico brasileiro, a Bienal de São Paulo, capitaneada pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho. O cartaz de divulgação, produzido por Antonio Maluf (1926), dava a tônica de muitas das obras exibidas: abstratas e geométrico-abstratas. Como sabemos, as vertentes abstratas não foram uma unanimidade no Brasil. Isso também aparece em *Horizonte*. No texto *A “Bienal” como Expressão da Decadência Burguesa*, escrito por J. Vilanova Artigas (1951), temos uma associação da repressão sofrida pelos comunistas com as tendências artísticas apresentadas na Bienal de São Paulo, organizada por Francisco Matarazzo Sobrinho. Declara que, assim como a Semana de 22 era considerada precursora do Estado Novo pelo próprio Getúlio Vargas, os intelectuais envolvidos na Bienal também estariam a serviço do seu governo. A arte abstrata, presente no evento, era representante da decadência burguesa. Artigas se preocupava com a formação de uma classe compradora da arte abstrata, estimulada, inicialmente, pelo concurso cuja premiação, em dinheiro, atrelada à Bienal, que acabaria por determinar o rumo dos trabalhos dos artistas brasileiros. Na visão do autor, seria a submissão da classe artística às diretrizes dos promotores desse acontecimento. Além disso, os salões considerados mais democráticos poderiam ser esvaziados. A resolução dos problemas econômicos dos artistas, derivada da compra das obras através do prêmio consistiria uma forma de corrupção.

Artigas denuncia o envolvimento dos governos e de empresas na seleção dos trabalhos, o que daria à Bienal a conotação de estratégia política na defesa do imperialismo e do capitalismo. O evento seria uma manobra norte-americana para impor os ditames

imperialistas no meio cultural do País a fim de garantir a hegemonia cultura, política e econômica. O autor conclui:

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! (ARTIGAS, 1951, p. 273)

O desprezo pelo abstracionismo e pela arte moderna era consenso entre os intelectuais ligados ao Realismo Socialista. Pelos seus posicionamentos, percebe-se que as contrariedades a essas tendências vão além das críticas a respeito da comunicabilidade das obras, considerada precária, e da falta de apelo popular, e abrangiam a identificação de interesses políticos envolvidos na divulgação de suas tendências. Os modernistas de 22 são menosprezados porque foram tomados por antecessores do programa cultural promovido pelo Estado Novo. Por outro lado, a arte moderna era vinculada às manobras norte-americanas de implantar sua ideologia capitalista.

Em *Sobre a Bienal*, Danúbio Gonçalves (1951) explica porque os artistas defensores das tradições culturais participaram da Bienal de São Paulo. As obras dos “artistas afastados do povo” estariam de tal modo corrompidas pelo capitalismo e pelo formalismo burgueses que não trariam nada de novo e proveitoso aos espectadores (GONÇALVES, 1951, p. 307).

As opiniões de outros artistas corroboram com a de Danúbio. Glênio Bianchetti discorda das orientações da Bienal e afirma que os artistas progressistas não poderiam prestigiar o evento, no qual predominava uma estética “desligada da vida”. Carlos Scliar defende que as obras deveriam orientar as novas gerações, não confundi-las. Seria preciso denunciar os verdadeiros propósitos de mostras como a de São Paulo. Vasco Prado reforça as apreciações dos seus colegas:

Se de início aceitei o convite para participar 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 retire 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)

Escrito por Rivadávia Mendonça (1952), *A Exumação da “Semana de Arte Moderna”* reclama da supervalorização da Semana de Arte Moderna e a ligação estabelecida por Getúlio Vargas entre o evento e sua chegada ao governo em 1930. Igualmente, incomoda o autor toda a mistificação criada

em torno da “Semana” e o esquecimento econômico e social do período em que aconteceu. Mendonça aponta as penúrias dos anos de guerra e das dificuldades da classe trabalhadora:

Em 1922, os componentes da “Semana de Arte Moderna”, que também passou a ser chamada de “Revolução Cultural Brasileira”, não realizaram nenhuma revolução, nem mesmo nenhuma renovação nos quadros da inteligência brasileira. Deram grandes espetáculos para assustar e divertir a burguesia, ávida de distrações e cheia de ócio numa cidade que mal começava a perder o seu jeito provinciano. Podiam ter dado ao povo a arma que ele procurava. Uma expressão vigorosa, como espelho da sua vida e das suas lutas, dentro de uma forma nova e limpa, superando o que vinha do passado. Mas não era isto que eles queriam, nem mesmo sabiam o que queriam, como registrou Mário de Andrade.

[...] Não há dúvida que a grilagem política da “Semana de 22” por parte do sr. Getúlio Vargas, tem assim toda razão de ser, pela identidade de propósitos de ambos. Escorados nos manifestos e no programa cultural de Marinetti e Mussolini, os semanários só fizeram de prático a escamoteação demagógica contra os verdadeiros e crescentes anseios do nosso povo por uma cultura realista. (MENDONÇA, 1952, P. 178-180)

4.1.5 O MOVIMENTO PELA PAZ

Os eventos promovidos pelos partidários da paz foram destaque em *Horizonte* desde a primeira edição da Nova Fase. O artigo *Os Povos do Mundo Unidos em Defesa da Paz e da Cultura* (1950) trouxe informações sobre o Congresso de Varsóvia, fruto do Congresso de Wroclaw, do qual participaram delegados de todo o mundo. O propósito do evento era unir os comitês em defesa da paz e divulgar suas ações, como o Apelo de Estocolmo, um abaixo-assinado contra as armas atômicas que alcançou o número de mais de 500 milhões de assinantes. O autor do artigo enfatiza o quanto a guerra é fatal para a cultura e para a civilização, em total acordo com a campanha pela paz à qual se engajou a equipe da revista e os comunistas de modo geral. Entre os brasileiros participantes do Congresso estavam os pintores Portinari e Clóvis Graciano e o escritor Jorge Amado. O II Congresso dos Partidários da Paz premiou com Medalha de Ouro Cândido Portinari pelo mural *Tiradentes*.

Na busca por assinaturas, na contracapa da edição de maio de 1951, tem-se o abaixo-assinado da Campanha pela Paz, a empreitada de maior destaque realizada pelos membros da *Horizonte*. O texto *Apelo por Um Pacto de Paz* (1951) apresenta as demandas da Campanha e explica as razões pelas quais seria tão importante.

Em setembro de 1952, a *Horizonte* está especialmente abastecida de textos sobre os movimentos pela paz, a começar pelo editorial que aborda o Congresso dos Povos pela Paz, e reforça a necessidade de união no combate à guerra. Branca Fialho (1952), membro do Conselho Mundial pela Paz e vice-presidente do Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz, escreve *Informe sobre O Congresso dos Povos pela Paz*, enfatizando a urgência de

buscar apoio à realização de outras edições do evento. Esse número oferece o *Discurso pela Paz e pela Cultura*, de Jorge Amado (1952), proferido, em Porto Alegre, durante uma confraternização ocorrida em agosto daquele ano. O escritor fala de sua preocupação com a guerra, dos esforços pela paz e da demanda por cultura para que o povo construa o progresso.

4.2 AS IMAGENS EM *HORIZONTE*: APROXIMAÇÕES COM A ESTÉTICA DO TGP

Há temáticas e tratamentos recorrentes nas imagens veiculadas pela revista *Horizonte*. A observação desse material motivou sua organização em quatro grandes grupos: [1] *Guerra e Paz*, [2] *A construção da imagem de um líder: Luís Carlos Prestes*, [3] *Os trabalhadores* [4] *As ilustrações para obras literárias*. A esses conjuntos, foram agregados trabalhos do TGP a fim de mostrar as afinidades entre eles e os reproduzidos na publicação sul-rio-grandense, elaborados pelos artistas locais.

4.2.1 GUERRA E PAZ

Como sabemos, a revista *Horizonte* foi lançada poucos anos depois da Segunda Guerra Mundial, em 1949. O fantasma do confronto mundial ainda assombrava o mundo, principalmente em vista dos conflitos que se armavam em função da polarização de blocos ideológicos, mais tarde conhecida como Guerra Fria. A União Soviética, antes uma aliada no combate às forças nazistas, passou a ser encarada como uma inimiga dos interesses dos países capitalistas. Os intelectuais de esquerda tiveram de escolher se continuavam ligados ao Partido Comunista, que se tornou mais radical, ao reagir contra as agressões sofridas pela repressão de governos integrantes do bloco regido pelo capitalismo. Esse foi o caso do Brasil. Aqueles que permaneceram militantes e simpatizantes do PC se empenharam em trabalhar pelas causas defendidas e lideradas por ele internacionalmente.

A *Campanha pela Paz*, que toma fôlego a partir dos congressos já citados na Polônia, teve um expressivo alcance, contando com a participação de artistas de diversas origens, tais como os brasileiros do Clube de Gravura de Porto Alegre e os mexicanos do Taller de Gráfica Popular. Alfredo Zalce, por exemplo, ilustrou o cartaz do movimento operário que divulgava uma manifestação a ser realizada no Dia do Trabalho, 1º de maio de 1949 [figura 58]. Vemos, no primeiro plano, um camponês e um mineiro carregando uma faixa na qual se lê “GUERRA CONTRA LA GUERRA”. Eles são seguidos por seus colegas, cujos rostos não apresentam

distinções – a ideia de unidade e de igualdade é assim expressa. Ao fundo, elementos aludem aos locais de atuação desses trabalhadores: os postes com fios das empresas telefônicas, a torre da indústria petrolífera e a chaminé das fábricas. Próxima à chaminé, uma figura fecha sua mão, da qual escapam algumas sementes: um agricultor. Sob os pés dos manifestantes, os opressores são esmagados. Também é importante apontar as cores adotadas: preto e vermelho, dentro da paleta cromática padrão dos impressos russos.



Figura 58 – ZALCE, Alfredo (1908–2003) *1886 1o de mayo – 1949 Gran mitin...*, 1949. Cartaz, 94 x 70 cm
Fonte: Gráfica Mexicana⁷⁰

⁷⁰ <<http://www.graficamexicana.com/ImageViewer.asp?level=3&id=6853>> Acesso em: nov. 2013

Carlos Scliar explora aspectos semelhantes na gravura sobre o Movimento Mundial pela Paz, bastante divulgada no Rio Grande do Sul e que foi capa da primeira edição da Nova Fase de *Horizonte* [figura 59]. O povo, defensor da paz, é representado como uma massa compacta que se estende até o primeiro plano, aproximando-se de uma plantação. As pessoas estão de braços dados, felizes, carregando faixas com palavras de ordem pacifistas. Duas figuras emolduram a cena: um homem, que carrega uma bandeira com dizeres semelhantes a “juntos pela paz”, e uma mulher conduzindo um casal de crianças: mãe e também educadora. No centro, na parte de baixo, têm-se crianças brincando tranquilamente.

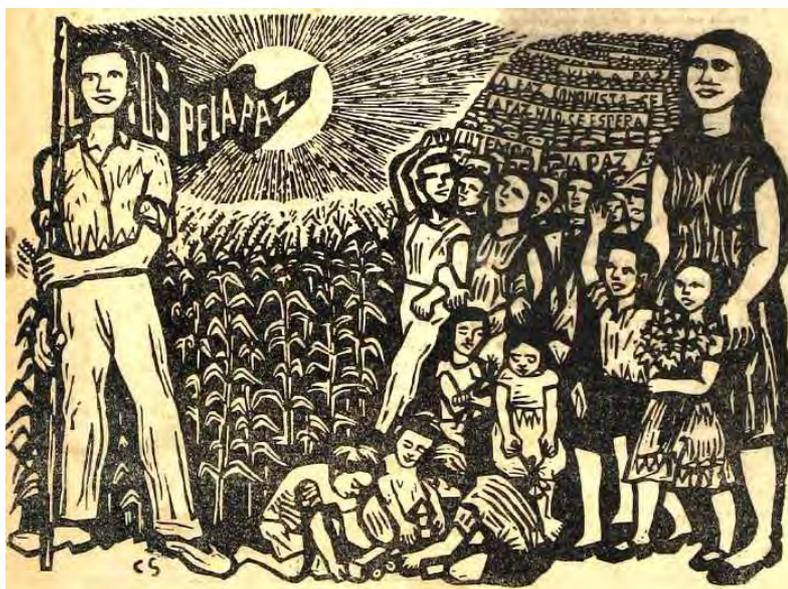


Figura 59 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) *Sem título*, 1950. Imagem de capa da revista *Horizonte*, nº 4, ano I, 20 dez 1950.

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Já se percebe, de imediato, características do tratamento realista socialista adotado por Scliar. A composição transmite claramente a mensagem de que as pessoas devem se unir em favor da paz. A vontade coletiva deve estar acima das necessidades individuais; assim sendo, as figuras não são individualizadas. A questão do trabalho está ali, representada pelo campo cultivado. Pode-se ler uma mensagem de esperança no futuro nas crianças e na colheita que virá. É possível constatar as semelhanças da obra de Scliar e de Zalce. Na imagem de *Horizonte*, acima de tudo e de todos, vê-se um sol generoso distribuindo seus raios para todos. Para os intelectuais envolvidos no projeto comunista, a prosperidade e a paz vindouras seriam frutos da Revolução Social.

Seguindo essa mesma linha do “povo unido a favor de propósitos comuns”, a *Horizonte* nº 6, de junho de 1951, apresenta na sua capa e contracapa a gravura *União por Uma Vida Melhor e pela Paz*, de Carlos Scliar [figura 60]. Uma multidão se apresenta: são homens, mulheres e crianças que trazem consigo cartazes que estampam seus anseios: paz, terra, pão e liberdade. As figuras formam um grande conglomerado que avança, pacificamente, em frente. Na dianteira desse povo, um homem trajado de gaúcho, uma mulher e um camponês; logo atrás, uma menina caminha segurando um buquê de flores. É interessante notar que as pessoas não se olham, não se comunicam, olham para frente, seguras do seu destino. As pessoas estão, em sua maioria, descalças, provavelmente para expressar sua ligação com a terra. Tanto essa gravura quanto a que ilustra a capa da *Horizonte* de dezembro de 1950 empregam a linguagem de cartaz encontrada nos impressos desse tipo do TGP, ou seja, letras facilmente legíveis e em caixa alta, a imagem ocupando parte significativa da folha e a priorização da transmissão da informação desejada. Os artistas do CGPA queriam mesmo que suas obras pudessem ocupar lugar nas residências dos trabalhadores, sendo, por exemplo, fixadas junto às paredes (QUADROS, 2010).



Figura 60 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) *União por Uma Vida Melhor e pela Paz*, 1951. Capa e contracapa da *Horizonte*, Nova Fase nº 6, jun. 1951.

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

O Movimento pela Paz inspirou várias outras obras. A campanha pela assinatura do Apelo de Paz foi tema de Glênio Bianchetti e Glauco Rodrigues. Os trabalhadores do campo fazem fila para assinar o abaixo-assinado [figura 61]. Todos parecem entusiasmados em fazer da iniciativa por uma causa tão nobre. Novamente, vemos pessoas de idades diferentes, uma mãe segurando o filho nos braços, e o tipo regional gauchesco.

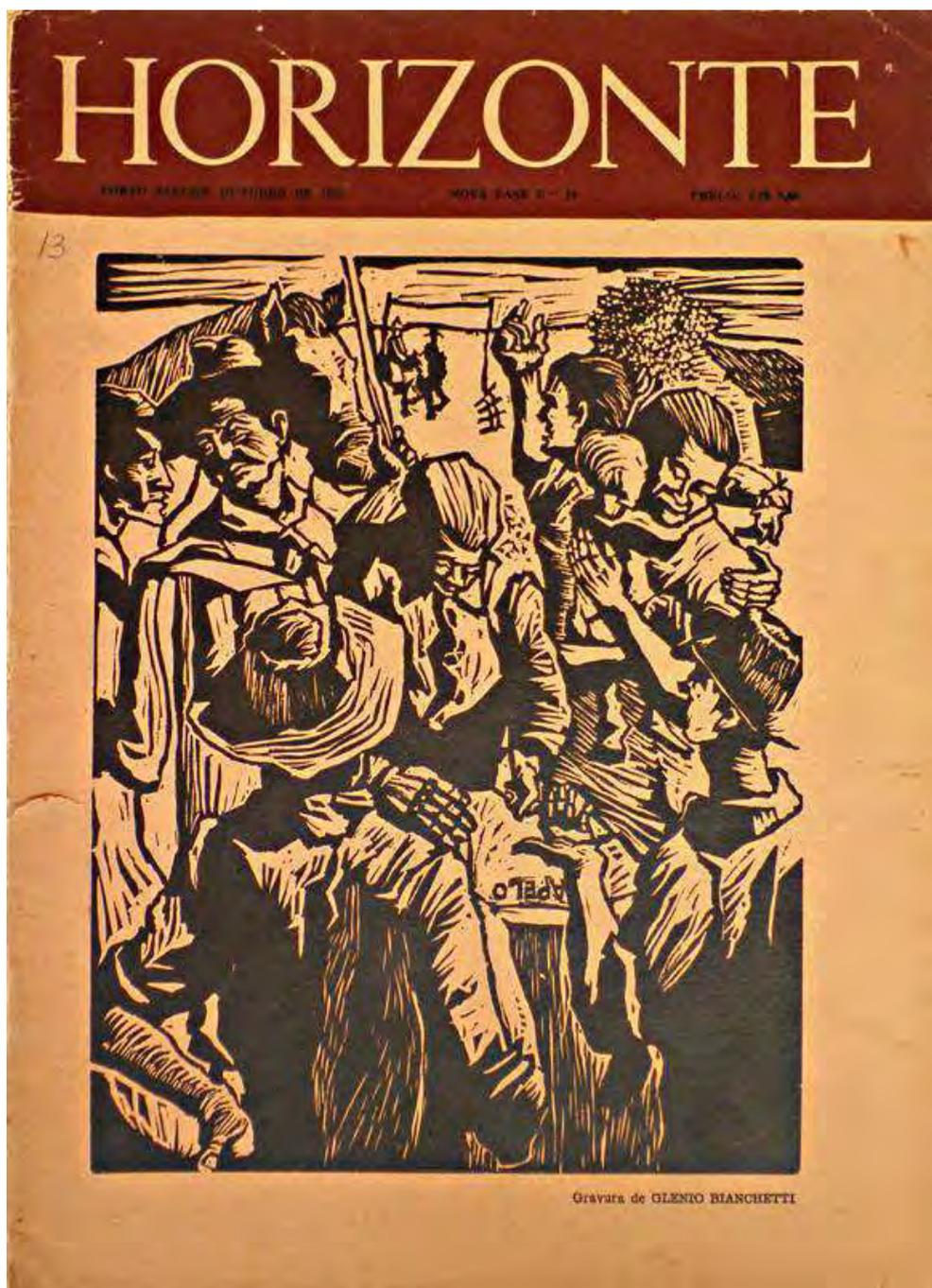


Figura 61 – BIANCHETTI, Glênio (1928) *Apelo por Um Pacto de Paz*, 1951. Capa da *Horizonte*, Nova Fase nº 10, out 1951.

Fonte: Arquivo João Batista Marçal [reprodução fotográfica da autora]

Danúbio Gonçalves preferiu representar a articulação pela paz em uma cena de uma sala de aula, lembrando que a educação popular era uma das principais preocupações dos revolucionários [figura 62].

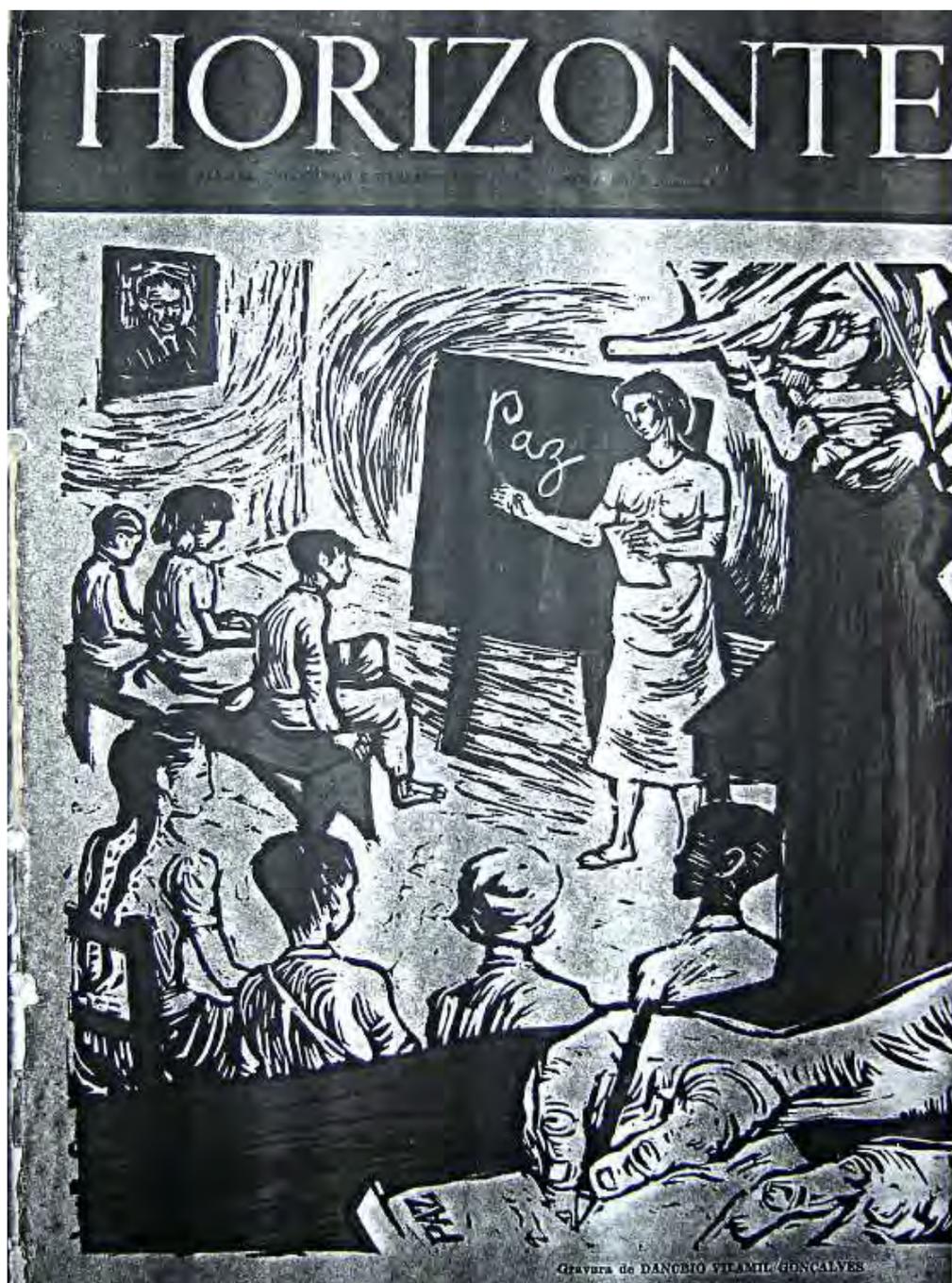


Figura 62 – GONÇALVES, Danúbio (1925) *Apelo por Um Pacto de Paz*, 1951. Capa da *Horizonte*, Nova Fase nº 11 e 12, nov-dez 1951.

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

A coleta de assinaturas pelo Apelo de Paz se manteve nos primeiros anos da década de 1950, e estimulou a produção de mais artistas. Carlos Scliar ousa ao aplicar cores chapadas e de efeito quase metálico, em uma composição sintética, na qual se destaca o rosto esperançoso de uma jovem, que segura um panfleto da campanha [figura 63].

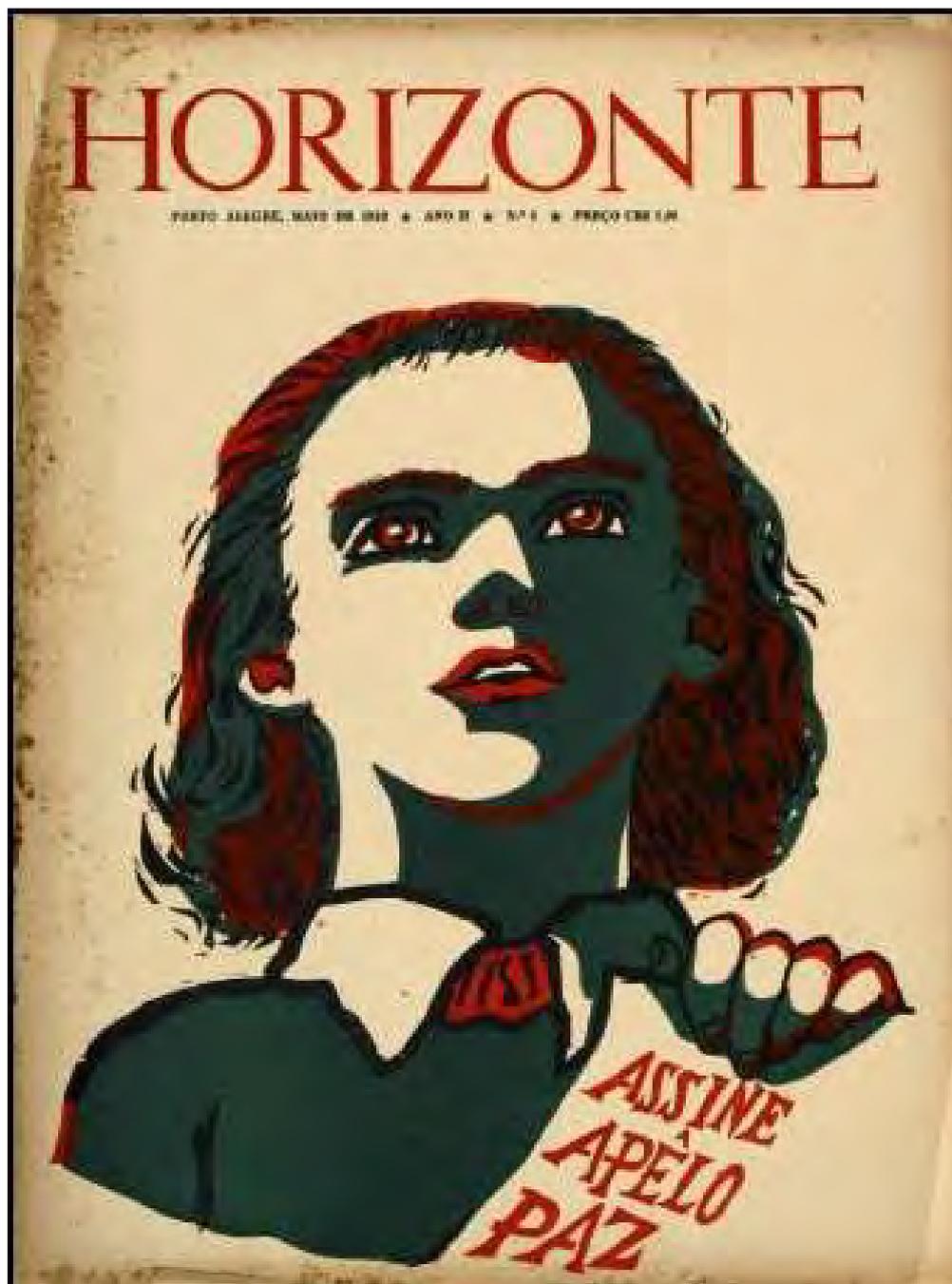


Figura 63 – SCLIAR, Carlos (1920–2001) *Assine o Apelo por Um Pacto de Paz*, 1952. Capa da *Horizonte*, nº 5, Ano II, maio 1952.

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Já Glauco Rodrigues elabora uma imagem narrativa e retrata a assinatura do citado Apelo por peões em uma estância [figura 64]. Na gravura de Glauco, não há a diversidade de indivíduos presente na de Glênio, mas sim, essencialmente, homens que trabalham na lida campeira. Subscrito à ilustração, há o anúncio das exposições promovidas pelo CGPA, realizadas no Auditório do Correio do Povo e, em seguida, em Montevideú, Buenos Aires, Santiago do Chile e Nova Iorque.

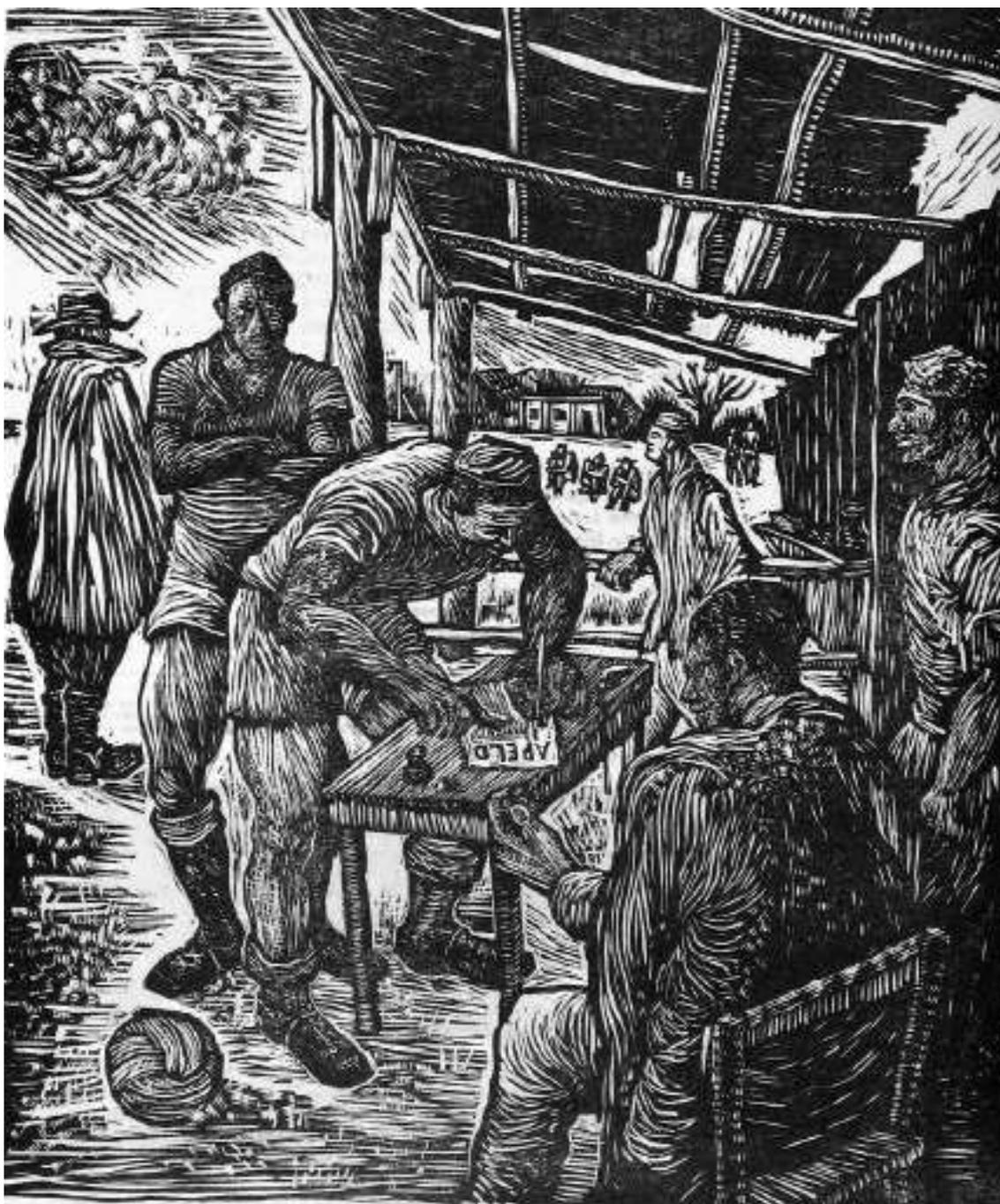


Figura 64 – RODRIGUES, Glauco (1929–2004) *Assine o Apelo por Um Pacto de Paz*, 1952. Capa da *Horizonte*, nº 5, Ano II, maio 1952, p.128. Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

A luta dos povos unidos pela paz resultaria em uma grande festa, conforme a visão de Danúbio Gonçalves na gravura *Fiesta en El Mundo* [figura 65], produzida para acompanhar o poema do colombiano Carlos Castro Saavedra, também reproduzido na revista:

En las plazas están bailando, suena la danza sobre el polvo,
 Los pies calzados y los pies descalzos se buscan como hermanos,
 [...]

 Mañana, porque ahora sólo hay tiempo para sacar banderas a las ventanas
 Y acudir a los sitios donde los hombres devoran la alegría;
 Grandes voces nos llaman, nosotros pertenecemos a alegría,
 Porque voces nos llaman y nos esperan para cantar.
 Ponte una cinta en el sombrero, hermano, y saca tus poemas,
 Ponte el hijo en el pecho que ya los hijos tienen patria,
 Y vámonos a la calle, hermano, vámonos con tu hijo y con tus poemas
 A gritar que ha nacido un nuevo mundo y que la tierra es madre.
 (SAAVEDRA, 1952, p.110)



Figura 65 – GONÇALVES, Danúbio (1925) *Fiesta en El Mundo*, 1952. *Horizonte*, nº 5, Ano II, maio 1952, p.108.

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Os congressos dos Partidários da Paz aconteceram em vários países. O México sediou um Congresso Continental pela Paz em 1949, e os artistas do TGP elaboraram um cartaz apresentando elementos similares ao que vimos no trabalho de Zalce, Scliar, Danúbio, Bianchetti e Glauco [figura 66]. No cartaz feito por Mariana Yampolsky (1925–2002) e Arturo García Bustos (1926), uma família de camponeses surge ao lado de sua plantação, destacando-se o milharal (cultura nativa do país mexicano). O casal, tendo um filho nos

braços, enfrenta fuzis com baionetas portando apenas suas ferramentas de trabalho. O homem ergue o braço como se pedisse que as armas fossem abaixadas.

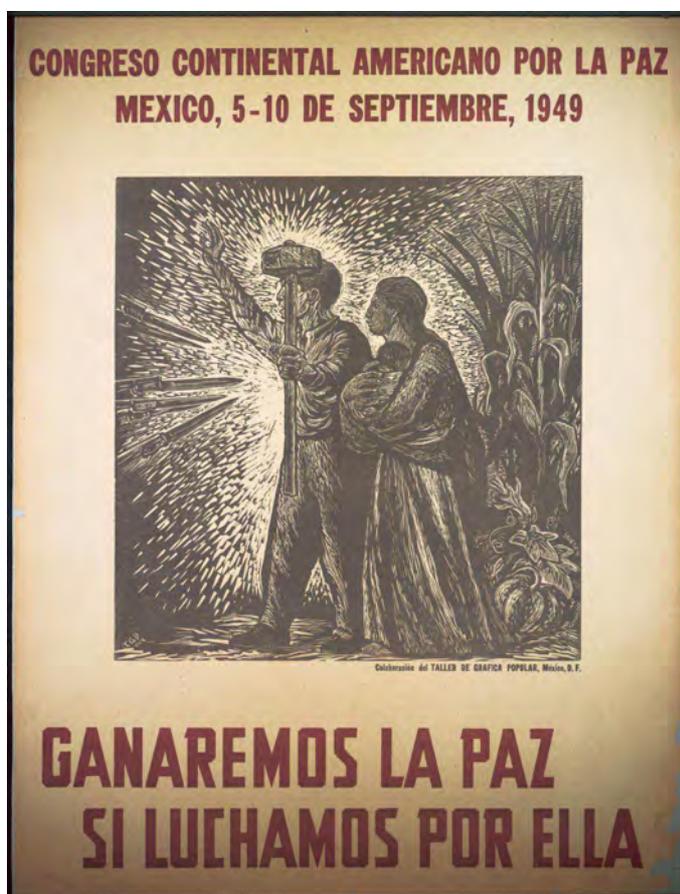


Figura 66 – GARCÍA BUSTOS, Arturo (1926), YAMPOSLKY Mariana (1925–2002) *Ganaremos la paz si luchamos por ella*, 1949. Cartaz, 82 x 60 cm.
Fonte: Gráfica Mexicana⁷¹

O clima de celebração ou de manifestações pacíficas não é comum a todos os trabalhos que abordam a reunião de pessoas pela busca de seus direitos, o que já pode ser percebido no cartaz da Yampolsky e García Bustos.

Em março de 1952, a Conferência Continental pela Paz aconteceu, e a *Horizonte* anunciou evento em sua ampla capa [figura 67]. Danúbio Gonçalves retratou o acontecimento de modo bastante positivo: há pombas da paz, sol radioso, uma mulher carregando a filha e homens dando-se as mãos. A multidão ovaciona o palestrante que discursa fazendo gestos amplos. Homens e mulheres trabalhadores estão ao fundo, alertando que o processo de paz também requer o suprimento de boas condições de vida para a classe proletária. Glauco Rodrigues também se voltou ao evento, representando o momento de um discurso, aclamado

⁷¹ <<http://www.graficamexicana.com/ImageViewer.asp?level=3&id=6853>> Acesso em: nov. 2013

pelo público [figura 68]. Na audiência, encontram-se famílias e pessoas com grandes faixas pedindo paz e pão. Parece haver uma grande comunhão entre todos.

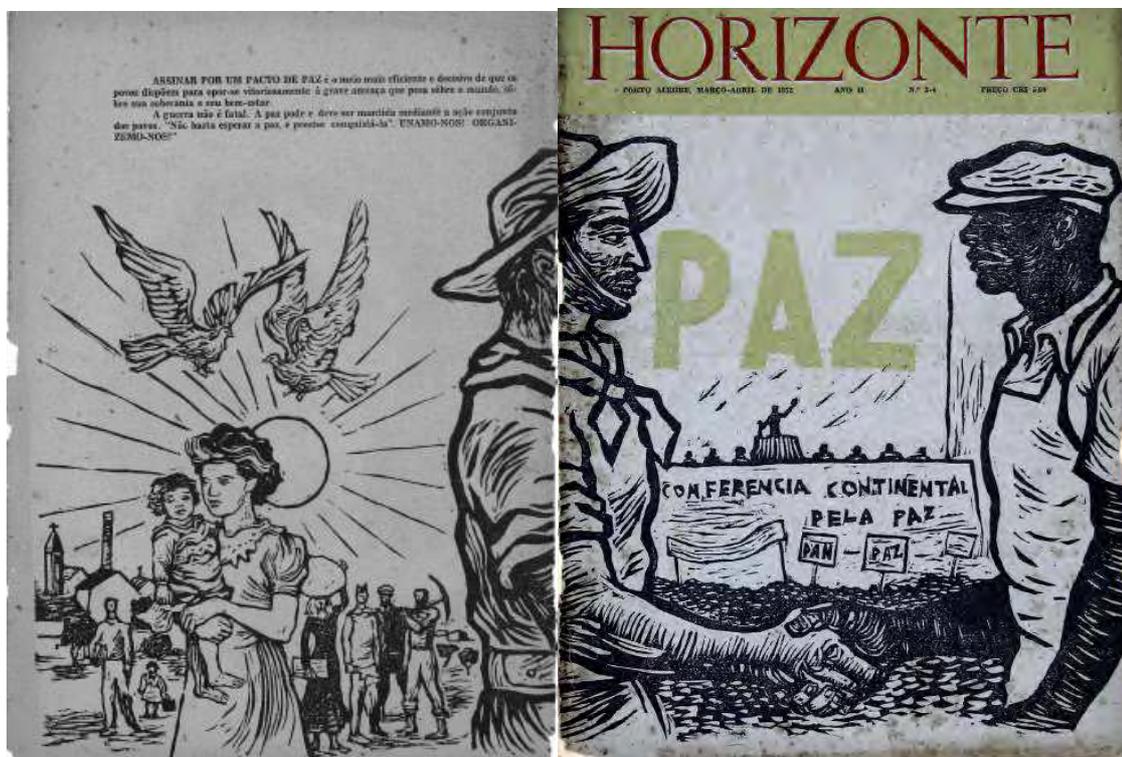


Figura 67 – GONÇALVES, Danúbio (1925) *Conferência Continental pela Paz*, 1952. Capa da *Horizonte*, nº 3-4, Ano II, mar-abr 1952.

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



Figura 68 – RODRIGUES, Glauco (1929–2004) *Conferencia Continental por La Paz*, 1952. *Horizonte*, nº 3-4, Ano II, mar-abr 1952, p.71.

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Na contracapa do primeiro exemplar da Nova Fase da *Horizonte*, encontramos a reprodução de um trabalho de Alfredo Zalce junto ao texto acerca das exigências do Apelo de Estocolmo, uma investida internacional contra as armas atômicas [figura 69]. Aí, não é a paz que é exaltada, mas as terríveis consequências de uma guerra nuclear. Zalce mescla a imagem do cogumelo atômico, originado das explosões das bombas lançadas pelos Estados Unidos, no final da Segunda Guerra Mundial, com uma caveira-soldado nazista, cuja enorme e horrenda mal parece disposta a destruir o que encontrar em seu caminho. A luta contra os regimes nazifascistas e o imperialismo norte-americano foi uma das principais bandeiras dos militantes de esquerda do período.



Figura 69 – ZALCE, Alfredo (1908–2003) *Sem título*, s.d. Contracapa da *Horizonte*, nº 4, ano I, 20 dez. 1950.
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Os artistas trataram de conscientizar a população dos males que poderiam vir em decorrência dos vários confrontos bélicos. No cartaz sobre o envio de tropas brasileiras para

participar da Guerra da Coréia (uma iniciativa norte-americana), Vasco Prado representa um jovem soldado morto [figuras 70 e 71]. A dramática imagem, originalmente uma linoleogravura, também aparece na contracapa da edição de julho de 1951 de *Horizonte*.



Figura 70 – Contracapa *Horizonte*, Nova Fase nº 7, jul. 1951.
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



Figura 71 – PRADO, Vasco (1914 – 1998) *Soldado morto* [linoleogravura], 1951. Para o cartaz do III Congresso Gaúcho em Defesa da Paz .
Fonte: Álbum *Gravuras Gaúchas*, 1952

Danúbio optou por um discurso crítico: a guerra, representada por um crânio humano, é alimentada pelos operários flagelados pelos Estados Unidos, personificado por uma figura armada com chicote e um fuzil [figura 72]. Ao lado do “Tio Sam”, há caixas com o nome das grandes empresas que o sustentam, “os mercadores da morte”. Os homens subjugados, em fila, alimentam um grande crânio, em cuja testa está escrito “GUERRA”, que parece se alimentar de pessoas pela pilha de corpos encontrada perto dele. No céu, ao fundo, várias aviões-caça sobrevoam o lugar.



Mercadores da Morte. Gravura de DANÚBIO VILLAMIE GONÇALVES.

Figura 72 – GONÇALVES, Danúbio (1925) *Mercadores da Morte*, 1952. *Horizonte*, nº 3-4, Ano II, mar.-abr. 1952, p. 84-85.

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

A artista alemã Käthe Kollwitz retratou em várias de suas obras o sofrimento acarretado pelos conflitos do seu país na passagem do século XIX para o XX. Como já informamos, sua produção foi uma grande inspiração tanto para os membros do TGP, como para os integrantes dos Clubes de Gravura no Rio Grande do Sul.



Figura 73 – KOLLWITZ, Käthe (1867–1945) *As mães* (*Die Mütter*), 1922/23. Gravura reproduzida na *Horizonte*, nº 7, ano II, jul 1952, p.180.

Fonte: Käthe-Kollwitz-Museum, Berlim ⁷²

⁷² <http://www.kaethe-kollwitz.de/werkschau-en_17.htm> Acesso em: nov. 2013

As imagens soturnas de Käthe Kollwitz, transmitindo dramaticidade, melancolia e desespero, também aparecem reproduzidas em *Horizonte* [figuras 73 a 75]. O intenso contraste dos tons claros e escuros, próprios das xilos, expressa a sensação de dureza e de objetividade das circunstâncias nas quais as figuras criadas pela artista vivem. Seus personagens sofrem, são vítimas das crueldades da guerra. A dor dos pais, dos sobreviventes das tragédias recentes das manchas negras. O tema da mãe, que perde seu companheiro e se vê desamparada em um território devastado pelo conflito, é bastante frequente. A mulher é acompanhada por suas crianças, geralmente em uma cena que remete à fome e à privação de necessidades básicas.



Figura 74 – KOLLWITZ, Käthe (1867–1945) *Pão*, s.d. Gravura. *Horizonte*, nº 7, ano II, jul. 1952, p.196.

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



Figura 75 – KOLLWITZ, Käthe (1867–1945) *Os pais*, s.d. Gravura. *Horizonte*, nº 7, ano II, jul. 1952, p.176.

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

O povo revoltado foi o assunto da gravura *Las Antorchas* (1948) de Leopoldo Méndez [figura 76]. A gravura faz parte da série da criada para o filme *Rio Escondido* (1947) e retrata os momentos finais da história, quando a comunidade pega em armas, durante a noite, a fim de enfrentar o *cacique* (chefe político local) e seus capangas (CAPLOW, 2007). Esse trabalho ilustrou a capa da revista *Horizonte* de maio de 1951, e recebeu o título de *Revolta dos Camponeses* [figura 77]. No primeiro plano, um camponês, carregando uma tocha, está à

frente de um grupo que avança determinadamente. Não há distinção dos companheiros desse personagem, um tratamento comum nas composições da época. A imagem é completamente preenchida por cortes na matriz de linóleo, criando texturas, uma característica das linoleogravuras de Méndez. A multidão, agressiva, parece resolvida a enfrentar um embate que não será nada tranqüilo. O ponto de vista escolhido por Méndez é de alguém que participa da ação.



Figura 76 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *Las Antorchas*, 1948. Linoleogravura, 32,7 x 42,86 cm.
LACMA⁷³

⁷³ <<http://collections.lacma.org/node/207421>> Acesso em: nov. 2013

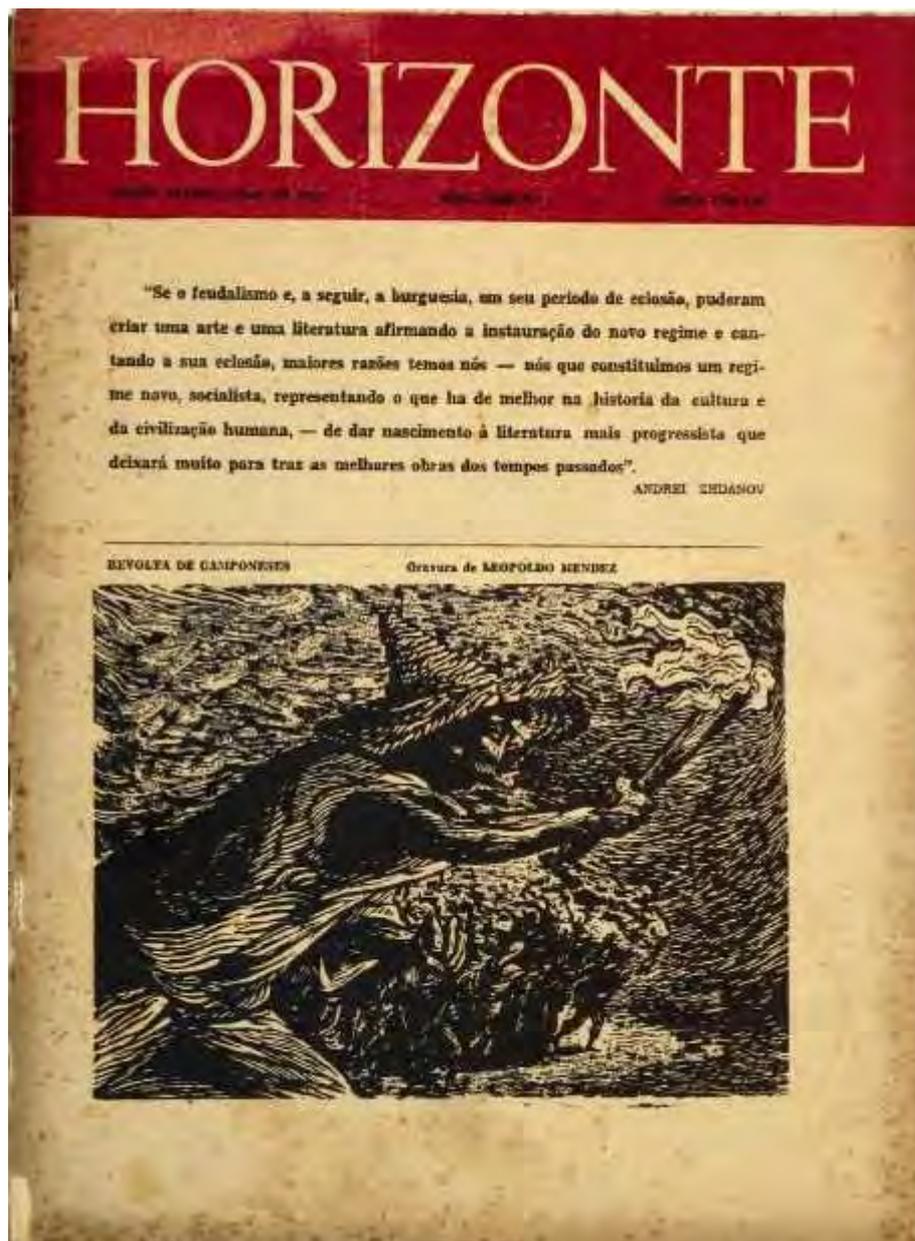


Figura 77 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902—1969) *Revolta dos Camponeses (Las Antorchas)*, s.d. Capa da *Horizonte*, Nova Fase nº5, maio 1951, p.121.

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

4.2.2 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE UM LÍDER: LUÍS CARLOS PRESTES

No primeiro capítulo, foi comentada a questão do culto à personalidade pelas imagens e pelos textos. Os líderes comunistas eram exaltados na literatura e nas artes visuais a fim de que os leitores e os espectadores os vissem como modelos de caráter e de comportamento a serem seguidos. Na União Soviética, as honrarias eram destinadas a Stalin; no México, aos

líderes da Revolução Mexicana e aos governantes que haviam apoiado a esquerda, como Lázaro Cárdenas; no Brasil, a figura de destaque foi Luís Carlos Prestes.

O General Lázaro Cárdenas foi o sucessor de Calles no governo do México. Cárdenas conquistou popularidade graças à retomada e ao fortalecimento da reforma agrária, ao estímulo dado às organizações de trabalhadores e ao seu empenho na melhoria do sistema educacional, priorizando as áreas mais carentes. Além disso, abriu as portas do país aos refugiados da Guerra Civil Espanhola e manifestou-se contra o fascismo e a maneira repressora de Calles, que foi deportado para a Califórnia por ele em 1945, lá permanecendo exilado até a morte (CAPLOW, 2007). Cárdenas recebeu o Prêmio Stalin da Paz, e esse acontecimento foi divulgado pelo cartaz produzido por Francisco Mora [figura 79]. O rosto do general é sereno, sendo ligeiramente voltado para a esquerda, enquanto seu olhar volta-se para a frente, sugerindo a antevisão dos fatos futuros.

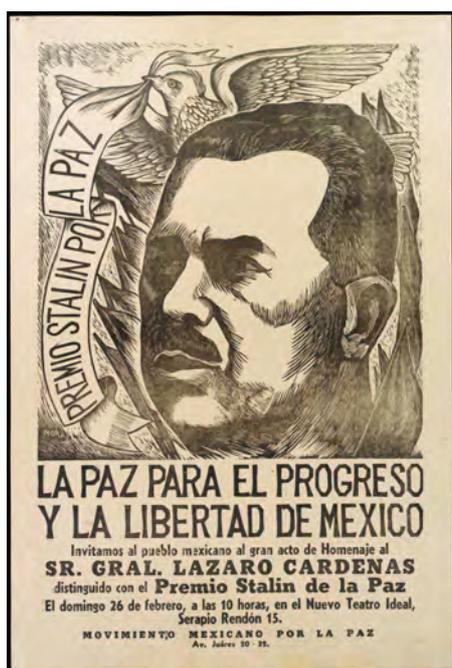


Figura 78 – MORA, Francisco (1922–2002) *La paz para el progreso y la libertad de México...*, 1956
Gravura em linóleo, 60 x 40 cm.
Fonte: Gráfica Mexicana⁷⁴

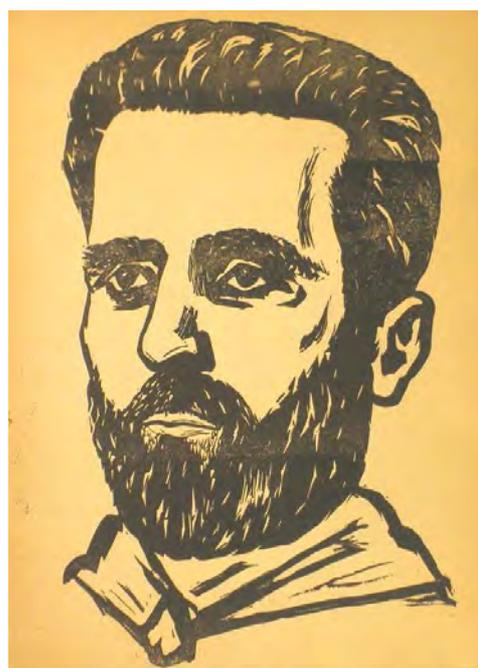


Figura 79– SCLIAR, Carlos (1920–2001) *O Cavalheiro da Esperança*, 1951. Gravura, *Horizonte*, nº 5, jan. 1951, p. 39.
Fonte: PUCRS [reprodução fotográfica da autora]

74

<<http://www.graficamexicana.com/ImageViewer.asp?level=4&id=6940>> Acesso em: nov. 2013

Essa maneira de elaborar um retrato é similar à usada pelos gravadores dos Clubes de Gravura nas imagens de Prestes, como pode ser visto em *O Cavalheiro da Esperança*, de Carlos Scliar [figura 78]. O TGP produziu um cartaz na qual aparecem várias cenas representando os feitos de Cárdenas, acompanhadas por legendas explicativas – as construções, a industrialização e as escolas rurais [figura 80].

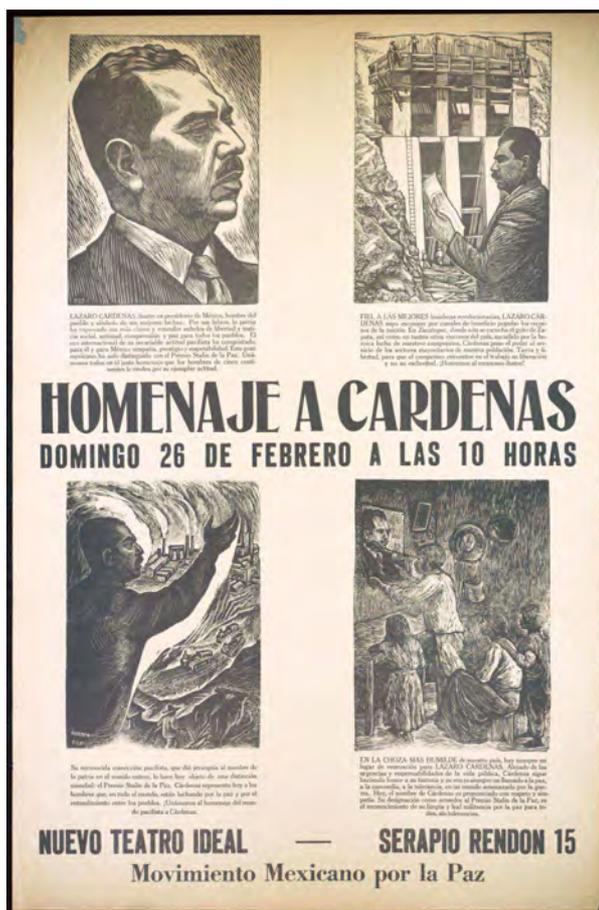


Figura 80 – GÓMEZ, Andrea (1926), CATLETT, Elizabeth (1915–2012), FRÍAS, Oscar (?-?), YAMPOLSKY, Mariana (1925–2002) *Homenaje a Cárdenas, domingo 26 de febrero...*, 1956. Cartaz (gravura em linóleo), 85 X 55 cm
Fonte: Gráfica Mexicana⁷⁵

A figura de Luís Carlos Prestes é encontrada em várias páginas da *Horizonte*. Ele foi tema de poemas, de notícias e dos artigos publicados na revista. No número de janeiro de 1951, encontramos vários escritos em homenagem a Luís Carlos Prestes: a poesia *Prestes*, *Prestes*, de A. Soriano Thebas; *Prestes – depositário da cultura do proletariado*, de J. Gonçalves Thomaz; a poesia *El heroe Luiz Carlos Prestes*, de Jose Portugal; o poema *Retrato*, de Lila Ripoll; a biografia *Prestes – uma vida a serviço do povo*; além de uma coletânea de mensagens ao líder comunista *De Todo O Mundo A Luiz Carlos Prestes*. Prestes

⁷⁵ <<http://www.graficamexicana.com/ImageViewer.asp?level=4&id=6941>> Acesso em: nov. 2013

nasceu no dia 03 de janeiro de 1898 e, conforme esperado, foi feita uma edição comemorativa da *Horizonte* nesse mês.

Não só os textos exaltaram a figura heroica de Prestes. Na capa, encontramos a gravura *Liberdades Democráticas para O Povo*, de Vasco Prado, na qual Prestes é elevado pelos braços da multidão [figura 81]. Somente as mãos aparecem, e todas elas apontam para o personagem central. No fundo, vemos perfiladas bandeiras do Brasil e faixas onde se lê *Frente Democrática de Libertação Nacional*: é a celebração do mais importante liderança comunista do país, um verdadeiro modelo para os militantes do PC.

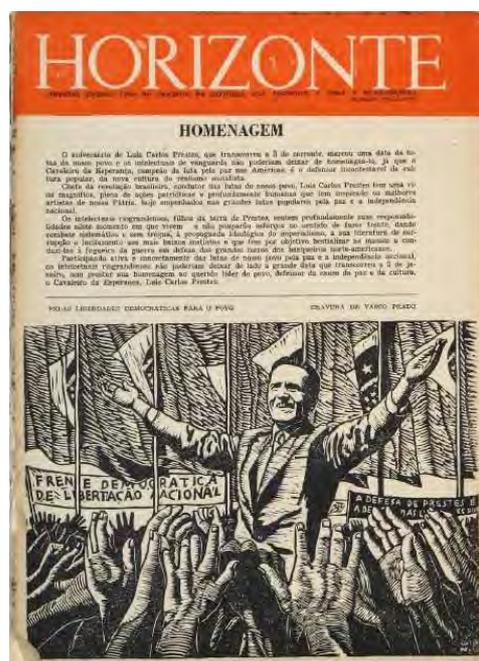


Figura 81 – PRADO, Vasco (1914–1998) *Liberdades Democráticas para O Povo*, 1951. Gravura, capa da *Horizonte*, nº 5, 20 jan. 1951. Abaixo, detalhe da imagem. Fonte: Arquivo João Batista Marçal [reprodução fotográfica da autora].



No poema *Retrato*, Lila Ripoll (1951) relata o encontro na casa da avó de Luís Carlos Prestes, onde havia, fixado na parede, o retrato de Prestes. Ela descreve a emoção de reconhecer o *Cavaleiro da Esperança*:⁷⁶

[...] Reconheço a figura, a fronte ampla,
o olhar audaz e manso ao mesmo tempo.
É ele, sim, o grande Cavaleiro,
Cavaleiro de muitas esperanças. [...] Seu passo um dia tocará essa rua,
e a casa antiga onde viveu seu nome
e a figura que vi emoldurada,
simbolizando o Capitão audaz.

Seu passo um dia cantará nas pedras
e humildes casas se iluminarão.
E à sua voz, de chama e tempestade,
responderá, sonoro e majestoso,
o canto triunfal de muitas vozes,
marcando a aurora da Libertação!
(RIPOLL, 1951, p. 38)

Ao lado da página de *Retrato*, está a imagem do *Cavaleiro da Esperança*, gravada por Carlos Scliar e já reproduzida. O rosto manso e audaz, descrito por Lila, domina o espaço, e seu olhar se dirige serenamente para o futuro. Esse retrato de Prestes se assemelha, em sua conformação, ao de Nazim Hikmet, também de autoria de Scliar [figura 82]. Hikmet foi um poeta turco, condenado a vinte anos de prisão pelo tribunal militar do seu país, em 1946. Houve uma campanha internacional por sua libertação que, finalmente, aconteceu no início da década de 1950. O texto de T. Moiseenko, traduzido por Demetrio de Moura e publicado na *Horizonte* de maio de 1951 conta a história desse militante.

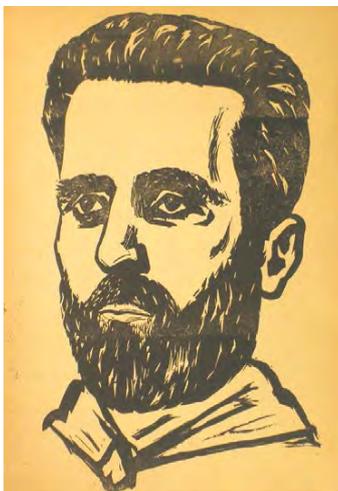


Figura 82 – SCLIAR, Carlos (1920–2001)
Nazim Hikmet, 1951
Ilustração da *Horizonte*, Nova Fase nº5,
maio 1951, p.136.
Ao lado, a imagem já reproduzida, *O
Cavaleiro da Esperança*, também de
Scliar.
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS.

⁷⁶ É possível encontrar, na bibliografia, a denominação de Prestes como *Cavaleiro* ou *Cavaleiro da Esperança*.

Os recados estrangeiros de apreço a Prestes, em *De Todo Mundo a Luiz Carlos Prestes*, foi enriquecido pela presença da gravura de Vasco Prado *Por Um Exército Popular de Libertação Nacional* [figura 83]. O exército, formado pelo povo, destacando-se a união das etnias pelos soldados negros e brancos, caminha alegre e bravamente pela batalha em prol da libertação nacional e contra o imperialismo. Essa imagem também segue o esquema da representação das manifestações do Movimento pela Paz.



Figura 83 – PRADO, Vasco (1914–1998) *Por Um Exército Popular de Libertação Nacional*, 1951. Gravura, *Horizonte*, nº 5, 20 jan. 1951, p. 40-41.
Fonte: PUCRS [reprodução fotográfica da autora]

Prosseguindo as homenagens a Prestes, a revista publica sua biografia *Prestes, Uma Vida a Serviço do Povo* (1951). A figura do líder não ilustra a matéria, porém, a do povo. Já o artigo *A Defesa de Prestes É A Defesa da Paz* (1951), ilustrado pela gravura de Petrucci [figura 84], apresenta trechos de falas de Prestes que demonstram seu comprometimento com a justiça e a busca da paz. Na imagem, ele aparece com a mão na testa, como se estivesse vislumbrando o futuro.



Figura 84 – PETRUCCI, Carlos Alberto (1919–2012) *Retrato de Prestes*, 1946
Gravura. *Horizonte*, Nova Fase nº 7,
jul 1951, p.200
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Em janeiro de 1952, o aniversariante do mês é homenageado como no ano anterior. A capa é ilustrada por um desenho de Glauco Rodrigues, mas a composição se assemelha mais com os trabalhos do TGP do que com as gravuras de Prestes já exibidas [figura 85].

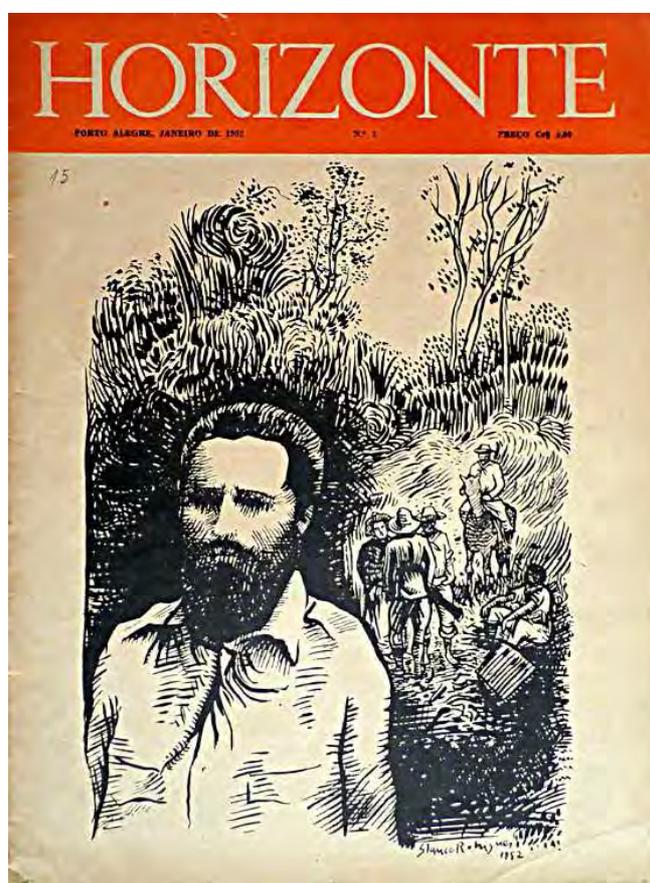


Figura 85 – RODRIGUES, Glauco (1929–2004) *Luís Carlos Prestes*, 1952
Capa da *Horizonte*, nº1, ano II, jan. 1952
Fonte: Arquivo João Batista Marçal
[reprodução fotográfica da autora]

Os *talleristas* costumavam utilizar vários planos que auxiliavam a contar a história ou a transmitir a mensagem pretendida. Prestes tem uma barba cerrada e veste uma camisa amarrotada, a aparência que teria na época da Coluna Prestes. Essa constatação é reforçada pela presença de homens a cavalo, portando armas, que poderiam ser os soldados do movimento que percorreu grande parte do interior do Brasil, na década de 1920⁷⁷. Danúbio Gonçalves representa a Coluna Prestes por uma coluna, literalmente [figura 86]. Já Vasco apresenta um Prestes altivo, que mira o céu com ar de grande dignidade [figura 87].

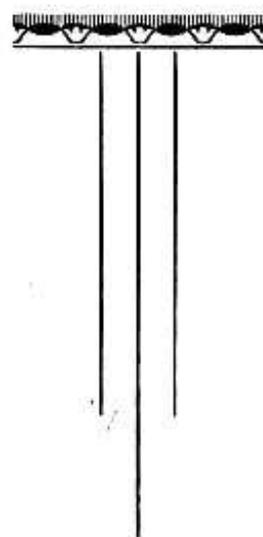


Figura 86 – GONÇALVES, Danúbio (1925)
Coluna Prestes, 1952. Desenho *Horizonte*, nº1, ano II, jan 1952, p. 10 Fonte:
 Arquivo João Batista Marçal [reprodução fotográfica da autora]



Figura 87 – PRADO, Vasco (1914–1998)
Luiz Carlos Prestes, s.d. Gravura. *Horizonte*, nº1, ano II, jan
 1952, p. 12.
 Fonte: Arquivo João Batista Marçal
 [reprodução fotográfica da autora]

⁷⁷ Para saber mais sobre a Coluna Prestes, consultar o livro *A Coluna Prestes*, de Anita L. Prestes (1990)

Por fim, o desenho abaixo reproduzido [figura 88], de Scliar, está junto ao poema *Alvorada*, de Lila Ripoll, inspirado pelo mesmo tema, Luís Carlos Prestes. A poetisa versa sobre a emoção de ler os dizeres “Viva Prestes, Capitão!”, escrita em uma parede por dois meninos:

Li teu nome na parede,
traçado em tinta preta,
em letras bem desiguais.
[...]
Volto meus olhos em torno
e o que vejo me comove.

Dois menininhos da rua
com olhares apreensivos
olham a mim e à parede,
onde leio comovida:
VIVA PRESTES, CAPITÃO!

Olho os meninos e as letras
desiguais, irregulares.
Olho as mãozinhas inquietas,
marcadas com tinta preta,
e me sinto sufocada,
de alegria e exaltação.

Fui chegando para perto.
Beijei os dois escritores,
que sorriram satisfeitos,
— Para que explicações?

Afaguei as cabecinhas.
Havia névoa em meus olhos.
E eles disseram, singelos:
“Foi nós, moça. Foi nós dois”
(RIPOLL, 1952, p. 268)



Figura 88 – SCLIAR, Carlos (1920–2001)
Cabeça de Luiz Carlos Prestes, s.d. Desenho.
Horizonte, nº 10, ano II, dez. 1952, p. 269
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

4.2.3 OS TRABALHADORES

A arte social, em sua essência, é caracterizada pelo enfoque nos temas que concernem à classe trabalhadora e aos menos favorecidos pela sociedade. A doutrina do Realismo Socialista, como já foi dito anteriormente, orienta os artistas a retratar o proletariado de modo altivo e digno. Nas páginas da revista *Horizonte* e nos impressos do TGP, o trabalhador tem papel de destaque, mas, nem sempre, as imagens são positivas e indicam a construção de uma nova e próspera sociedade. As cenas de opressão e de exploração são, às vezes, escolhidas pelos gravadores a fim de informar o observador a respeito das condições de trabalho degradantes a que são submetidos os mais humildes. Mesmo não sendo representações de glorificação e de luta, elas incitam à ação pela transformação da realidade.

Mariana Yampolsky (1925–2002) trata de um desses momentos de tomada de consciência ao compor uma imagem narrativa na qual vemos camponeses trabalhando em uma *hacienda*, na época do ditador mexicano Porfírio Díaz, observados pelo jovem revolucionário Emiliano Zapata, vestido tal como os demais camponeses, com camisa e calças brancas e largas de algodão (ÁVILA, 2008) [figura 89]. Zapata está localizado em uma parte elevada do terreno, em uma posição na qual se tem a impressão de que está prestes a avançar, e por ter tons mais claros do que o fundo, destaca-se ainda mais. Próximo a ele, um casal se dirige à sede da propriedade, curvado sob o peso de seus fardos. Theresa Ávila (2008) observa que a linha diagonal, formada por essas duas figuras, guia o olhar no acompanhamento da cena. No nível acima, o *cacique* (chefe da fazenda) parece prestes a açoitar os dois homens que já estão tombando ao chão. Logo adiante, um cavaleiro supervisiona as atividades dos funcionários que também estão inclinados devido à carga que suportam. Próximo ao palacete, os donos do local, identificados pelo seu veículo e pelos chapéus característicos da elite da época (ÁVILA, 2008), partem em sua carruagem. Ao lado da *casa grande*, podemos ver as casinhas simples dos camponeses, e a vegetação que as rodeia não é a da plantação vistosa, mas sim árvores secas, sem folhas, expressando o sofrimento e o perecer daquela gente. Essa gravura faz parte da série *Las Estampas de La Revolución Mexicana*, que reuniu vários trabalhos de artistas do TGP buscando informar o povo acerca do *Porfiriato* (período da ditadura, no México, de Porfírio Díaz, de 1876 a 1911) e dos episódios da Revolução Mexicana (1910 a 1920), além de apresentar uma interpretação da História do México impregnada de um espírito de coletividade. Em 1947, o lançamento do portfólio dessa série, editado pelo designer alemão Hannes Meyer, marcou os dez anos da fundação do TGP.

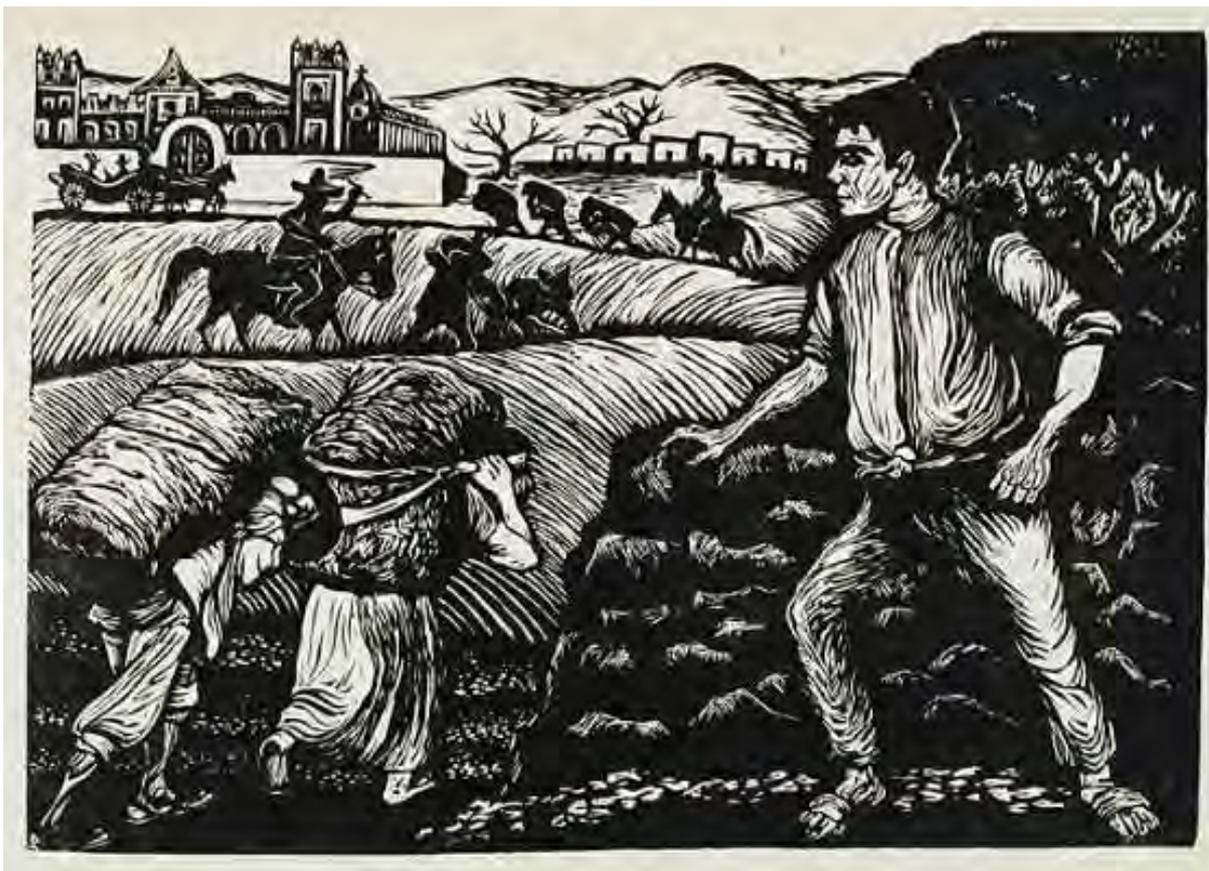


Figura 89 – YAMPOLSKY, Mariana (1925–2002) *La Juventud de Emiliano Zapata: Lección Objetiva* (de *Las Estampas de La Revolución Mexicana*), 1947. Gravura em linóleo, 26,99 X 40,01 cm. LACMA⁷⁸

A exploração da mão-de-obra no campo também é vista nas ilustrações da revista *Horizonte*. A gravura mexicana, reproduzida na capa de fevereiro de 1952, exemplifica essa questão [figura 90]. No primeiro plano, a opressão do trabalhador rural é expressa por seu corpo recurvado, que parece se amparar no seu instrumento de trabalho e no pé de milho. No nível intermediário, vemos outras figuras carregando os produtos cultivados, também prostradas, que se dirigem ao galpão da fazenda sob a vigilância de um capataz montado a cavalo. Ao fundo, o sol poente indica o fim de um longo dia de labuta. Essa imagem não confere as características de altivez e nobreza aos camponeses, mas sim desânimo, pela opressão de suas condições de vida. Diferente da gravura de Yampolsky, não há menções de transformação dessa situação através da presença de qualquer personagem que esboce alguma reação. Portanto, essa gravura não segue completamente os princípios do Realismo Socialista, que pregava uma atitude otimista.

⁷⁸ <<http://collections.lacma.org/node/207524>> Acesso em: nov. 2013

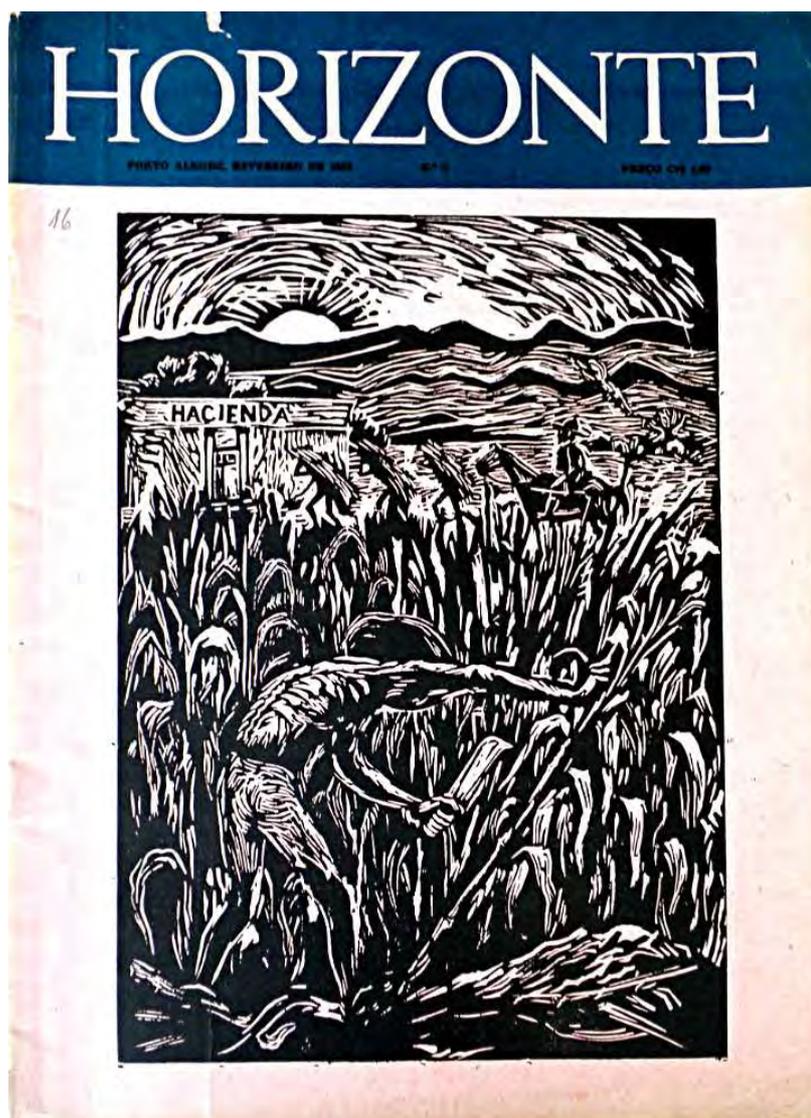


Figura 90 – Anônimo *Sem título*, s.d. Capa da *Horizonte*, nº2, Ano II, fev. de 1952.

Fonte: Arquivo João Batista Marçal [reprodução fotográfica da autora]

Um artista gaúcho que representou propriamente a árdua lida diária dos trabalhadores foi Danúbio Gonçalves, notadamente em suas históricas séries *Xarqueadas* (1953) e *Mineiros de Butiá* (1956). A mineração e o preparo do charque são, sabidamente, atividades bastante pesadas e insalubres, que exigem esforço físico. Nas cenas representadas por Danúbio Gonçalves, os trabalhadores estão absortos nos seus afazeres, e seus corpos exibem o cansaço e desgaste provocados pelo tempo dedicado ao trabalho duro [figura 91].



Figura 91 – GONÇALVES, Danúbio (1925) *Sem título (Tirador de Carretilha)*, s.d. Gravura da série *Xarqueadas* reproduzida na *Horizonte*, nº 9, ano II, out.-nov. 1952, p.241

Assim como nas gravuras mexicanas recém apresentadas, em *Salga* [figura 92], o patrão (trajando casaco longo, no primeiro plano) vigia seus empregados, mas sem assumir postura violenta.



Figura 92 – GONÇALVES, Danúbio (1925) *Sem título (Salga)*, s.d. Gravura da série *Xarqueadas*, *Horizonte*, nº 9, ano II, out.-nov. 1952, p.260. Fonte: Arquivo João Batista Marçal [reprodução fotográfica da autora]

O esquema de representação de um grupo de pessoas como uma grande massa unificada é empregado em *Camponeses*, de Glênio Bianchetti [figura 93]. A maioria dos trabalhadores do campo, sem camisa e de pés descalços, manifesta sua alegria e união. É notável a distinção concedida ao tratamento da representação do camponês do primeiro plano, à direita. O homem, atento, tem o semblante grave e carrega uma arma, como se fosse o guardião de seus colegas. Ao seu lado, dois camponeses se curvam a fim de colher o trigo. Os instrumentos de trabalhos não foram esquecidos: vemos a alfanje (ferramenta de lâmina longa e recurvada, própria para o cultivo de cereais, similar à foice) e o ancinho, mas a ênfase é dada à foice. É quase inevitável pensar que isso seria uma alusão à União Soviética, pois a foice e o martelo são os elementos de sua bandeira.

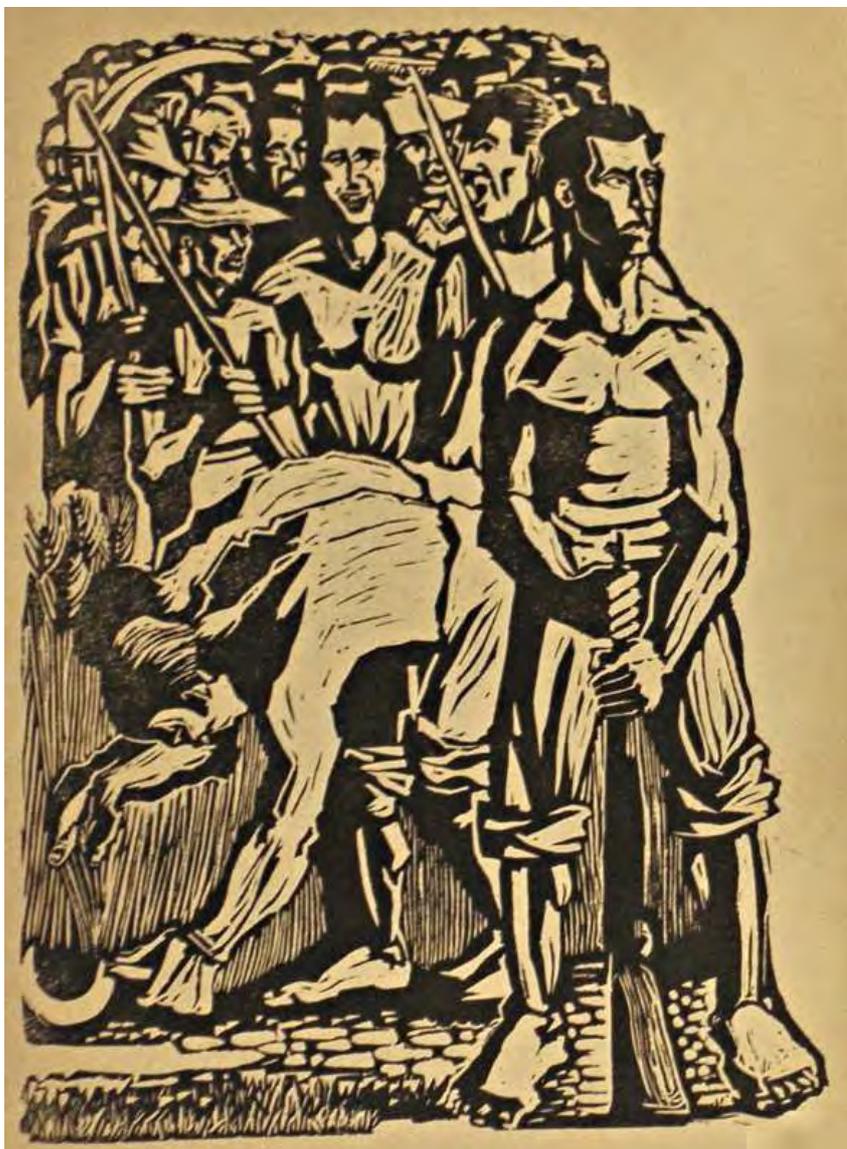


Figura 93 – BIANCHETTI, Glênio (1928) *Camponeses*, 1951.
Gravura, *Horizonte*, nº 5, 20 de jan. de 1951, p. 42.
Fonte: PUCRS [reprodução fotográfica da autora]

O modo de atuação das empresas agrícolas no México, uma questão abordada em diversos trabalhos do TGP, é o tema de *Mercado Negro*, de Leopoldo Méndez [figura 94]. Os camponeses eram explorados e, praticamente, obrigados a desvalorizar seus produtos devido à pressão de companhias que manipulavam o preço das mercadorias. Essa gravura foi originalmente denominada de *Acaparadores* (“açambarcadores”). Açambarcar é uma prática que consiste em acumular, estocar bens e matérias-primas a fim de aumentar seu valor e eliminar possíveis concorrentes, conseguindo, assim dominar o mercado. A citação de uma entrevista de Méndez, concedida a Carlos Scliar em Paris, acompanha a reprodução de seu trabalho, e reforça a Campanha pela Paz promovida naquele momento:

A responsabilidade dos intelectuais, depois do Congresso de Wroclaw, adquire enorme importância. É uma responsabilidade que os intelectuais progressistas de todo o mundo devem concretizar, frente ao povo, com um trabalho constante de esclarecimento dos perigos incalculáveis para o progresso e a vida humana da ameaça de uma nova guerra. Esta responsabilidade coloca todos os intelectuais, independentemente de suas filosofias individuais, cada vez mais ligados à luta de todos os povos para a conquista de uma paz permanente. (MÉNDEZ, 1951, p. 174).



Figura 94 – MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *Mercado Negro / Acaparadores*, s.d. *Horizonte*, Nova Fase nº 6, jun. 1951, p.174. Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

As camponesas também tiveram sua vez nas gravuras dos artistas do Clube de Gravura de Porto Alegre. Bianchetti mostra o trabalho das mulheres no ambiente rural: duas delas descascam frutas, enquanto outra mexe o conteúdo de um tacho utilizando uma longa colher de pau. Ao fundo, o peão maneja o gado. As roupas das figuras e as casa são simples, tal qual a vida daquelas pessoas [figura 95].



Figura 95 – BIANCHETTI, Glênio (1928) *Cena Campestre*, s. d. Gravura. *Horizonte*, nº 9, ano II, out-nov 1952, p.249. Fonte: Arquivo João Batista Marçal [reprodução fotográfica da autora]

4.2.4 AS ILUSTRAÇÕES PARA OBRAS LITERÁRIAS

As obras dos gravuristas mexicanos e brasileiros também foram empregadas para ilustrar contos, poemas e demais escritos literários. No caso das ilustrações e da obras de literatura, a temática regional é bastante recorrente.

A edição de abril de 1951 apresenta na capa um trecho do poema *Antônio Chimango*⁷⁹, de Ramiro Barcellos, e a ilustração de Vasco Prado para o *Negrinho do Pastoreio* [figura 96]. Os artistas do círculo comunista lançaram seu olhar para a literatura regionalista, considerada moderna e verdadeiramente nacionalista. Tal concepção não estava relacionada à exaltação do gauchismo ou dos tipos locais, mas à preocupação de valorizar a cultura local, aproximando a arte das classes populares através de uma produção que tornasse possível sua identificação.

⁷⁹ *Antônio Chimango*, lançado em 1915, é um poema que satiriza a figura do governador do Rio Grande do Sul, Borges de Medeiros.

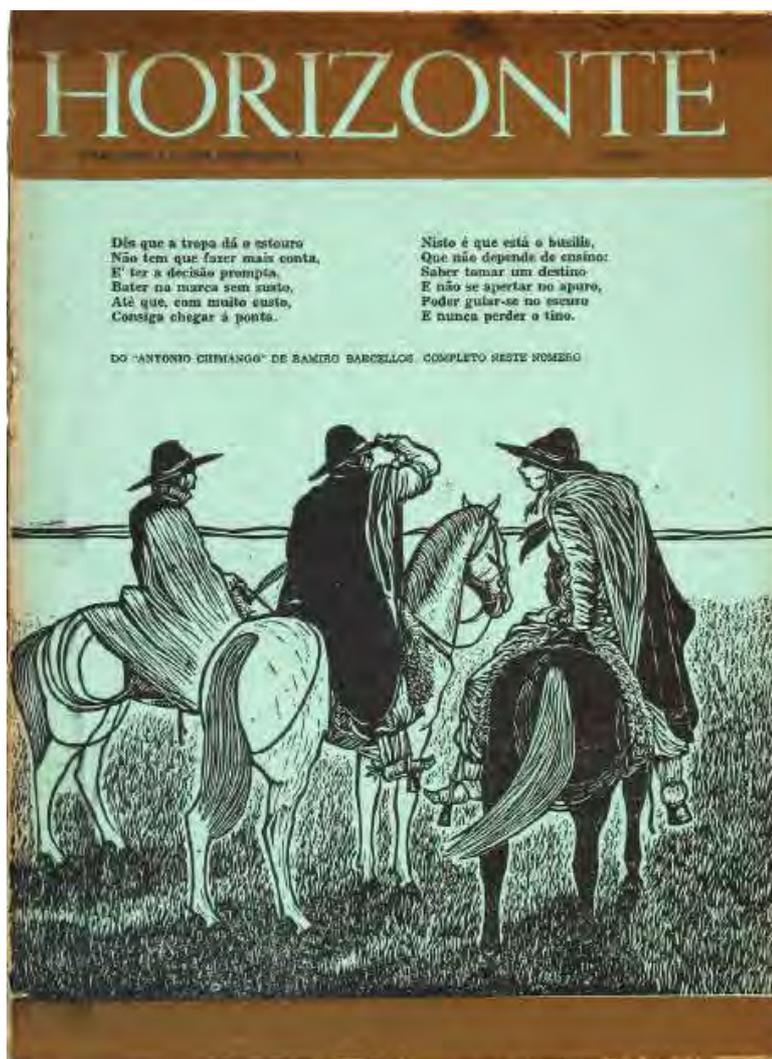


Figura 96 – PRADO, Vasco (1914–1998) *Sem título* (ilustração do *Negrinho do Pastoreio*), s.d. Gravura. Capa da *Horizonte*, nº 4, Nova Fase, abr. 1951, p.89
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

A poesia de Walter Graeff, *Cincha Pinto*, foi ilustrada por uma gravura de Vasco Prado [figura 97] que remete aos versos:

Um relincho no piquete
 Dá um bom dia à madrugada
 A meia luz da alvorada
 Se reflete docemente
 No quieto espelho dormente
 Da lagoa da canhada
 [...]
 Apagaram-se as estrelas.
 Pelo pampa se irradia
 Uma agreste melodia
 Que se escuita campo afora –
 São os galopes da aurora.
 E assim, pois, começa o dia.
 (GRAEFF, 1951 p. 348-349)



Figura 97 – PRADO, Vasco (1914–1998) *Sem título*, s.d. Ilustração para o poema *Cincha Pinto Horizonte*, Nova Fase nº 11 e 12, nov.-dez. 1951, p. 349.
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

O conto *O Baio do Seu Gaudêncio*, também de temática regional, de autoria de Antônio Ferreira Martins (1952), relata a conversa em uma roda de chimarrão na qual “Seu Gaudêncio”, um velho peão negro, conta sua história. O peão tomou parte me revoluções e trabalhou em várias fazendas, mas seu tom não é de júbilo: reclama da miséria da sua gente e da acumulação dos bens nas mãos dos estancieiros. Alinhado à ideia da revolução, Gaudêncio fala de seu entusiasmo pela revolução de um “general da peonada, dos pobres e dos trabalhadores” e finaliza: “Por que então haveria eu de ter um cavalo baio, um filho e um neto, pretos como eu, com o nome de Gaudêncio? O general Luiz Carlos Prestes há de montar um cavalo baio, meu, do meu filho, do meu neto – quando for a hora – ou então eu não me chamo mais Gaudêncio e não sou gaúcho destes pagos” (MARTINS, 1952, p. 241). Antônio Ferreira Martins utiliza a literatura para difundir sua crítica social e transmitir uma mensagem de motivação pela ação em prol de mudanças, referindo-se a revolução socialista. Além disso, promove uma identificação do leitor com seus personagens, pois são tipos locais populares. O conto é seguido por uma gravura de Danúbio Gonçalves do álbum *Xarqueadas* [ver figura 91].

Quanto aos artistas do TGP, no capítulo anterior foram reproduzidas algumas páginas de *Incidentes Melódicos del Mundo Irracional* (1944) ilustradas por Leopoldo Méndez. Pelo TGP, o mexicano trabalhou em *volantes* (panfletos) nos quais havia letras de *corridos*, um tipo de canção popular mexicana. O *Corrido de Don Chapulin* [figura 98] apresenta o

personagem, Don Chapulín, sentado, tranquilamente, enquanto bebe e fuma seu charuto. Sua figura é uma mistura de homem e inseto (*chapulín* é um inseto nativo do México) que representa um açambarcador, ou seja, um dono de armazém inescrupuloso que explora os camponeses.

CORRIDO DE DON CHAPULIN

*Don Chapulín Chapulón:
tu que tienes gran tino,
te meriendas lo que siembra
el pobre campesino.*

★

Señores: voy a cantarles algo que a todos les pasa, obreros y campesinos no saben pa quién trabajan.

Don Chaptlín, de levita y bigotes retorcidos, sobre sus patas peludas comienza a pegar brinquito.

¿Por qué pega tantos brinco estando el suelo parejo? Es porque tiene hartito gusto y no le cabe en el cuerpo.

Antes de que amaneciera asomé la cabecita, se paró casi dormido cuando llamaban a misa.

Que se echa sus tacos de hojas con un frijol muy tiernito, hasta dejarlo encuerado y muriéndose de frío.

Paseándose entre la milpa come y come, come y come, con tanta prisa el maldito que se le tapó el gañote.

Dió unos tragos en un charco y estaba tan atorado, que sin darse cuenta el sonso se le fueron renacuajos.

De verse llena la panza saltaba tan recontento: sin trabajar, todo de oquis, ¡que trabajen los...pescuezos!

La nube de chapulines al olor de la cosecha, se relame avorazada y como un avión se acerca.

Y grita a los campesinos: "Yo les merco lo que tengan, al precio que yo les fije, -seguro que por la buena- y no me digan que no, porque será aunque no quie- (ran!

Los pastores con sus hondas le tiran al nubarrón, pero antes de que le atinen mejor le pegan al sol.

Don Chapulín Chapulón: tengo enfermos mis chiquitos, emprésteme Ud. unos pesos que los pagaré luego.

Don Chapulín presta luego, luego luego, luegoquito, si le empeñas la cosecha, las tierras y animalitos.

Don Chapulín Chapulón yo le doy muy regalado, ¡ánde!, compre en lo justo, que estoy muy necesitado.

No se aproveche, señor, mire que estoy amarrado, que todos somos arrieros y por el camino andamos, un día su mercé será el que pagará muy caro.

Don Chapulín Chapulón compra y guarda mercancías, y, cuando hay escasez, comienza la carestía.

El Chapulín ya se fué y se llevó la cosecha, sólo quedan en los campos rastros de su baba negra.

Y cuando las siembras quedan taladas por la miseria, todavía los chapulines se quieren comer las piedras.

Contra el mial del chapulín existen muchos remedios, yo sé, que el mejor de todos, es retorcerle el pescuezo.

¡Zumba y brinca el chapulín, ya lo vienen correteando y con la lengua de fuera, se acuerda de sus pecados!

¡Zumba y brinca el chapulín, brinca y zumba por detrás, no lo dejen que se escape, atájlenlo por allá!

Don Chapulín llegó al pueblo, primero fué a comprar con todos sus pistoleros: luego les dijo: "¡A comprar!"; ¡y al que no quiera vender, me lo reportan nomás!

No se asusten compañeros, que en peores nos hemos visto: sea mauser o treinta-treinta, lo que tengan escondido....

Y comenzó el desgarrate, las carreras y los tiros. Al Chapulín le templó de verse tan mal herido.

Agarrándose la panza se quejaba adolorido: "¡Quién me manda sembrar (odios, para recoger tronidos!"

¡Q'ihúbole Don Chapulín! ¡Qué pasó con sus echadas! ¡Ora si le venderemos, pero una pura... brincada!

Ya murió Don Chapulín, ya lo llevan a enterrar, entre cuatro agraristas y el Comisario Ejidal.

Ya con ésta me despido y si me voy, no es por mí: es que tengo quien me compre, en el pueblo, mi maíz, al mejor precio del año que no paga el Chapulín.

Hoja del Tull y de Gráfica Popular



Figura 98 – MÉNDEZ, Leopoldo Méndez (1902–1969) *Corrido de Don Chapulín*, 1940
Reprodução de gravura em metal em panfleto.

Fonte: Gráfica Mexicana⁸⁰

⁸⁰ <<http://www.graficamexicana.com/ImageViewer.asp?level=5&id=7014>> Acesso em: nov. 2013

As imagens selecionadas permitem constatar que as mesmas são capazes de transmitir a mensagem de forma autônoma, ou seja, não necessitariam de legendas explicativas para esclarecer o assunto que abordam, como as ilustrações sobre os eventos promovidos em função do Movimento pela Paz. As representações dos costumes do campo e do trabalho também permitem um fácil entendimento do que se passa nas cenas retratadas. Os personagens históricos, Luís Carlos Prestes e Lázaro Cárdenas, por exemplo, possivelmente seriam rapidamente reconhecidos na época em que as obras foram apresentadas ao público. Isso tudo demonstra que a forma, o aspecto visual, era elaborada a favor de melhor servir ao conteúdo, o que era uma premissa do Realismo Socialista. Porém, a preocupação com a comunicabilidade do trabalho artístico não é restrita a essa doutrina estética, mas sim é uma questão importante para artistas ligados às mais variadas tendências. A respeito do alcance das obras do TGP e dos Clubes de Gravura, pode-se dizer que a veiculação por meio de veículos de imprensa, cartazes e panfletos facilitou o acesso a um número maior de pessoas à produção artística dessas agremiações, pois não haveria a necessidade de ir a um espaço expositivo para contemplá-la. Os artistas dos Clubes pensaram, inclusive, que as páginas contendo reproduções das gravuras poderiam ser coladas nas paredes das residências dos trabalhadores (QUADROS, 2010). O desejo de democratizar a arte e fazer com que ela, de certa forma, pudesse se inserir na vida das classes populares poderia, sim, ser realizado através da distribuição dos trabalhos através dos impressos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As injustiças sociais, as desigualdades de classe, a corrupção e a detenção do poder por parte de lideranças político-econômicas opressoras e indiferentes à situação dos menos favorecidos sensibilizam as pessoas minimamente conscientes do modo de funcionamento de nossa sociedade, e foi isso que aconteceu a uma parcela significativa da intelectualidade latino-americana, já nas primeiras décadas do século XX. Os artistas, após a Revolução Socialista da União Soviética, viram no projeto comunista da Revolução um caminho para efetuar profundas mudanças na realidade, e muitos deles se tornaram militantes ou simpatizantes do Partido Comunista (PC). A preocupação social gerou uma produção artística explicitamente engajada à ideologia de esquerda. São os casos dos artistas integrantes do *Taller de Gráfica Popular* e dos Clubes de Gravura de Bagé e de Porto Alegre. Essas organizações tinham em comum o uso de veículos de mídia, a fim de divulgar suas obras e suas mensagens. No Rio Grande do Sul, a revista *Horizonte* foi um desses veículos.

O autor Denis de Moraes (1994) afirma que a imprensa partidária pretendia trazer para si a incumbência de ser a porta-voz da vontade popular de justiça e de igualdade, e que isso seria uma maneira de conseguir determinar a postura e o pensamento do seu público, um propósito compartilhado pelos meios de comunicação. A fim de atingir e convencer o maior número de leitores possível, os realizadores dos periódicos teriam optado pela simplificação das teorias para tornar os textos mais acessíveis (MORAES, 1994).

Em *Horizonte*, os artigos sobre as artes visuais revelam as concepções vigentes entre os intelectuais comunistas nos anos de 1945 a 1956, período no qual predominou a do Realismo Socialista. Essa doutrina estética determinava que as obras deveriam ser figurativas e ter uma conotação positiva ao tratar da realidade dos trabalhadores e de suas mobilizações, além disso, o conteúdo da mensagem deveria ser apreendido o mais facilmente possível. O Realismo Socialista censurava as manifestações subjetivas, o expressionismo, o regionalismo (o projeto revolucionário tinha cunho internacional) e a arte moderna, no que se refere às tendências modernistas, principalmente, o abstracionismo. Apesar da crítica à subjetividade, certo romantismo estava presente na idealização da classe trabalhadora e na mitificação dos líderes comunistas, Stalin e Luís Carlos Prestes, por exemplo.

A radicalização das diretrizes do PC acarretou o fortalecimento do centralismo (pois as orientações não se formavam mais nas bases) e da burocracia. Além disso, afastou muitos

intelectuais da militância devido ao autoritarismo e à censura de obras que não se encaixavam no esquema realista socialista. Artistas que, antes, trabalhavam lado a lado, passaram a se agredir publicamente. Podemos verificar isso no artigo da *Horizonte* assinado por Osvaldo Peralva (1952) e intitulado *Os intelectuais que traíram o povo*, no qual Gilberto Freire, Sérgio Milliet, José Lins do Rego, Manuel Bandeira, Rachel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade foram acusados de traidores e de dar as costas para o povo. As declarações dos intelectuais publicadas na *Horizonte* são bastante enfáticas e demonstram a preocupação em ser fieis aos princípios do Realismo Socialista. Severas críticas foram lançadas contra a arte abstrata, contra a Bienal de São Paulo e, na verdade, contra qualquer trabalho ou evento em que não se explicitasse a preocupação com a construção de uma nova sociedade e não se denunciasses os problemas sociais. A realidade do povo deveria ser a prioridade do artista, não seus anseios particulares.

Nos Clubes de Gravura de Bagé e de Porto Alegre (lembrando que o CGPA foi um dos suportes financeiros da revista *Horizonte*), seus integrantes se esmeravam em adquirir habilidades técnicas e na produção de trabalhos que representassem os costumes locais, as condições de vida dos trabalhadores e que ajudassem a divulgar as iniciativas do PC, tais como as campanhas pela paz. A seleção das ilustrações, exposta no terceiro capítulo, aproxima por meio do tema e do tratamento formal as obras dos Clubes e do TGP, que inspirou a criação das agremiações brasileiras de gravadores.

As imagens sobre as mobilizações em prol da Paz elaboradas pelos gaúchos emanam um clima de otimismo e de integração, tal qual deveria ser segundo os preceitos realistas socialistas. Os *talleristas* produziram trabalhos para a campanha pela paz similares, porém, encontramos vários no qual predomina a gravidade e o drama do conflito, como pode ser visto no cartaz para o *Congresso Continental Americano por la Paz* (1949) – a linoleogravura mostra uma família camponesa enfrentando os fuzis. Esse grau de dramaticidade praticamente não é encontrado nas gravuras dos Clubes, exceto em *Soldado Morto* (1951), de Vasco Prado, usada na campanha contra a guerra da Coreia. Tanto os mexicanos quanto os brasileiros declararam se inspirar na obra de Käthe Kollwitz, mas, aparentemente, os primeiros parecem ter se aproximado mais do tom dramático e expressionista da artista alemã.

O TGP não se comprometeu totalmente com o Realismo Socialista. Um grande número de artistas passou pela organização, e havia variedade de vertentes ideológicas, o que ocasionou algumas crises. A história do *Taller* e o ambiente no qual atuava são bastante diferentes dos Clubes de Gravura. As demandas partidárias estavam presentes na pauta dos *talleristas*, mas eles tinham uma base cultural que lhes permitiu manter suas peculiaridades. A

rica herança das artes gráficas mexicana também influenciou a postura desses artistas. Entretanto, vários pontos comuns podem ser apontados entre o TGP e os Clubes: o trabalho coletivo, o empenho na formação técnica, os temas sociais, a representação dos tipos regionais e a preocupação com a democratização da arte. As imagens presentes nesse trabalho mostram ainda as semelhanças formais entre a produção mexicana e brasileira: o figurativismo, a linguagem de cartaz e as características próprias da gravura, o acentuado contraste entre os tons claros e escuros e linhas fortemente expressivas.

O levantamento dos periódicos de esquerda que antecederam *Horizonte* permitiu verificar a linhagem da qual ela participa. Pode-se ver o consenso existente entre as publicações que adotaram o Realismo Socialista no conteúdo dos textos e das ilustrações. É importante entender que a *Horizonte* não foi uma iniciativa completamente original, fazendo parte do programa cultural do PC, que gerou uma rede de imprensa bastante concisa e controlada.

Em seus sete anos de existência, *Horizonte* ofereceu ao público do Rio Grande do Sul textos sobre artes e imagens que, possivelmente, não teriam encontrado outro espaço de divulgação entre os impressos da época. Após o encerramento da publicação, seu grupo de colaboradores se dispersou, e o CGPA encerrou suas atividades.

Acredito que uma das contribuições deste trabalho é a exposição das imagens presentes na revista *Horizonte* (Apêndice C), o que ainda não havia sido feito pelos autores que se empenharam em estudá-la. Encontramos pesquisas que tratam dos escritores e da história da revista, mas as ilustrações ainda não haviam sido o foco da investigação. Outra contribuição dada por este estudo é a atenção destinada ao TGP e ao gravador mexicano Leopoldo Méndez. Na verdade, os estudiosos não deixaram de mencionar a importância dos mexicanos para a criação dos Clubes de Gravura, mas poucos deles tributaram muito espaço para contar a história dos artistas do *Taller*. Aracy Amaral (2003) é uma exceção por dedicar várias páginas de *Arte para quê?* à relação das agremiações do Brasil e do México.

Essa relação não se resumiu apenas à admiração dos artistas gaúchos ao TGP. As obras dos gravadores tinham aproximações formais e temáticas, como foi exposto no capítulo anterior. A classe proletária e as mobilizações populares povoaram o imaginário desses artistas e inspiraram muitos trabalhos. Os elementos do Realismo Socialista – figurativismo, exaltação dos operários e camponeses e o registro de seus afazeres, glorificação dos líderes revolucionários – podem ser reconhecidos na produção mexicana e brasileira. Porém, encontramos composições nas quais não há otimismo e idealização da realidade requeridos

por essa doutrina estética, em seu lugar, vemos a denúncia das mazelas sociais e das condições miseráveis às quais eram submetidos os trabalhadores.

A consonância entre os artistas brasileiros e mexicanos demonstra o intercâmbio de informações que havia na época. O engajamento político dos artistas os motivou a participarem de eventos e de campanhas internacionais (como os Congressos pela Paz) que acabaram por ser ótimas oportunidades de trocas de experiências e de debates acerca da arte. Em comum, na época, havia a preocupação de desenvolver uma produção artística nacional e popular, além disso, deveria se buscar ampliar o acesso do público às obras. O TGP e os Clubes de Gravura empregaram os meios impressos a fim de divulgar seus trabalhos e na tentativa de democratizar a arte. Vale recordar que, na primeira metade do século XX, na América Latina, em geral, a preocupação social se tornou mais recorrente entre os intelectuais, principalmente, os de esquerda.

Este trabalho cumpriu seu objetivo de trazer à tona a arte gráfica da revista *Horizonte* e de demonstrar as aproximações entre as produções dos Clubes de Gravura e do TGP. Os resultados da pesquisa permitem apontar vários desdobramentos visando investigações futuras. Poderia ser interessante comparar as obras de Carlos Scliar e de Leopoldo Méndez durante sua passagem pelas agremiações. Os textos sobre artes visuais da revista também possibilitariam desenvolver um belo estudo acerca do pensamento vigente no meio artístico após a Segunda Guerra Mundial. Outra questão interessante seria a iconografia de Luís Carlos Prestes nos periódicos das décadas de 1940 e 1950 e seu papel na construção de sua figura do herói.

O estudo das ilustrações da *Horizonte* ajudou a compreender o papel da ideologia política na produção dos artistas dos Clubes de Gravura e do TGP. Além disso, permitiu averiguar a relevância dos Clubes no contexto nacional, e o papel exercido pela revista de propagação de informações sobre as artes, no cenário cultural do Rio Grande do Sul.

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.

ARBEX, Luciana B. M. **Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria:** agenda cultural, revistas e engajamento comunista. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História Social Capa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da 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: 21 mar. 2013.

AVILA, Theresa. Laborious arts: El Taller de Gráfica Popular & the meaning of labor in Las Estampas de La Revolución Mexicana. *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas*, v. I, primavera de 2008, p. 62-82. Disponível em: <http://art.unm.edu/academics/pdf/Hemisphere_Journal_Avila.pdf> Acesso em: 17 mar. 2013.

BALBUENO, Luciana. **A produção da Lila Ripoll na revista “Horizonte”.** 2001. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, Porto Alegre, 2001.

CASILLAS, Mercurio Lopez. **La Muerte** – el espejo que no te engaña. Cidade do México: Editorial RM, 2008.

CAPLOW, Deborah. **Leopoldo Méndez** – revolutionary art and the mexican print. Austin: University of Texas Press, 2007.

CATÁLOGO: DANÚBIO GONÇALVES. Curadoria Carlos Antônio Mancuso. MARGS. Porto Alegre. 2000. p.78

FERNANDES, Karina Pinheiro. O povo é arte – as ilustrações em periódicos do PCB e o realismo socialista no Brasil. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011. Disponível em: <www.snh2011.anpuh.org/.../1312935094_ARQUIVO...> Acesso em: 20 abr. 2013.

GASTAL, Susana. Vasco Prado por ele mesmo. In: APPEL, Myrna Bier, MASINA, Léa (org.). **A Geração de 30 no Rio Grande do Sul** – Literatura e Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.p. 57-70

GONÇALVES, Cassandra de C. A. **Clube de Gravura de Porto Alegre:** arte e política na modernidade. São Paulo: USP, 2005. 163 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Programa de Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=59787> Acesso em: 21 mar. 2013.

GONÇALVES, Danúbio. **Ser ou Não Ser Arte.** Porto Alegre: edição do autor, 2003.

GRAVURA BRASILEIRA / Textos de Leon Kossovitch e Mayra Laudanna, Ricardo Resende; apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Cosac & Naify / Itaú Cultural, 2000, 270 p.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura** – arte e técnica. Porto Alegre: Pomar Editorial, 2005.

MARÇAL, João Batista. A Imprensa Operária no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Edição do autor, 2004.

MARTINS, Cyro. Regionalismo, modernismo e o surgimento do romance de 30. In: APPEL, Myrna Bier, MASINA, Léa (org.). **A Geração de 30 no Rio Grande do Sul** – Literatura e Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000. p. 77 -93.

MASINA, Léa. *Xarqueada*, de Pedro Wayne: um paradigma do romance gaúcho de 30. In: APPEL, Myrna Bier, MASINA, Léa (org.). **A Geração de 30 no Rio Grande do Sul** – Literatura e Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.p. 109-130.

MORAES, Dênis de. **O Imaginário Vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

MOTTER, Talitha B. **Gravura, figuração e política**: a obra de Carlos Scliar junto ao Clube de Gravura de Porto Alegre (1959-1956). Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000872043&loc=2013&l=fd00030624d5d87b>> Acesso em: 21 mar. 2013.

MUSACHIO, Humberto. **El Taller de Gráfica Popular**. México D.F.: FCE, 2007.

PONTUAL, Roberto. **Scliar** – o real em reflexo e transfiguração. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1970.

PIETA, Marilene. O Grupo de Bagé e a modernidade das artes visuais no Rio Grande do Sul. In: VEEK, Marisa (org.). **Caixa Econômica Federal**: Projeto “Caixa Resgatando a Memória”: Anestor Tavares, Grupo de Bagé, Trindade Leal, Antonio Caringi, Carlos Petrucci, Oscar Boeira. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1997.

QUADROS, Ana L. P. de. **Gravura na Campanha** – um estudo sobre a criação do Museu da Gravura Brasileira. Pelotas: UFPEL, 2010. 152 p.. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós- Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, UFPEL, 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: 01 out. 2013.

RAMOS, Paula. **Artistas Ilustradores**: a editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração. Porto Alegre: UFRGS, 2007. 408 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/12110>> Acesso em: 30 abr. 2013.

RUBIM, Antonio A. C. **Marxismo, Cultura e Intelectuais no Brasil**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

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

STRADA, Vittorio. Da “revolução cultural” ao “realismo socialista”. In: HOBSBAWM, 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, 1987a, p. 109-150.

STRADA, Vittorio. Do “realismo socialista” ao “zhdanovismo”. In: HOBSBAWN, 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, 1987b, p.151-219.

ARQUIVOS

Arquivo João Batista Marçal, Viamão, RS

Coleção do Núcleo de Pesquisa em História do Instituto Federal de Ciências Humanas: NPH – IFCH/UFRGS, Porto Alegre, RS

Coleção Júlio Petersen – PUCRS, Porto Alegre, RS

SÍTIOS VIRTUAIS

Centro de Documentação e Memória (CDM) da Fundação Maurício Grabois
<<http://grabois.org.br>>

Gráfica Mexicana
<<http://www.graficamexicana.com>>

Graphic Witness
<<http://www.graphicwitness.org>>

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional
<<http://memoria.bn.br>>

ICAA
<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

Projeto Paulo Werneck
<<http://www.projetopaulowerneck.com.br>>

The Los Angeles County Museum of Art
<<http://collections.lacma.org>>

FONTES PRIMÁRIAS

A ARTE Submetida ao Julgamento Popular. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 31, ano VI, nov. de 1955, p.16-17.

A Classe Operária, n° 5, Ano I, 06 abr. 1946. Disponível em:
http://grabois.org.br/admin/arquivos/arquivo_51_635.pdf Acesso em: 27 out. 2013

A Classe Operária, de 13 fev. 1947, ano 1. nº 51. Disponível em:
 < http://grabois.org.br/admin/arquivos/arquivo_51_671.pdf> Acesso em: 27 out. 2013

A Classe Operária, de 15 fev. 1947, ano 1. nº 51. Disponível em:
 <http://grabois.org.br/admin/arquivos/arquivo_51_671.pdf> Acesso em: 27 out. 2013.

A Classe Operária, 17 maio 1947, ano II, nº 73. Disponível em:
 <http://grabois.org.br/admin/arquivos/arquivo_51_690.pdf> Acesso em: 29 out. 2013.

A DEFESA de Prestes É A Defesa da Paz . **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase nº 7, jul. 1951, p. 200-201.

A GREVE das Cores. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 28, ano IV, mai.-ago. de 1954, p.102-103.

AMADO, Jorge. Discurso pela Paz e pela Cultura. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 8, ano II, set. 1952, p. 209-210.

APELO por Um Pacto de Paz. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase nº 5, maio 1951, p.152.

ARTES Plásticas. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase nº 10, out. 1951, p. 307.

ARTISTAS PLÁSTICOS Falam dos Seus Planos para 1955. **Horizonte**, nº 30, Porto Alegre, ano VI, jan.-abr. 1955, p.16.

BOULIER, Jean. As Cristãs no Congresso dos Povos pelo Paz. **Horizonte**, Porto Alegre, nº9, ano II, out.-nov. 1952, p.249.

CARY, E. A gravura chinesa. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 6, fev.-mar. 1951, p.76-78.

CHMARINOV, D. Leonardo da Vinci. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 8, ano II, set. 1952, p.220-221.

DI CAVALCANTI, Emiliano. Realismo e Abstracionismo. **Fundamentos**, ago. 1948, p.241-246. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq=>>> Acesso em: 29 de outubro de 2013.

FIALHO, Branca. Informe sobre O Congresso dos Povos pela Paz. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 8, ano II, set. 1952, p. 205-206.

GONÇALVES, Danúbio. Sobre a Bienal. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase nº 10, out. 1951, p.307.

GONÇALVES, Danúbio. Carta a um Pintor. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 6, ano II, jun. 1952, p.166-167.

GRAEFF, Walter. Cincha Pinto. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase nº 11 e 12, nov.-dez. 1951, p.348-349.

GUEDES, Fernando. Os intelectuais e o Manifesto de Agosto. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase nº 8, ago. 1951, p.220-221.

GUEDES, Fernando. Os Intelectuais Brasileiros e O P.C.B. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 3-4, ano II, mar-abr. 1952, p.89.

LEDUC, Victor. Novos Problemas Estéticos de Artes Plásticas. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 8, ano II, set. 1952, p. 226-228.

MAO TSE-TUNG. A Propósito da Literatura. **Horizonte**, Porto Alegre, nº6, Nova Fase nº5, fev.-mar. 1951, p.60-65.

MARCOS, Plínio Ribeiro. Do Impressionismo ao Abstracionismo. **Fundamentos**, nº 9/10, mar.-abr. 1949, p.170-176. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=102725&pesq=>> Acesso em: 29 out. 2013.

MARTINS, Zaira. Fios. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 1, ano 1, mar. 1949, p.6.

MARTINS, Antonio Ferreira. O Baio do Seu Gaudêncio. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 9, ano II, out.-nov. 1952, p. 240-241

MÉNDEZ, Leopoldo. **Horizonte**, Nova Fase nº 6, jun. 1951, p.174.

MENDONÇA, Rivadávia. A exumação da “Semana de Arte Moderna”. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 7, ano II, jul. 1952, p.178-180.

O MÉTODO do Realismo Socialista e os problemas da literatura e das artes. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 3, ano III, nov.-dez. 1953.

OS POVOS do Mundo Unidos em Defesa da Paz e da Cultura. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 4, ano I, 20 de dez. 1950, p. 14.

PEDRO WEINGARTNER. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 28, ano IV, maio-ago. 1954, p.103.

PERALVA, Osvaldo. Os intelectuais que traíram o povo. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 4, Nova Fase, abr. 1951, p. 95-96.

PRESTES, Uma Vida a Serviço do Povo. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 5, 20 jan. 1951, p.43.

PRADO, Vasco. O Negrinho. **Horizonte**, Porto Alegre, nº6, Nova Fase nº5, fev.-mar. 1951, p.85.

PRADO, Vasco. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase nº 10, out. 1951, p.308.

PRADO, Vasco. Leonardo da Vinci. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 5, Ano II, maio 1952, p.123.

PREMIADOS Dois Clubes de Gravura Gaúchos, **Horizonte**, Porto Alegre, nº 7, ano II, jul. de 1952, p. 198.

RESENHA do Ano. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase nº 11 e 12, nov-dez 1951, p.331.

RIPOLL, Lila. 3ª Variação de Um Mesmo Tema. **Horizonte**, Porto Alegre, nº1, ano 1, mar. 1949, p.6.

RIPPOL, Lila. Retrato. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 5, 20 de janeiro de 1951, p. 39.

RIPOLL, Lila. Alvorada. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 10, ano II, dez. 1952, p. 268.

ROSENTHAL, Mark. Lenin, a propósito de duas culturas. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 4, ano I, 20 dez. 1950, p.16-18.

SAAVREDA, Carlos Castro. Fiesta en El Mundo. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 5, Ano II, maio 1952, p.109-110.

SALÕES de Porto Alegre. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 3, ano III, nov.-dez. de 1953, p.97.

SCLIAR, Carlos. A Exposição de Vasco Prado. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 4, Nova Fase, abr. 1951, p.118.

SCLIAR, Carlos. Notícias do Clube de Gravura. **Horizonte**, Porto Alegre, nº6, ano II, jun. de 1952, p. I-VIII.

SCLIAR, Carlos. Das Atividades e Perspectivas do Clube de Gravura. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 26, ano IV, jan.-fev. 1954, p.24-25.

UMA RESENHA sobre as artes plásticas em 1954. **Horizonte**, Porto Alegre, nº 29, ano IV, nov.-dez. 1954, p.126-129.

VILANOVA ARTIGAS, J. A “Bienal” como Expressão da Decadência Burguesa. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase nº 9, set. 1951, p. 272.

EXEMPLARES DA REVISTA HORIZONTE

HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 1, ano 1, mar. 1949

HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 2, ano 1, abr. 1949

HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 3, ano I, jul. 1949

- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 4, ano I, 20 dez. 1950
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 5, 20 jan. 1951
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 6, Nova Fase nº 5, fev.-mar. 1951
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº4, Nova Fase, abr. 1951
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), Nova Fase nº5, maio 1951
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), Nova Fase nº6, jun. 1951
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), Nova Fase nº 7, jul. 1951
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), Nova Fase nº 9, set. 1951
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), Nova Fase nº 8, ago. 1951
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), Nova Fase nº 10, out. 1951
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), Nova Fase nº 11 e 12, nov.-dez. 1951
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº1, ano II, jan. 1952
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº2, Ano II, fev. 1952
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 3-4, Ano II, mar.-abr. 1952
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 5, Ano II, maio 1952
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº6, ano II, jun. 1952
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 7, ano II, jul. 1952
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 8, ano II, set. 1952
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 9, ano II, out.-nov. 1952
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 9, ano II, out.-nov. 1952
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº10, ano II, dez. 1952
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 1, ano III, jul. 1953
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 3, ano III, nov.-dez. 1953
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 26, ano IV, jan.-fev. 1954
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 27, ano IV, mar.-abr. 1954
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº28, ano IV, maio-ago. 1954
- HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 29, ano IV, nov.-dez. de 1954

HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 30, ano VI, jan.-abr. de 1955

HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 31, ano VI, nov. 1955

HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 32, ano IV, jan. 1956

APÊNDICE A - OS ANTECEDENTES DO REALISMO SOCIALISTA NA UNIÃO SOVIÉTICA

Os primórdios da elaboração de teorias comunistas para a cultura estão em Lenin que, por sua vez, inspirou-se em Marx e Engels. Nos anos 1840, Marx criticava o regime autoritário da Prússia na *Gazeta Renana*. No mesmo ano da publicação do Manifesto do Partido Comunista (1848), foi fundada a *Nova Gazeta Renana*. Marx afirmava que o papel da imprensa era criticar o sistema político vigente e divulgar os ideais partidários.

Lenin via os periódicos como instrumento de transformação da teoria para a ação; eles seriam capazes de aglutinar os pensamentos e organizar manifestações coletivas. Um jornal partidário deveria ser sério, expressivo e interpretar os acontecimentos pela óptica marxista. Os princípios regentes da imprensa, segundo Lenin, seriam: “[...] partidarismo consequente (defender o ponto de vista da classe operária); firmeza ideológica; orientação do povo; veracidade; e internacionalismo operário” (MORAES, 1994, p.62).

O compromisso das manifestações artísticas de estarem ligadas ao espírito do partido, *partiinost* (partidarismo ou espírito de partido), é uma concepção defendida pelos bolcheviques desde sua ascensão ao poder, apoiados nas ideias de Lenin. Dênis de Moraes (1994) aponta que houve uma interpretação unilateral dos textos, visto que o autor russo não apoiava a subordinação total e imposta ao PC, mas defendia um relacionamento mais dinâmico com os artistas. Os escritos de Lenin possuem ambiguidades, pois tanto defendem o comprometimento da produção intelectual com os ideais partidários e com o proletariado, como certa liberdade criativa, mas que não se opusessem às bandeiras do partido. Os dirigentes mais ortodoxos acabaram optando pelo entendimento das posições leninistas que endossassem atitudes autoritárias e censoras em relação às artes.

Nas décadas de 1890 e 1920, os escritores e os artistas russos se empenharam em desenvolver movimentos de vanguarda com a finalidade de superar a influência burguesa e promover a ascensão de um novo homem russo. Essa vontade de construir uma arte identificada com uma nova sociedade influenciou a estética soviética. Porém, a Revolução de 1917 modificou profundamente o campo cultural – várias publicações foram confiscadas (o número de 715 periódicos, em 1915, baixou para 107 em 1925), as editoras e as fábricas de papel foram nacionalizadas, criou-se a Editora Casa do Livro, subordinada ao Estado

(ARBEX, 2012). As questões culturais estavam constantemente na pauta de debates do Partido.

Apesar das restrições impostas depois da Revolução de 1917, os artistas conseguiram experimentar diferentes linguagens: vale citar o teatro de Meyerhold e, nas artes visuais, a escola de Vitebsk, dirigida por Marc Chagall (MORAES, 1994). Os construtivistas marxistas reformularam o futurismo – o elogio ao progresso e à urbanização era vinculado às preocupações revolucionárias, tal como a valorização da classe trabalhadora – e exploraram aspectos da industrialização e a temática dos operários, engajados na edificação do Socialismo (ARBEX, 2012). Strada (1987a) assinala que a criação artística russa vivia um período de grande criatividade desde o final do século XIX. Entretanto, a cultura não mais se relacionava com a sociedade com a liberdade que havia antes, pois agora deveria se submeter ao projeto político, ou seja, estaria a serviço de uma ideologia que se tornaria cada vez mais radical, culminando no chamado marxismo-leninismo (STRADA, 1987a).

Lenin formulou preceitos que deram origem às políticas culturais adotadas pelo PC posteriormente. Em 1905, o artigo *A organização de partido e a literatura de partido*, publicado no jornal *Novaia jizn* (Vida nova), de Nikolai Minski, trouxe os fundamentos do *partiinost* (partidarismo ou espírito de partido): a literatura/o jornalismo deveria obedecer à organização do partido. As palavras de Lenin permitem várias interpretações, pois, ao mesmo tempo em que pregam o comprometimento com as causas partidárias, demonstram uma preocupação acerca da proteção da autonomia criativa e contra o “esquematismo” (STRADA, 1987a, p.115). Vittorio Strada salienta que essa liberdade aclamada por Lênin, dentro da concepção de uma literatura ligada ao partido, só seria possível em um meio de livre escolha política, não dentro de uma sociedade totalitária. Nos anos 1920, o *Komintern* definiu que os órgãos de imprensa dos partidos deveriam ser comandados por membros confiáveis e comprometidos com a causa revolucionária, adequando sua autonomia às orientações partidárias (MORAES, 1994).

Após 1917, foram fundadas associações de literatos derivadas de discussões de grupos com diferentes ideias sobre a cultura. Maiakovski liderava a Frente de Esquerda das Artes (LEF). “Companheiros de Viagem” era o grupo dos artistas exilados, encabeçado por Trotsky. O Primeiro Ministro da Cultura da URSS, Anatoli Lunatcharski, e o filósofo Alexander Bogdanov, instituíram o *Proletkult*, grupo de instituições culturais e educacionais proletárias, no ano da Revolução. Na década de 1920, Bogdanov formulou ideias para uma estética marxista em um conjunto de escritos sobre cultura popular reunidos em 1925. Os ensaios intitulados de *Novi mir* (“O mundo novo”) tratam da necessidade da transformação das

peças na busca da igualdade e da mudança social, advinda de novas maneiras de estabelecerem-se as relações humanas. Um dos pontos-chave de seu pensamento, segundo Vittorio Strada (1987a), é a necessidade de “recomposição do homem” (p.123), que se seguiria ao momento em que ele se encontra completamente fragmentado em sua condição de operário dentro do sistema capitalista. Essa recomposição se manifestaria na consciência de pertencimento a uma classe e, posteriormente, com o surgimento de uma cultura proletária. Os objetivos centrais do *Proletkult* incluíam a formação da literatura e da cultura proletárias através da realização de espetáculos, debates e da publicação de periódicos. No interior das organizações do *Proletkult*, havia divergências quanto a renegar completamente as obras do passado ou torná-las um “patrimônio”, após análise pautada nos ideais do marxismo. Bogdanov era adepto da segunda opção.

Embora acreditasse na necessidade de uma revolução cultural, Lenin era contrário ao *Proletkult*. Ele se opunha, principalmente, à ideia de que essa revolução fosse autônoma, ou seja, desvinculada do sistema político instaurado, e derivasse, somente, da cultura proletária; ou seja, a herança cultural deveria ser superada e substituída (STRADA, 1987b). O *Proletkult* de Bogdanov foi considerado sectário e definido por Lenin como “oportunismo de esquerda” (MORAES, 1994, p.112) e, por fim, suspenso. Luciana Arbex (2012) observa que a maior contrariedade de Lenin residia no fato das organizações da proposta de Bogdanov não estarem subordinadas ao partido.

Lenin faleceu em 1924 e, após sua morte, as políticas culturais voltaram ao debate e as correntes mais sectárias ganharam força. O Comitê Central afirmou que os artistas deveriam se submeter às suas orientações e usar suas obras para retratar as massas, sempre de acordo com as metas revolucionárias. Isso aparece no documento *Sobre a política do partido no campo literário*, publicado em 1925. Nesse mesmo ano, fundou-se a Associação Russa dos Escritores Proletários (RAPP), cujos membros, conhecidos por rappistas, queriam ser instrumentos da transformação da sociedade através da literatura, interessada na “representação verídica da sociedade” (ARBEX, 2012, p.96).

APÊNDICE B - A TRAJETÓRIA DE LEOPOLDO MÉNDEZ E OS PRECEDENTES DO TGP

Leopoldo Méndez nasceu na Cidade do México, em 1902. Ele perdeu sua mãe ainda criança e foi criado pelo pai junto a outros familiares, trabalhadores da indústria do tabaco. A Revolução Mexicana, deflagrada em 1910, foi o pano de fundo de sua infância e de sua adolescência, durante a qual sua família teve de enfrentar, por vezes, a fome causada pela falta de alimentos retidos em estoques. Aos dez anos de idade, acompanhou os acontecimentos da *Decena Trágica*, dez dias de confronto ocorridos devido a traição do General Victoriano Huerta (1850–1916) que culminaram nos assassinatos do presidente eleito Madero (1873–1913) e o vice Pino Suárez. (1869–1913). Esse episódio marcou a memória do Méndez por toda a vida (CAPLOW, 2007).

Em 1917, Méndez ingressou na Academia de San Carlos para estudar artes. A geração de Leopoldo Méndez chegou logo após a de Diego Rivera (1886–1957), David Alfaro Siqueiros (1896–1974) e José Clemente Orozco (1883–1949) e estava atenta às inovações desses artistas. San Carlos empregava métodos de ensino conservadores e proporcionava aos alunos domínio das técnicas de desenho com modelo vivo. Porém, os alunos percebiam que a metodologia já não condizia com os tempos turbulentos em que viviam.

Nos anos 20, um período de relativa estabilidade, frequentou a *Escuela de Pintura al Aire Libre* (EPAL), em Chimalistac, criada pelo ministro da educação José Vasconcelos (1882–1959), na qual o interesse maior se concentrava nos povos indígenas e na cultura popular, tendência denominada *indigenismo*. Vasconcelos se inspirou no modelo de educação dos missionários do século XVI e nas teorias do comissário soviético para a educação pública Anatoly Lunacharsky (1875–1933) ao desenvolver o projeto dos *maestros missionários*, que enviava professores para lecionar em áreas remotas do país, e da criação de arte em espaços públicos, de festivais culturais, de bibliotecas públicas entre outras ações. O governo mexicano construiu milhares de escolas urbanas e rurais, inclusive, noturnas para os trabalhadores.

Além de Méndez, vivenciaram a experiência da escola ao ar livre Díaz de León (1897–1975), Fernández Ledesma (1900–1983) e Ramón Alva de La Canal (1892–1985). Os professores, envolvidos pelos ideais revolucionários e pelo programa de reconstrução nacional, despertavam o interesse nos aspectos da cultura popular- as pinturas e paredes das

pulquerías (um tipo de bar), ex-votos e a produção do gravador José Guadalupe Posada (1852–1913). Jean Charlot (1898–1979), vindo de fora do México, integrou o corpo docente e introduziu a xilogravura, apresentando suas gravuras expressionistas feitas na França e as que fizera no México. Posada foi uma das grandes referências para os estudantes. Seus trabalhos, de viés satírico, tratavam dos eventos políticos contemporâneos e suas *calaveras* eram representações dos tipos de comportamento humano em sociedade. Posada buscou inspiração na Dança da Morte medieval e na imagética pré-colombiana (CAPLOW, 2007).

O ano da chegada de Jean Charlot ao México, 1921, é considerado o ano do ressurgimento da arte da gravura no país. Charlot trouxe consigo o álbum de xilogravuras *Via Crucis*. Seu trabalho serviu de inspiração para o ingresso da produção em madeira dos artistas Fernando Leal (1896–1964), Francisco Díaz de León e Gabriel Fernandez Ledesma (MUSACHIO, 2007).

Augustín Victor Casasola e sua equipe de fotógrafos tiraram várias fotos dos eventos da Revolução e do povo. Suas imagens serviram de base para trabalhos artísticos. Enfim, tanto as gravuras quanto as fotografias fomentaram o imaginário acerca dos feitos revolucionários e da vida dos mexicanos. Jean Charlot foi um dos responsáveis pelo resgate da obra de Posada. Conta-se que, enquanto trabalha no afresco *Massacre no Templo Maior*, adquiriu gravuras de Posada de um vendedor de rua, em seguida, reproduziu-as e apresentou-as a artistas (CAPLOW, 2007). O ateliê do gravador se localizava próximo à Academia de San Carlos, no centro da cidade, e é provável que os estudantes conhecessem seu trabalho, inclusive Rivera e Orozco.

Monografia: las obras de José Guadalupe Posada foi o primeiro livro sobre Posada foi editado por Frances Toor e Pablo O'Higgins (1904–1983), publicado por Blas Vanegas Arroyo, auxiliado por Diego Rivera. Méndez sempre admitiu sua profunda admiração por Posada, tanto por sua quanto por suas atitudes a favor da Revolução.

Na década de 1920, as novidades da arte europeia – Cubismo, Dadaísmo, Expressionismo, Construtivismo, etc. – ingressavam no México através das revistas culturais *Zig Zag*, *Revista das Revistas* e *El Universal Ilustrado*. A influência soviética, na mesma época, estimulava o trabalho coletivo, e os artistas passaram a se considerar trabalhadores da arte, interessando-se em saber mais sobre o sistema de guildas renascentistas e medievais (CAPLOW, 2007). O ministro Vasconcelos pregava que o artista deveria se dedicar ao bem-estar social e que seu papel na cultura e na educação era muito importante. Os posicionamentos políticos e estéticos eram expressos levando a formação de grupos de ideias afins.



CHARLOT, Jean (1898–1979) *Massacre no Templo Maior*, 1922 [afresco]
 Escola Nacional Preparatória, Cidade do México
 Fonte: CAPLOW, 2007, p. 123

O *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* foi fundado em 1923, e, no ano seguinte, seu Manifesto e seu órgão oficial de imprensa, *El Machete*, são lançados. Na publicação, publicavam-se xilogravuras de Xavier Guerrero (1896–1974) e David Alfaro Siqueiros, os quais viriam a fazer parte do TGP. Porém, pouco tempo depois, o nome da associação é modificado por Siqueiros e Rivera para *Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios*. O novo manifesto defendia o direito dos índios, dos trabalhadores e dos camponeses, criticava a burguesia e exaltava o nacionalismo. Muitos sindicalizados estudaram na EPAL. Em 1924, Plutarco Elias Calles (1877–1945) assumiu o governo do país implantando diretrizes de direita. Os muralistas se tornaram mais radicais, e o *Sindicato* se dissipou. *El Machete* permaneceu como jornal do Partido Comunista (CAPLOW, 2007).

Leopoldo Méndez iniciou sua trajetória profissional em 1921. Ele dava aulas de arte, mas seu interesse pelas artes gráficas o aproximou do movimento Estridentista que se formava em torno da figura de Manuel Maples Arce (1898–1981), com que publicou o manifesto *Actual Número Uno: Hoja de Vanguardia Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce*, cujos princípios eram a destituição dos heróis da guerra de independência e dos santos

populares dos altares da cultura mexicana e a defesa da vanguarda (CAPLOW, 2007). As referências do movimento eram o Futurismo Italiano e o Ultraísmo Espanhol. Quanto à arte, os estridentistas misturavam aspectos do Cubismo, do Futurismo e do Construtivismo Russo, do Expressionismo Alemão e, até mesmo, da *Art Nouveau* e da *Art Deco*. Seus temas preferidos eram o desenvolvimento urbano e a Revolução Mexicana. Os estridentistas, ao contrário dos muralistas, não quiseram se vincular a políticas governamentais. Méndez se identificava com a classe trabalhadora e suas demandas, portanto, aproximava-se do proletariado mais do que os outros estridentistas.

Os estridentistas criaram suas próprias publicações, por exemplo *El Movimiento Estridentista* e *Irradiador: Revista Internacional de Vanguardia*. Leopoldo fez algumas ilustrações de viés cubista, mas o tema era os trabalhadores e suas tarefas. A personagem de *La Costurera* (1923) está mergulhada no seu dever, envolvida por formas que representam toda uma hierarquia social. Méndez não procurava tratar de questões privadas do ser humano, mas sua situação na vida pública.



MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *La Costurera*, 1923
Nanquim, 24 x 17,5 cm [ilustração de *El Movimiento Estridentista*, 1926]
Center for Southwest Research, General Library, University of New Mexico
Fonte: CAPLOW, 2007, p. 39

Os estridentistas costumavam se reunir no Café Europa, apelidado de *Café de Nadie*, e promoviam declamações de poesia e exibição dos seus trabalhos. A divulgação desses eventos e demais atividades do movimento eram difundidas pelos seus próprios órgãos de imprensa editados pelas *Ediciones Estridentistas*. Os artistas também escreviam artigos, por exemplo, o jornal *Horizonte* publicou um texto de Méndez sobre o Muralismo. As capas dos periódicos exploravam o potencial formal da tipografia e empregava símbolos da modernidade, tais como o rádio e os arranha-céus.



Capa da revista *Horizonte* de março de 1927
 Fonte: CAPLOW, 2007, p.127

Leopoldo Méndez se detinha em fazer uma arte focada no social e na realidade a sua volta permitindo-se experimentar novas técnicas e linguagens formais. Sua primeira xilogravura, *Hombre*, data de 1925 e tem traços abstratos. Seu interesse pela xilogravura nasceu graças ao incentivo e Ramón Alva de la Canal, admirador e aluno de Jean Charlot (MUSCAHIO, 2007). Ele explorou outros modos de gravação usando linoleogravura, que se tornou uma preferência sua e de seus colegas devido à facilidade do corte, à disponibilidade e ao preço baixo. Méndez abordava cada vez mais os problemas sociais e políticos. Entre 1929 e 1927, ele elaborou uma série de ilustrações para *Zapata Exaltación*, de List Arzubide.

No ano de 1927, inimigos políticos depuseram o governador Jara, e os estridentista tiveram de deixar Jalapa, pois os soldados depredaram os escritórios da *Horizonte* e destruíram quadros e livros. O movimento acabou por se dissolver.



MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *Hombre*, 1925
Xilogravura, 26,9 x 16,8 cm
Fonte: CAPLOW, 2007, p.53

Méndez conseguiu um emprego no Departamento de Sanitização do Porto de Veracruz e se mudou para essa cidade. Ele continuou a exercer sua atividade de ilustrador em revistas e livros. Suas ilustrações podem ser vistas no livro *Un Fragmento de La Revolución*, de autoria de Praxedis Guerrero (1882–1910) e Enrique Barreiro. Cada vez mais comprometido com a busca por mudanças sociais, Méndez desenvolveu uma ampla gama de estratégias visuais. Na década de 1920, começou a pesquisar ainda mais a produção de Posada, Käthe Kollwitz (1867–1945), Francisco Goya (1746–1828), Honoré Daumier (1808–1879) e George Grosz (1893–1959). Em 1929, Méndez se filia ao Partido Comunista. Sua temática se expandiu a questões internacionais preponderantes na época, tais como a Guerra Civil Espanhola e os

regimes totalitários, prenúncios da Segunda Guerra Mundial. Foi nesse ano que Méndez voltou a Cidade do México e se juntou ao *Agorismo*, um grupo de intelectuais comunistas (CAPLOW, 2007).

Em 1930, Méndez viajou, de carro, à Califórnia, acompanhado pelo pintor Carlos Mérida (1891–1984) e pelo poeta revolucionário List Arzubide (1898–1998). Na cidade de Los Angeles, os trabalhos de Mérida e Leopoldo participaram de uma exposição de artistas de esquerda na livraria/galeria de Jake Zeitlin. Entre 1929 e 1933, trabalhou nas Missões Culturais promovidas pelo Ministério da Educação. O projeto consistia em oferecer formação aos professores das escolas rurais através do envio de educadores que incluíam professores de técnicas agrícolas industriais, enfermeiros e artistas visuais. Pablo O'Higgins e Alfredo Zalce (1908–2003), futuros integrantes do *Taller de Gráfica Popular*, que pintaram diversos murais nas escolas, estavam entre os integrantes das Missões.

Nesse mesmo período, Méndez foi colaborador dos jornais do Ministério *El Sembrador* e *El Maestro Rural*, dirigido aos professores. Ele também ilustrou o livro de poesias que celebravam a educação rural, *Canto Ingenuo: La Escuela Rural*, de Enrique Othon Diaz.

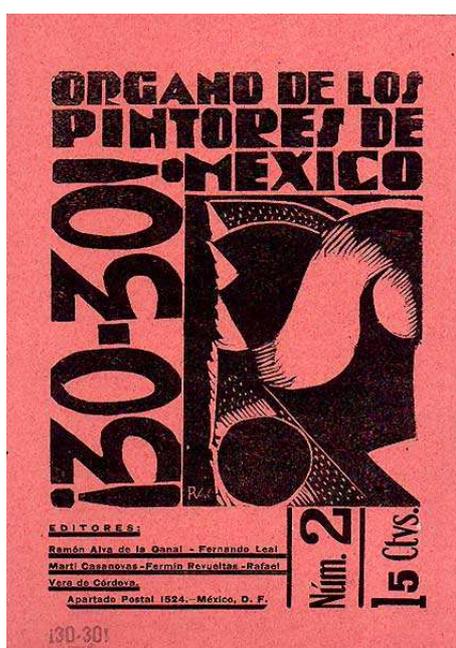


MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *Sem título*, 1931
 Capa do livro *Canto Ingenuo: La Escuela Rural*
 Fonte: CAPLOW, 2007, p.132

Méndez e Pablo O'Higgins se tornaram amigos e parceiros em vários projetos artísticos e associações. O'Higgins era norte-americano e se estabeleceu no México em 1924, a fim de auxiliar Rivera nos murais da Escola Nacional de Agricultura, em Chapingo. Em 1931, esses dois artistas mais Luis Arenal (1908/09-1983) e o escritor Juan de la Cabada (1899-1986) fundaram a *Lucha Intelectual Proletaria*, que durou pouco tempo, mas valeu pela experiência de ser uma das pioneiras organização de artistas.

O General Plutarco Elias Calles governa o país de 1924 a 1934. Nesse intervalo, surgiu o *Partido Nacional Revolucionario*, o Partido Comunista é banido e as relações com a União Soviética são cortadas. Calles suspendeu a reforma agrária, perseguiu os sindicalistas e abriu as portas para o capital estrangeiro. A maioria dos intelectuais se tornou opositora do governo (CAPLOW, 2007).

Méndez foi nomeado diretor da Seção de Desenho e Artes Plásticas do Ministério da Educação, em 1932. Na sua gestão de apenas um ano, procurou melhorar os currículos escolares e introduzir manuais de arte e de teatro nas escolas públicas. Nesse tempo, ele ficou particularmente interessado em produzir teatro de fantoches. Quanto a publicações, Méndez colaborou com a revista cultural *30-30*, criada no final dos anos 1920 por um grupo de artistas, entre eles, Ramón Alva de la Canal (1892-1985).



Capa da revista *30-30*
Fonte: Graphic Witness⁸¹

⁸¹ <<http://www.graphicwitness.org/group/30301.jpg>> Acesso em: nov. 2013

Em 1933, os fundadores da *Lucha Intelectual Proletaria* se reencontraram para iniciar uma nova empreitada a *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR). O principal objetivo era defender a classe trabalhadora, combater a ameaça fascista. Leopoldo Méndez se empenhou intensamente nas atividades da Liga produzindo ilustrações, pintando murais com os demais artistas, editando o jornal *Frente a Frente* [figura 30], participando dos eventos abertos ao público e dirigindo a escola de arte da LEAR.



ARENAL, Luis (1908/09–1985) *Sem título*, s.d.
Xilogravura. Capa da revista *Frente a Frente* de janeiro de 1935
Fonte: CAPLOW, 2007, p. 104

Os princípios da LEAR foram publicados no primeiro exemplar de *Frente a Frente*. Resumidamente, a LEAR se colocava a serviço do proletariado e contra o fascismo, o imperialismo e a guerra, e a ponta a União soviética como guia para os trabalhadores de todo o mundo. O governo “burguês-feudal”, pretensamente socialista, é repudiado. Méndez satirizou a posição dos governantes e sua relação com as artes na gravura *Calaveras del Mausoleo Nacional*, publicada no primeiro número do periódico da Liga, na qual transparece a referência a Posada tanto no tema como no uso do velo (buril de várias pontas).

Os membros da LEAR, inicialmente, apoiaram o sucessor de Calles no poder, General Lázaro Cárdenas. Porém, Cárdenas, integrante do PNR, passou a ter atitudes semelhantes às de Calles logo após assumir seu mandato em 1934. As controvérsias políticas foram estampadas nos pôsteres da Liga chamados *Hoja Popular*. Méndez segue o estilo de Posada nas gravuras feitas para esse meio.



MÉNDEZ, Leopoldo (1902–1969) *Calaveras Del Mausoleo Nacional*, 1934

Xilogravura, 23 x 17 cm

Fonte: CAPLOW, 2007, p.96

Em 1935, seguindo a sugestão de David Alfaro Siqueiros, foi implantado o centro de ensino *Taller-Escuela de Artes Plásticas* (TEAP) ligado à Divisão de Artes Plásticas da LEAR. Em outubro daquele ano, oficinas noturnas para os membros da Liga foram ministradas, eram oferecidas aulas de pintura, desenho, gravura, escultura e história da arte. Muitos pintores e gravadores conhecidos participaram do *Taller-Escuela* além de Siqueiros:

Tamayo, Castellano, Carlos Orozco Romero, Antonio Pujol, Pablo O'Higgins, Ignacio Aguirre, Gabriel Fernández Ledesma, Leopoldo Méndez, entre outros. Méndez se envolveu no estabelecimento da nova instituição, e criou o pôster de inauguração com a xilogravura *Inscríbase*.

A LEAR, na sua curta história de quatro anos, determinou os rumos da esquerda artística mexicana. Através da promoção de debates, exposições e cursos, a organização criou um ambiente conveniente à articulação entre os artistas que formaram núcleos após o término da organização. Assim que a *Liga* não pareceu mais desempenhar o seu papel, integrantes da Divisão de Artes Plásticas decidiram continuar sua missão, no que diz respeito às artes gráficas, através da fundação do *Taller de Gráfica Popular*, idealizado por Leopoldo Méndez.

APÊNDICE C – AS ILUSTRAÇÕES DA REVISTA HORIZONTE

***Horizonte*, nº 1, ano 1, março de 1949**

Nesse número, temos as seguintes ilustrações – um desenho de Petrucci; duas fotografias de O. Dutra para o conto “Amanhã o Chinezinho enxergará” de Edith Hervé; uma ilustração de Vasco Prado para o conto “Pinguacha” de Theresa de Almeida.

O desenho de Carlos Alberto Petrucci, datado de 1947, acompanha os poemas 3^a *Varição de Um Mesmo Tema*, de Lila Ripoll, e *Fios*, de Zaira Martins. Os versos de Lila, dedicados a Cyro Martins, fala de um tempo no qual a vida era mais simples e o contato com a natureza era frequente:

[...]
 Vida simples,
 Céu sem nuvens,
 - ingênuo rio num deslizar perdido,

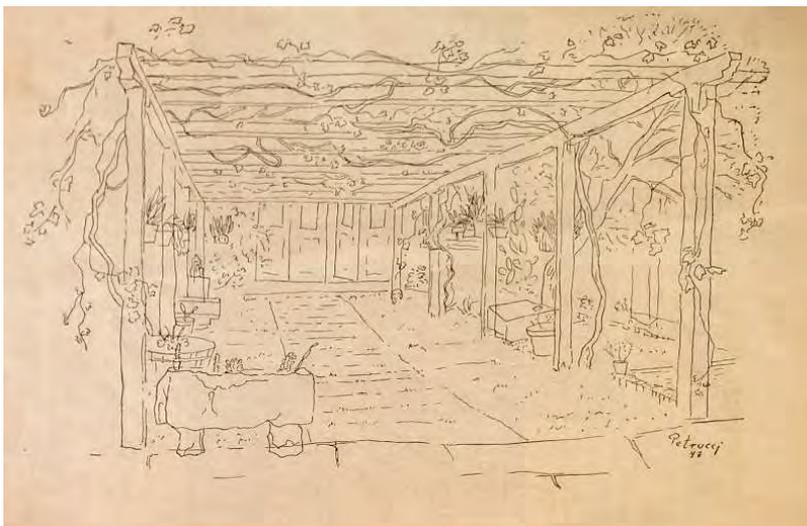
Rios de aroma
 Pela noite.
 - A saudade sentou-se o meu lado.

Campo verde.
 chão de trevo.
 - Ninguém retorna pelo tempo andado.
 (RIPOLL, 1949, p.6)

Zaira também tem um tom saudoso nas suas palavras com que conta nas lembranças que a dominam enquanto tricota:

[...]
 Tricô encarnado
 Que eu estou a fazer
 Sentada na sala
 Há tempos sozinha
 [...]
 Pra que fazer versos?
 Pra que recordar
 Se há chuva ali fora
 E lembranças tão perto?
 (MARTINS, 1949, p. 6)

Petrucci segue essa linha melancólica das autoras e desenha um ambiente que poderia ser do quintal de uma casa em um ambiente campestre. O objetivo da ilustração é contribuir na expressão da ideia de saudade dos poemas.



PETRUCCI, Carlos Alberto (1919—2012)

Sem título, 1947

Desenho, **Horizonte**, nº1, ano 1, mar. 1949, p.7

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

O conto *Piguancha*, de Theresa de Almeida, trata do romance dos personagens Ivo e Olga. Vasco Prado retrata a personagem principal.



PRADO, Vasco (1914—1998)

Sem título, 1949

Ilustração para o conto *Piguancha*. **Horizonte**, nº1, ano 1, mar. 1949, p.16

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

***Horizonte*, nº 2, ano 1, abril de 1949**

No exemplar de abril de 1949, publicaram-se contos, críticas, poemas e uma reportagem de Edith Hervé, “Os Engaiolados”, acompanhada por ilustrações fotográficas de

Derly Martinez. Também são encontradas fotografias nos textos de Cesar Ávila e de Plínio Morais. Não há gravuras e desenhos nessa edição.

***Horizonte*, nº 3, ano I, julho de 1949**

No terceiro número da revista, temos também fotografias de Derly Martinez acompanhando a reportagem *Meia-Sóla, Sóla-Inteira*, de Edith Hervé, e uma ilustração de Vasco Prado para o conto *Piá* de Thereza de Almeida. A história de Thereza é sobre um pobre “piá de galpão” chamado Raimundo.



PRADO, Vasco (1914—1998)

Sem título, s.d.

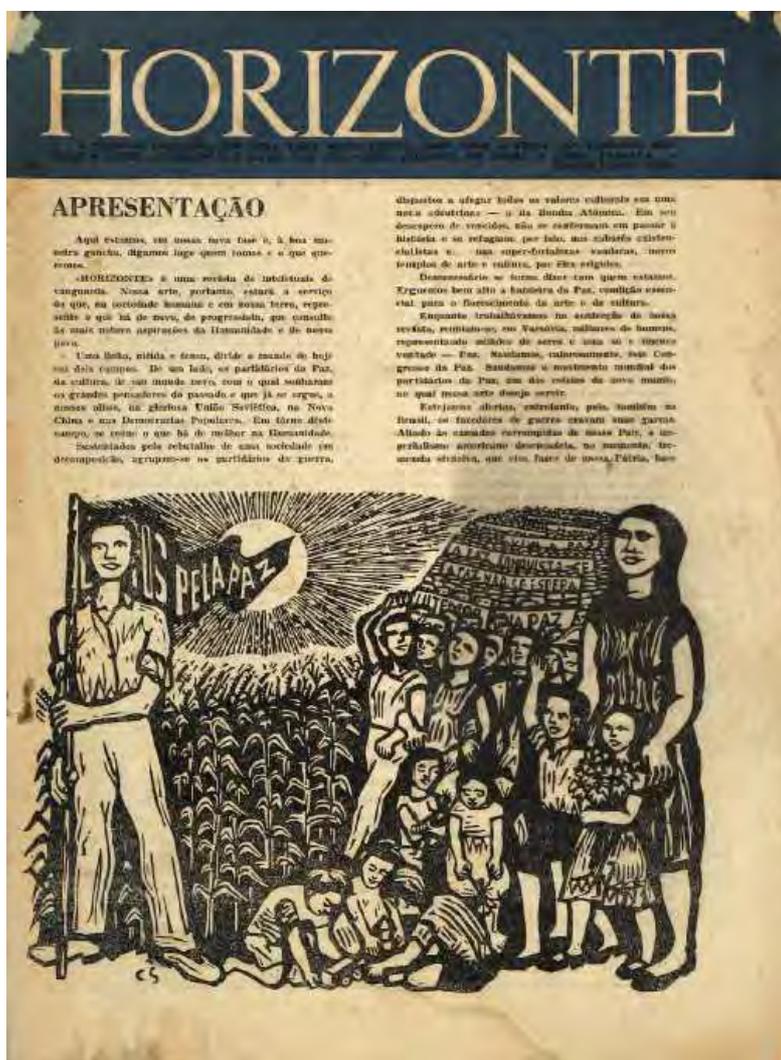
Ilustração para *Piá*. **Horizonte**, nº 3, ano I, jul. 1949, p.21

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

NOVA FASE

Horizonte, nº 4, ano I, 20 de dezembro de 1950

A revista de número quatro, lançada em dezembro de 1950, inaugura a Nova Fase da *Horizonte* sob a direção de Lila Ripoll. Na capa, estão o texto de apresentação das propostas da publicação, uma ilustração de Carlos Scliar, além de uma citação de Simões Lopes Neto. Na contracapa dessa edição, tem-se uma gravura de Alfredo Zalce e o texto das exigências do Apelo de Estocolmo, um abaixo-assinado contra as armas atômicas.



SCLIAR, Carlos (1920—2001)

Sem título, 1950

Capa da revista **Horizonte**, nº 4, ano I, 20 dez. 1950

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



ZALCE, Alfredo (1908—2003)

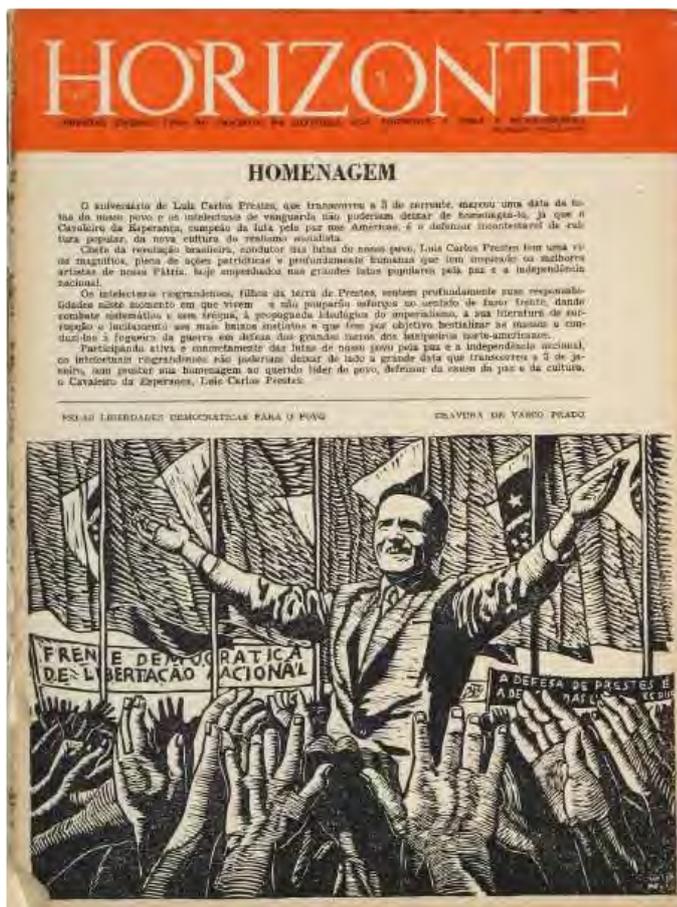
Sem título, s.d.

Contracapa da **Horizonte**, nº 4, ano I, 20 dez. 1950

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº 5, 20 de janeiro de 1951**

A edição de janeiro de 1951 é repleta de homenagens ao aniversariante do mês, Luís Carlos Prestes. Sua figura é o tema das gravuras de Vasco Prado e Carlos Scliar. Além dessas ilustrações, temos a reprodução de *Camponeses*, de Glênio Bianchetti.

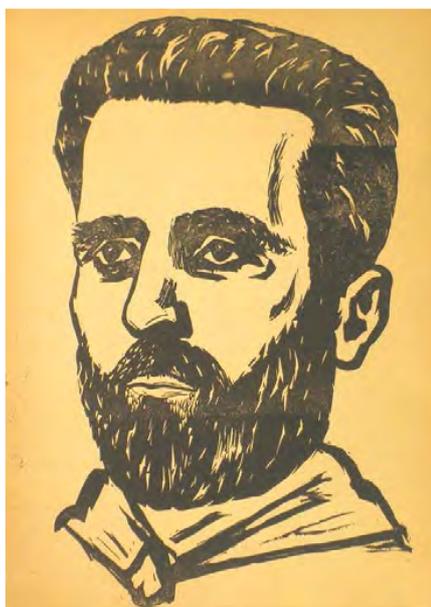


PRADO, Vasco (1914—1998)

Liberdades Democráticas para O Povo (Frente Democrática de Libertação Nacional), 1951

Gravura, **Horizonte**, nº 5, 20 jan. 1951

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



SCLIAR, Carlos (1920—2001)

O Cavalheiro da Esperança (Retrato de Luis Carlos Prestes), 1951

Gravura, **Horizonte**, nº 5, 20 jan. 1951, p. 39

Fonte: PUCRS [registro fotográfico da autora]

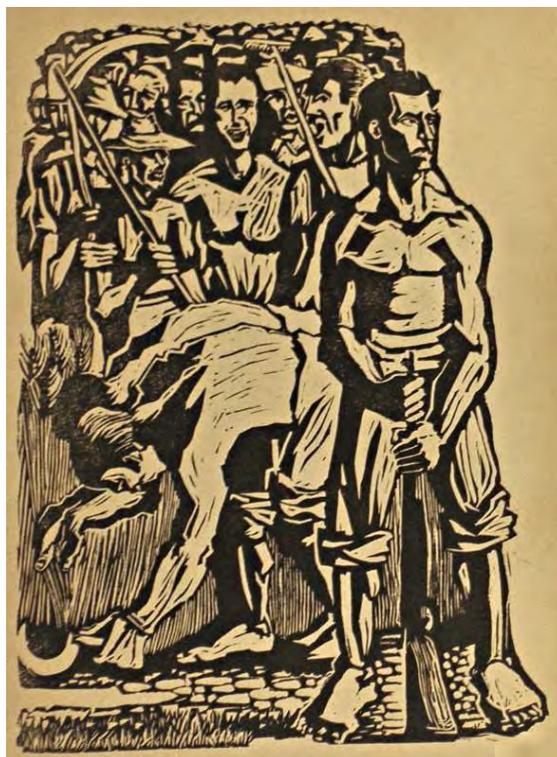


PRADO, Vasco (1914—1998)

Por Um Exército Popular de Libertação Nacional, 1951

Gravura, *Horizonte*, nº 5, 20 jan. 1951, p. 40-41

Fonte: PUCRS [registro fotográfico da autora]



BIANCHETTI, Glênio (1928)

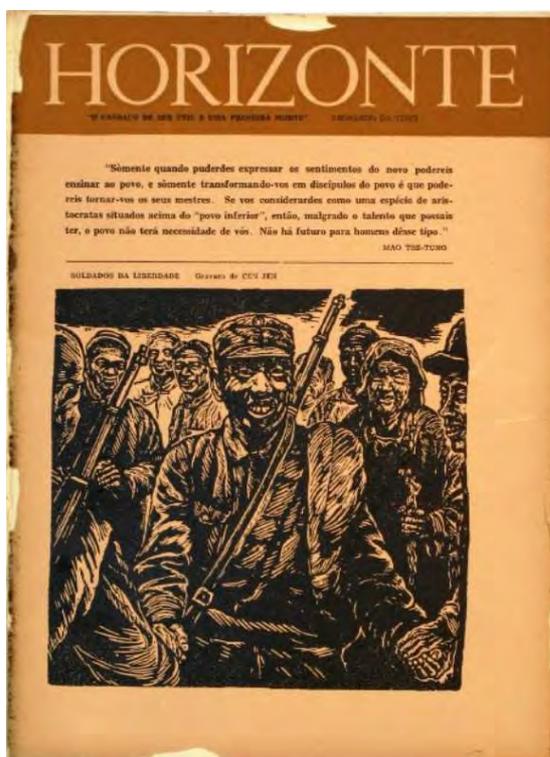
Camponeses, 1951

Gravura, *Horizonte*, nº 5, 20 jan. 1951, p. 42

Fonte: PUCRS [registro fotográfico da autora]

Horizonte, nº 6, Nova Fase nº 5, fevereiro-março de 1951

A revista número 3 da Nova Fase (ou número 6) correspondeu aos meses de fevereiro e março de 1951. As ilustrações dessa edição são gravuras chinesas, uma grande inspiração para os demais os artistas ligados ao Partido Comunista naquela época. Na capa, temos o trabalho *Soldados da Liberdade*, de Cen Jen . Foi publicado o ensaio, de Mao Tse-Tung, *A Propósito de Literatura*, um resumo do discurso do líder da República Democrática da China proferido na abertura de um círculo de debates promovido pelo Partido Comunista Chinês em maio de 1942. A fala de Mao tratou de orientações para os escritores sobre a maneira correta de fazer seu ofício, tendo sempre em mente manter a comunicabilidade entre seus trabalhos e a classe operária. Junto ao texto, está a gravura *Ataque e Treinamento* de Hsia Feng. Acompanha o texto *A Gravura Chinesa*, de E. Cary, as reproduções de *Soldado*, de Jen Han, e de *Patrulha*, de Huan Jeng. Fechando essa edição, a contracapa apresenta a gravura *Colheita*, de Wang Si, e um trecho sobre crítica literária e de arte de Mao Tsé-Tung. O trabalho no campo é o tema, e existe a menção à luta pela Libertação, visto que os trabalhadores são um camponês e um soldado.



CEN JEN

Soldados da Liberdade, s.d.

Capa da **Horizonte**, nº6, Nova Fase nº5, fev.-mar. 1951, p.57

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



HSIA FENG

Ataque, s.d.

Horizonte, nº6, Nova Fase nº5, fev.-mar. 1951, p.60

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



HSIA FENG

Ataque, s.d.

Horizonte, nº6, Nova Fase nº5, fev.-mar. 1951, p.64

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



JEN HAN

Soldado, s.d.

Horizonte, nº6, Nova Fase nº5, fev.-mar. 1951, p.76

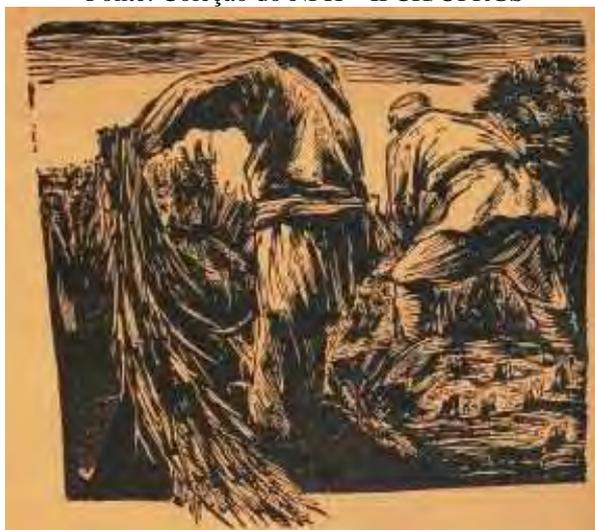
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



JEN HAN

*Patrulha, s.d.***Horizonte**, nº6, Nova Fase nº5, fev.-mar. 1951, p.77

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



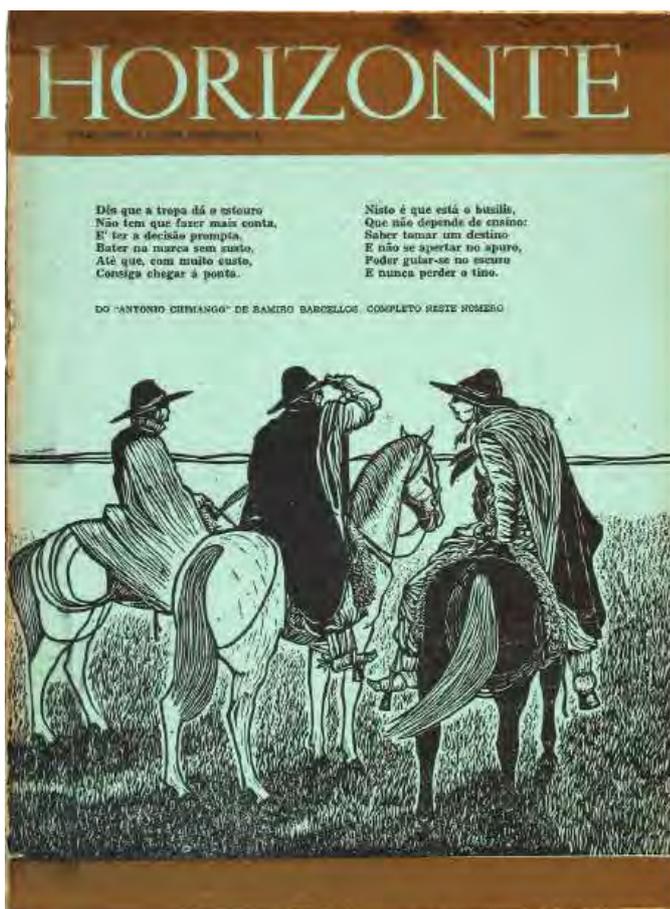
WANG SI

*Colheita, s.d.*Contracapa da **Horizonte**, nº6, Nova Fase nº5, fev.-mar. 1951, p.88

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº4, Nova Fase, abril/1951**

A edição de abril de 1951, contém na sua capa um trecho do poema satírico *Antônio Chimango*, de Ramiro Barcellos, e a ilustração de Vasco Prado para o *Negrinho do Pastoreio*. O poema de Ramiro Barcellos, em homenagem ao Rio Grande, é acompanhado por uma ilustração de Vasco Prado. Novamente, o gaúcho do campo é representado.

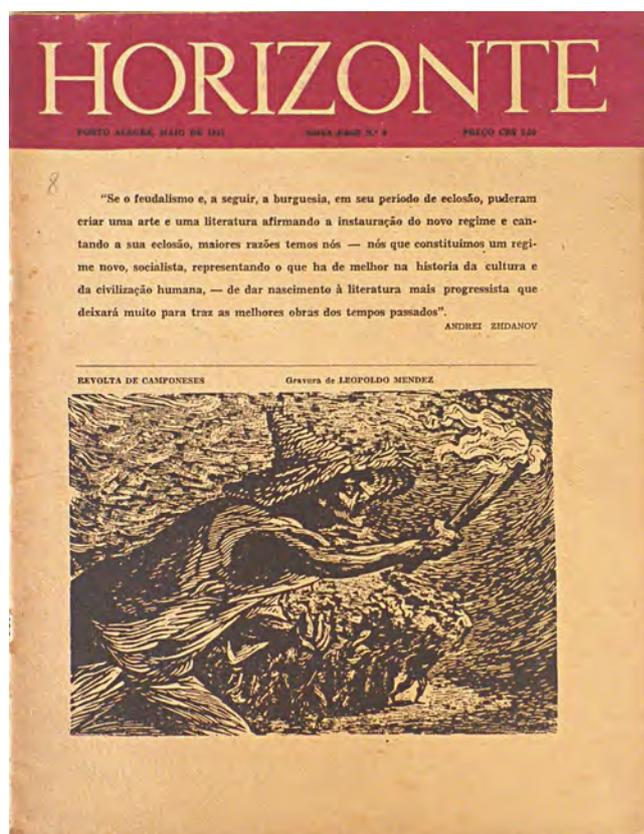


PRADO, Vasco (1914—1998)
Sem título (ilustração do Negrinho do Pastoreio), s.d.
 Gravura. Capa da **Horizonte**, nº4, Nova Fase, abr. 1951, p.89
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



PRADO, Vasco (1914—1998)
Sem título (*Gaúchos Acocorados*), 1951
 Ilustração do poema *Antônio Chimango*, **Horizonte**, nº4, Nova Fase, abr. 1951, p.110
 Fonte: PUCRS [registro fotográfico da autora]

Horizonte, Nova Fase nº5, maio de 1951



MÉNDEZ, Leopoldo (1902—1969)

Revolta dos Camponeses (Las Antorchas), s.d.

Capa da **Horizonte**, Nova Fase nº5, maio 1951, p.121

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



SCLIAR, Carlos (1920—2001)

Nazim Hikmet, 1951

Desenho. Ilustração da **Horizonte**, Nova Fase nº5, maio 1951, p.136

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, Nova Fase nº6, junho de 1951**

Em junho de 1951, a *Horizonte* apresenta na sua capa e contracapa a gravura *União por Uma Vida Melhor e pela Paz*, de Carlos Scliar Ilustrando o conto de Julio Fuchik, *Seis Meninos*, tem-se o desenho de Vasco Prado. Leopoldo Méndez se faz presente com *Mercado Negro*.



SCLIAR, Carlos (1920—2001)
União por Uma Vida Melhor e pela Paz, 1951
 Capa e contracapa da ***Horizonte***, Nova Fase nº6, jun. 1951
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



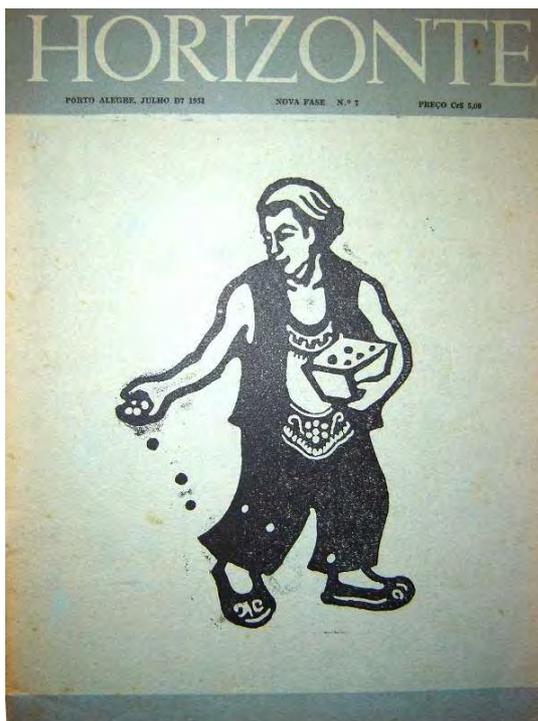
PRADO, Vasco (1914—1998)
 Ilustração do conto *Seis Meninos*, ***Horizonte***, Nova Fase nº6, jun. 1951, p. 168-169
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



MÉNDEZ, Leopoldo (1902—1969)
Mercado Negro (Acaparadores), s.d.
Horizonte, Nova Fase nº6, jun. 1951, p.174
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, Nova Fase nº 7, julho de 1951**

A edição de julho de 1951 tem na capa uma gravura representando um camponês chinês. Nesse mês, a prisão preventiva de Luís Carlos Prestes decretada pelo Supremo Tribunal Federal foi o principal assunto que permeia as páginas da publicação. A condenação arbitrária do líder comunista provocou a reação imediata de seus admiradores, e uma campanha por sua libertação foi logo articulada. O artigo *A Defesa de Prestes É A Defesa da Paz* (p.201), ilustrado por uma gravura de Petrucci, contém trechos de falas de Prestes que demonstram seu comprometimento com a justiça e com a paz. Na contracapa, temos a reprodução do cartaz da campanha do Apelo de Paz.



Anônimo

O Semeador, s.d.

Gravura chinesa. Capa da **Horizonte**, Nova Fase nº 7, jul. 1951

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



PETRUCCI, Carlos Alberto (1919—2012)

Retrato de Prestes, 1946

Gravura. **Horizonte**, Nova Fase nº 7, jul. 1951, p.200

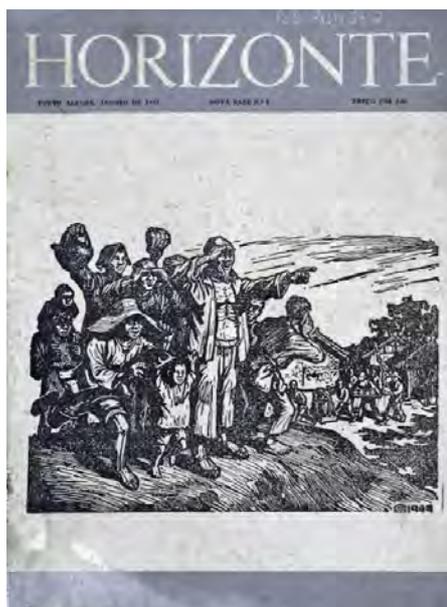
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



Contracapa **Horizonte**, Nova Fase nº 7, jul. 1951
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Horizonte, Nova Fase nº 8, agosto de 1951

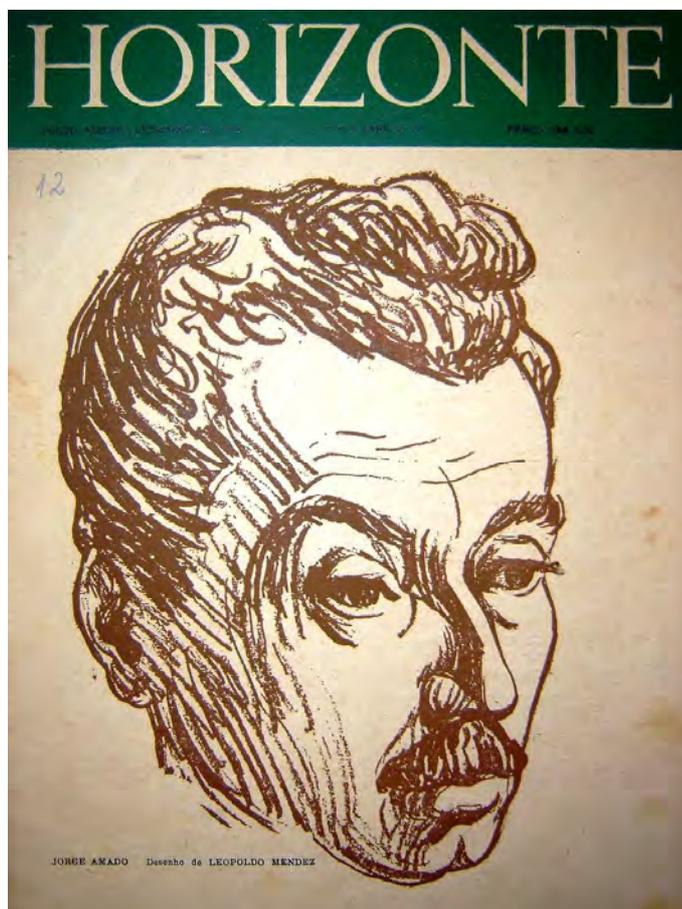
A *Horizonte* de agosto de 1951 não tem textos especificamente sobre as artes visuais e, apenas, a ilustração da capa. A gravura chinesa mostra a cena de um grupo de exultantes camponeses que avistam o Exército da Libertação chegando a sua aldeia, como sugere o título. O tema da luta armada, do soldado, é recorrente nos trabalhos dos chineses, pois o país efetivou, de fato, sua revolução.



Anônimo
Chegada do Exército de Libertação, 1949
 Gravura chinesa. Capa da **Horizonte**, Nova Fase nº 8, ago. 1951
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Horizonte, Nova Fase nº 9, setembro de 1951

Por esse número tratar de vários tópicos da literatura, a capa recebeu o *Retrato de Jorge Amado*, desenhado por Leopoldo Méndez. O evento seria um marco de unidade para a defesa da paz e da cultura. O editorial declara o repúdio à apreensão do romance *O Mundo da Paz*, de Jorge Amado, por ordem de Getúlio Vargas, e é publicado um trecho do livro intitulado *A Democratização da Cultura*, ilustrado pela gravura *Reconstrução*, também do artista mexicano. Ainda nessa edição, reproduziu-se a gravura chinesa *Militante Ferido pela Polícia de Chiang Kai Tchek*. Certamente, é a representação de um comunista vitimado durante confronto contra o regime de Chiang, anterior à Revolução. A narrativa é clara, como se esperava que fosse.



MÉNDEZ, Leopoldo (1902—1969)

Retrato de Jorge Amado, s.d.

Desenho. Capa da **Horizonte**, Nova Fase nº 9, set. 1951

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



Figura - MÉNDEZ, Leopoldo (1902—1969)
Reconstrução, s.d.

Desenho. **Horizonte**, Nova Fase nº 9, set. 1951, p. 257
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



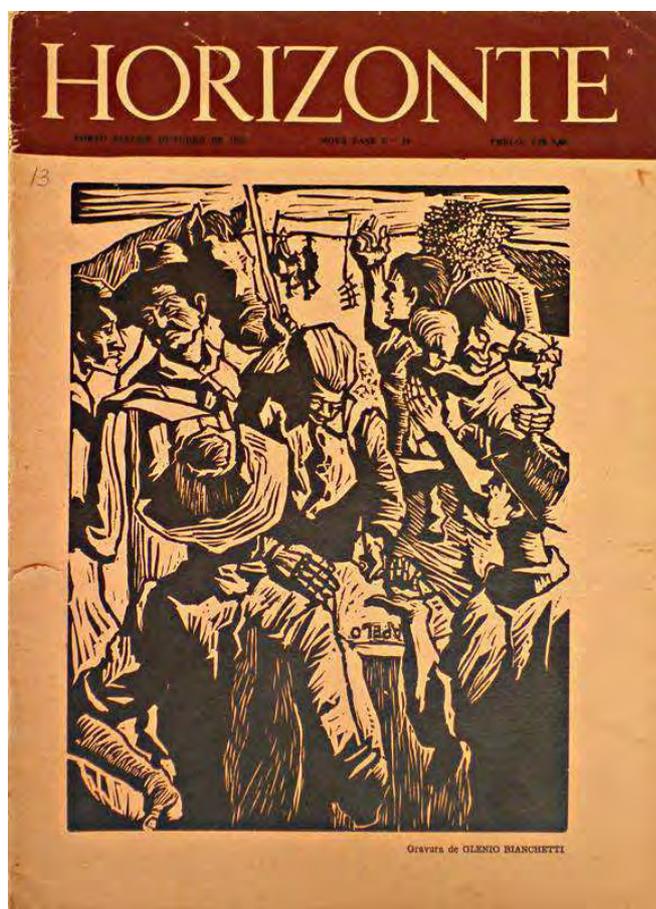
Anônimo

Militante Ferido pela Polícia de Chiang Kai Tchek, s.d.
Gravura chinesa **Horizonte**, Nova Fase nº 9, set. 1951, p. 277
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, Nova Fase nº 10, outubro de 1951**

Em outubro de 1951, a *Horizonte* foi quase totalmente dedicada à cobertura do IV Congresso da ABDE. e do III Congresso Gaúcho pela Paz, ocorridos em dezembro, em Porto

Alegre. A partir dessa edição, a direção fica a cargo de Fernando Guedes, e o nome de Lila Ripoll passa a constar no Conselho de Redação, pois, segundo justificativa posta na contracapa, a poetisa assumira a Presidência da ABDE e não poderia assumir as responsabilidades de estar a frente da publicação. O editorial informa que cerca de 260 mil pessoas, em todo o estado do Rio Grande do Sul, firmaram o Apelo por Um Pacto de Paz. A capa dessa edição conta com a gravura de Glênio Bianchetti sobre a campanha pela paz. No III Congresso, reuniram-se trezentos delegados. A revista não possui gravuras e desenhos, mas sim várias fotografias do Departamento de Cinema, Rádio e Imprensa do IV Congresso Brasileiro de Escritores.



BIANCHETTI, Glênio (1928)

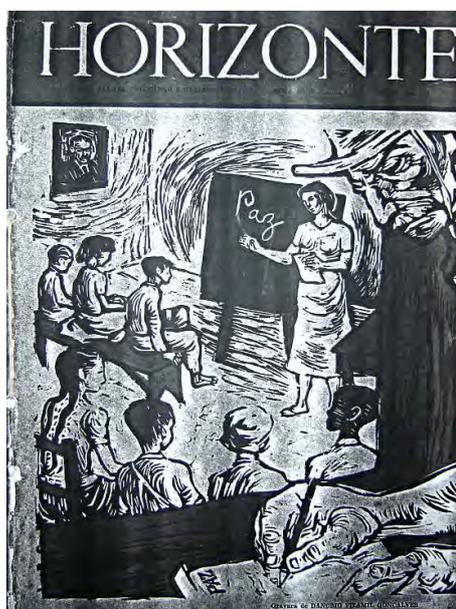
Apelo por Um Pacto de Paz (A Paz no Campo), 1951

Capa da **Horizonte**, Nova Fase nº 10, out. 1951

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

Horizonte, Nova Fase nº 11 e 12, novembro e dezembro de 1951

Na capa, o tema recorrente da campanha pelo Apelo de Paz é trabalhado por Danúbio Gonçalves. A revista reproduziu *A Liberdade de Imprensa nos Países Semi-coloniais* do mexicano Leopoldo Méndez, mas sem vinculá-la a nenhum texto especificamente.

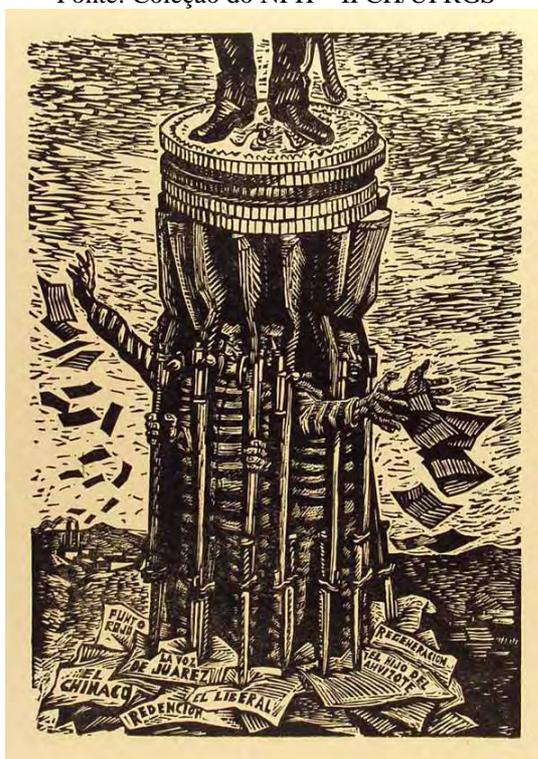


GONÇALVES, Danúbio (1925)

Apelo por Um Pacto de Paz (Assine o Apelo), 1951

Capa da **Horizonte**, Nova Fase nº 11 e 12, nov.-dez. 1951

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



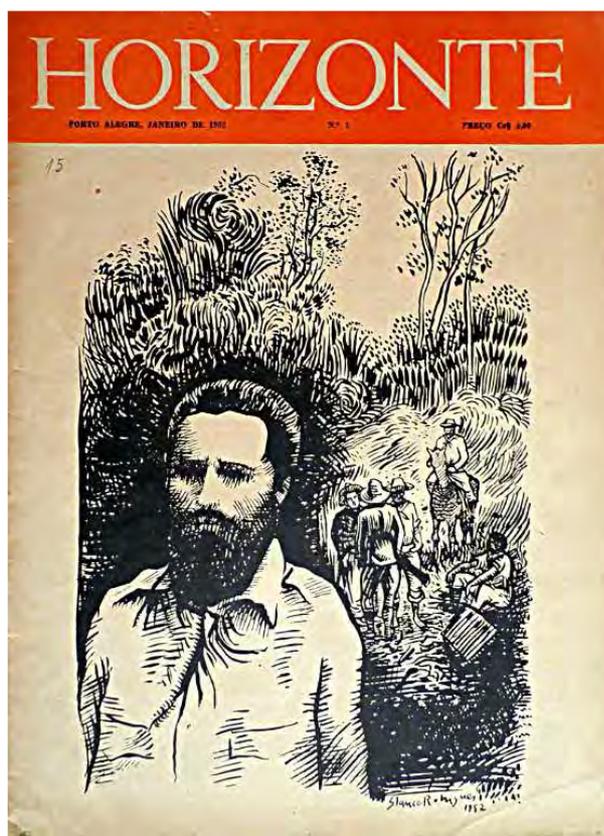
MÉNDEZ, Leopoldo (1902—1969)

A Liberdade de Imprensa nos Países Semi-coloniais / Libertad de Prensa (“Adoptamos Uma Política Patriarcal” Porfirio Diaz), 1947

***Horizonte*, nº1, ano II, janeiro de 1952**

A *Horizonte* inaugurou o ano de 1952 estampando o rosto de Luís Carlos Prestes na capa, afinal, janeiro é o mês de aniversário do aclamado líder comunista. O editorial da revista presta homenagem a Prestes, reverenciado a sua contribuição no Manifesto de Agosto, “o maior documento político de nossa história”. O poema *Prestes do Brasil*, escrito por Pablo Neruda em 1949, fez-se presente ilustrado por um desenho singelo de Danúbio Gonçalves e pela gravura de Vasco Prado *Luiz Carlos Prestes*.

Na contracapa, o retrato de Jorge Amado, feito por Leopoldo Méndez, foi publicado para homenagear o escritor pelo recebimento do Prêmio Stalin da Paz, concedido pelo Comitê dos Prêmio Internacionais Stalin Pela Paz, sediado na União Soviética. No discurso de agradecimento transcrito sobre a imagem, Jorge Amado enfatiza a campanha pela paz brasileira e a importância de Luís Carlos Prestes na luta pelas causas revolucionárias.

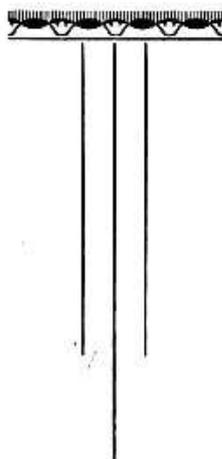


RODRIGUES, Glauco (1929—2004)

Luís Carlos Prestes, 1952

Desenho. Capa da **Horizonte**, nº1, ano II, jan.1952

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



GONÇALVES, Danúbio (1925)

Coluna Prestes, 1952

Desenho **Horizonte**, nº1, ano II, jan.1952, p. 10

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

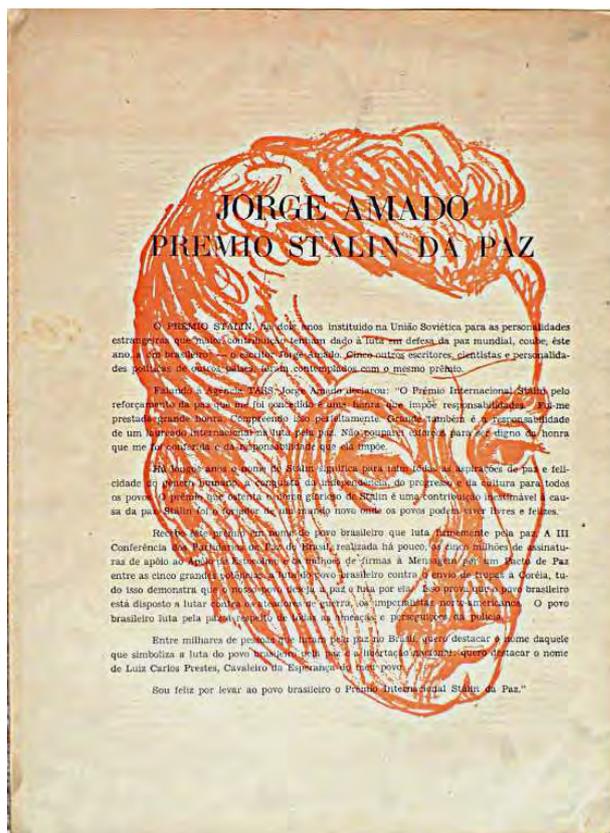


PRADO, Vasco (1914—1998)

Luiz Carlos Prestes, s.d.

Gravura. **Horizonte**, nº1, ano II, jan.1952, p. 12

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

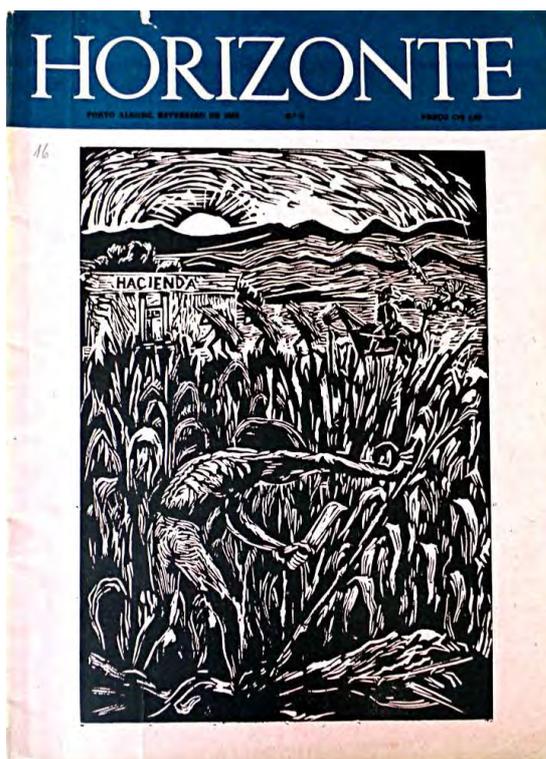


Contracapa **Horizonte**, nº1, ano II, jan.1952

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

Horizonte, nº2, Ano II, fevereiro de 1952

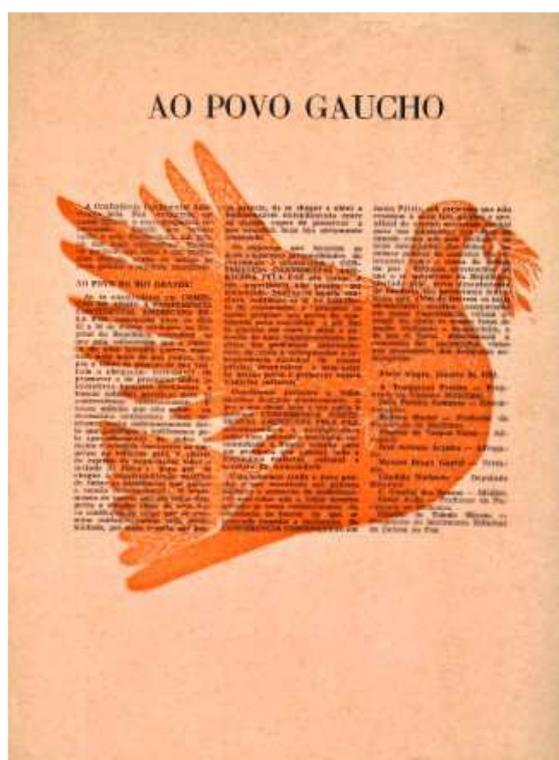
Na edição de fevereiro de 1952, anuncia-se a Conferência Continental Americana Paz a ser realizado no mês seguinte. A Comissão responsável pede apoio à população para que manifestem o reconhecimento do valor do evento e prestigiem-no, conforme nos diz o manifesto *Ao Povo Gaúcho*, publicado na contracapa.



Anônimo

Sem título, s.d.

Capa da **Horizonte**, nº2, Ano II, fev.1952
Arquivo João Batista Marçal [registro fotográfico da autora]

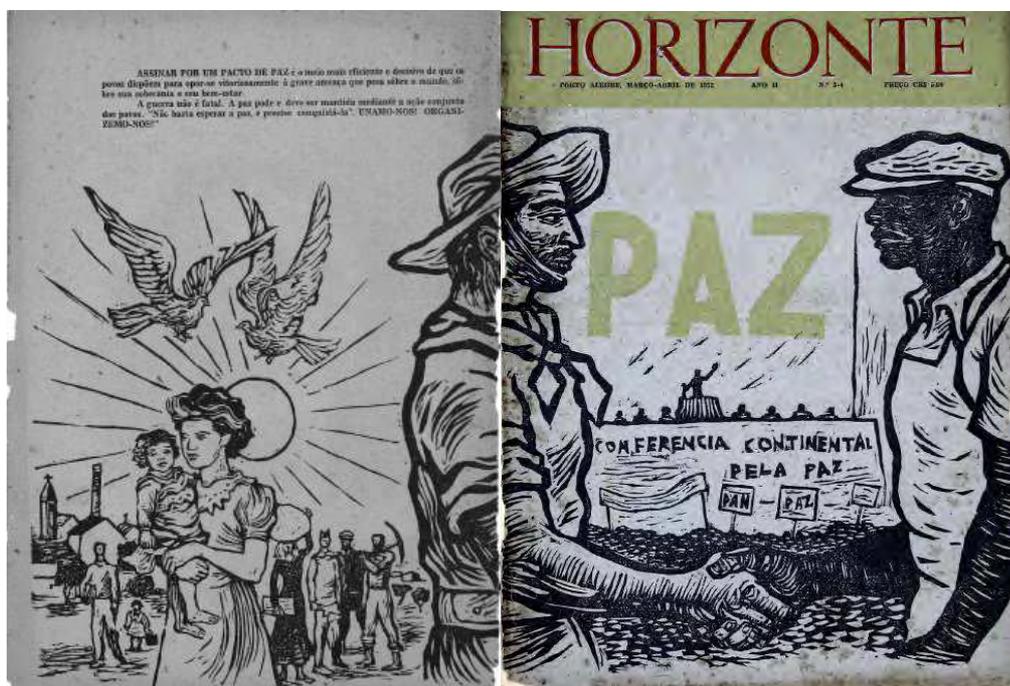


Contracapa da **Horizonte**, nº2, Ano II, fev. 1952

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº 3-4, Ano II, março-abril de 1952**

Em março de 1952, a Conferência Continental pela Paz aconteceu, e a *Horizonte* anunciou evento diretamente em sua capa. A Conferência, sediada em Montevideú entre os dias 11 e 16 de março, foi proclamada uma grande vitória dos povos americanos no editorial. O ápice do evento teria sido a opinião unânime de que os Estados Unidos seria o principal responsável pelo perigo de haver uma nova guerra. Os conferencistas deixaram claro que discordavam do envolvimento do governo brasileiro nos conflitos promovidos pelos norte-americanos e o envio de tropas formadas por jovens do país para essas guerras. Outro ponto debatido foram as armas bacteriológicas utilizadas pelos Estados Unidos contra a Coréia. Apesar da contrariedade dos governos latino-americanos à Conferência, inclusive o uruguaio, ela se passou com a participação de diversos intelectuais e com o apoio popular. Colaboradores da revista participaram da delegação brasileira no evento do Uruguai: a poetisa Lila Ripoll, os artistas Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves e Glauco Rodrigues, os jornalistas Plínio Cabral, Laci Osório, Moacir Werneck de Castro.



GONÇALVES, Danúbio (1925)
Conferência Continental pela Paz, 1952
 Capa da *Horizonte*, nº 3-4, Ano II, mar.-abr. 1952
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Nas páginas da *Horizonte*, as ilustrações tratam do tema da guerra, da Conferência pela Paz e do imperialismo. Glauco representa um discurso do evento, aclamado pela

multidão. Danúbio optou por um discurso crítico: a guerra, representada por um crânio humano, é alimentada pelos operários flagelados pelos Estados Unidos personificado em uma figura armada com chicote e um fuzil. Ao lado do “Tio Sam”, há caixas com o nome das grandes empresas que o sustentam, “os mercadores da morte”.



RODRIGUES, Glauco (1929—2004)
Conferência Continental por La Paz, 1952
Horizonte, nº 3-4, Ano II, mar.-abr. 1952, p.71
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



Mercadores da Morte Gravura de DANÚBIO VILLANHI GONÇALVES

GONÇALVES, Danúbio (1925)

Mercadores da Morte, 1952

Horizonte, nº 3-4, Ano II, mar.-abr. 1952, p. 84-85

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



PRADO, Vasco (1914—1998)

Trigésimo Aniversário do PCB, 1952

Gravura. **Horizonte**, nº 3-4, Ano II, mar.-abr. 1952, p.88

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Outro fato marcante do mês de março é o aniversário de fundação do PCB. Vasco Prado homenageou o partido através de sua gravura. Fernando Guedes lembrou o fato no seu artigo *Os Intelectuais Brasileiros e O PCB* (p.89). Guedes aponta os problemas da educação no país, principalmente, no ensino superior, pois havia universidades em apenas oito estados naquela época, e da falta de ofertas na área cultural. O Partido teria atraído para si os intelectuais inconformados com os problemas do país, em todos os aspectos, culturais, econômicos e sociais. Segundo o autor, “o Partido é a única força que luta pela cultura

nacional [...] o Partido só pode se interessar vivamente pela mais ampla atividade científica, pela criação de um verdadeiro exército de trabalhadores culturais” (GUEDES, 1952, p.89).

Ainda na edição de março, a valorização do trabalho do campo é destacada pela gravura chinesa. A crítica aos governos submissos ao imperialismo e que prejudicam seu próprio povo se faz ver na obra de Alfredo Zalce.



LI HUA

A Colheita, s.d.

Gravura. **Horizonte**, nº 3-4, Ano II, mar.-abr. 1952, p.94

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



ZALCE, Alfredo (1908–2003)

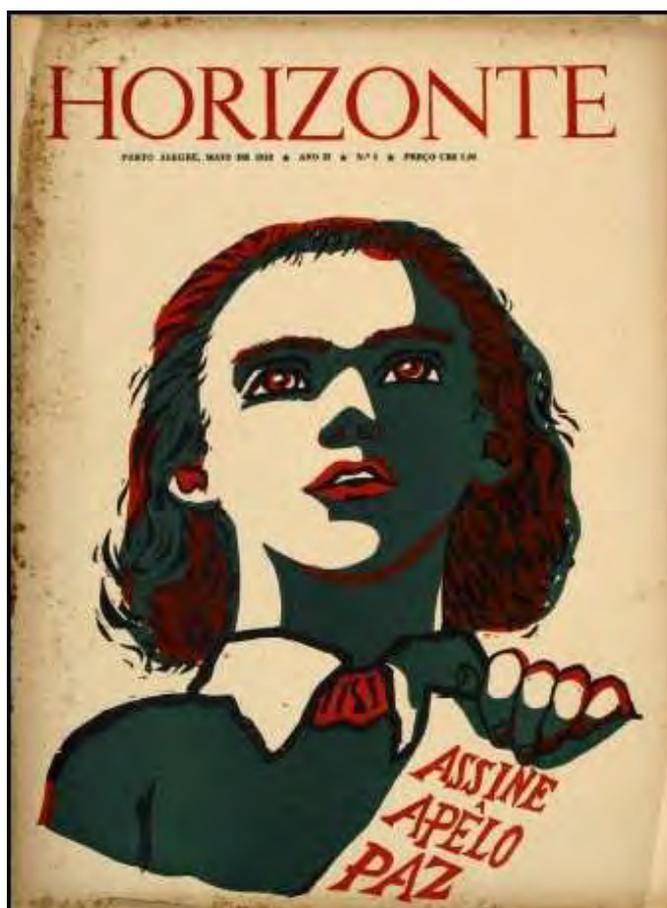
O Crimonoso Victoriano Huerta Se Apossa do Poder: 19-II-1913, s.d.

Gravura. **Horizonte**, nº 3-4, Ano II, mar.-abr. 1952, p.98

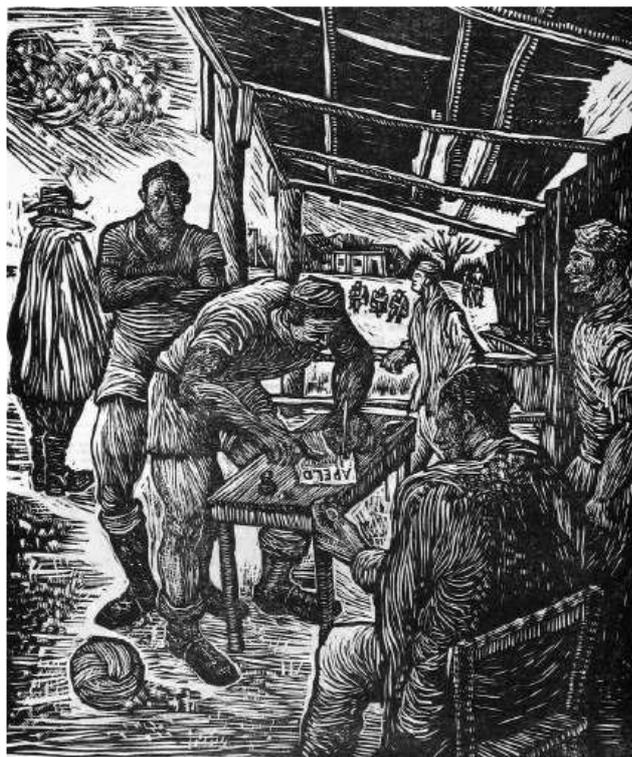
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Horizonte, nº 5, Ano II, maio de 1952

Em maio de 1952, a *Horizonte* persevera na sua campanha pela paz. No editorial, intitulado *Pela Interdição Imediata da Arma Bacteriológica!*, a posição é de assombro e repúdio contra os possíveis ataques empregando armas bacteriológicas pelos Estados Unidos na Coreia. A busca por assinaturas pelo Apelo de Paz continua, e sua promoção se inicia já na capa ilustrada por Carlos Scliar e é ainda abordada por Glauco Rodrigues. A luta dos povos unidos pela paz resultaria em uma grande festa, conforme a visão de Danúbio Gonçalves. *Fiesta em El Mundo* é o nome da gravura do artista gaúcho e do poema do colombiano Carlos Castro Saavedra



SCLIAR, Carlos (1920—2001)
Assine o Apelo por Um Pacto de Paz, 1952
Capa da *Horizonte*, nº 5, Ano II, maio 1952
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



RODRIGUES, Glauco (1929—2004)

Assine o Apelo por Um Pacto de Paz (No Campo de Futebol), 1952

Capa da **Horizonte**, nº 5, Ano II, maio 1952, p.128

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



GONÇALVES, Danúbio (1925)

Fiesta em El Mundo, 1952

Gravura. **Horizonte**, nº 5, Ano II, maio 1952, p.108

Nesse número, encontramos gravuras de Käthe Kollwitz que abordam temas das tristezas advindas da guerra. Em *Fome*, uma mãe esquelética se desespera e oferece o peito seco ao filho que parece se definir de inanição. *Viúva* representa também uma mãe prostrada, na total desesperança, com seu bebê nos braços.



KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)
Fome, s.d.
Horizonte, nº 5, Ano II, maio 1952, p. 121
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

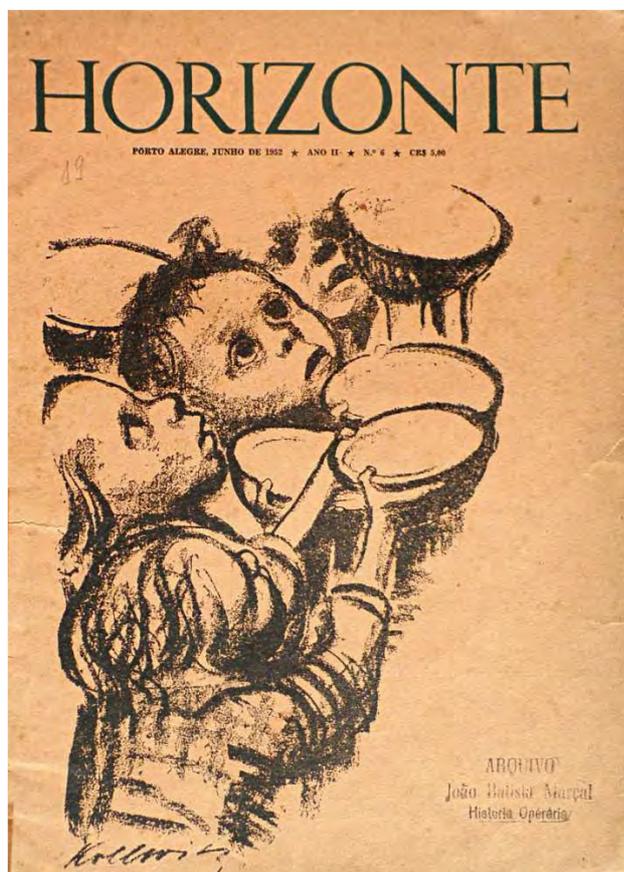


KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)
Viúva, s. d.
Horizonte, nº 5, Ano II, maio 1952, p. 127
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº6, ano II, junho de 1952**

A *Horizonte* de junho de 1952 dedica várias páginas ao Clube de Gravura. Sua capa apresenta uma dos trabalhos de Käthe Kollwitz, *Temos Fome*, grande referência dos

integrantes da associação gaúcha. Outra grande inspiração dos nossos artistas, a gravura chinesa, se faz presente na ilustração da crítica do livro *A Aldeia em Agosto*, de Tien Chu, sobre a resistência da Manchúria à invasão japonesa. Nesse exemplar, são reproduzidos trabalhos do Clube de Gravura de Porto Alegre no suplemento (Anexo A).



KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)

Temos Fome, s.d.

Litografia. Capa da **Horizonte**, nº6, ano II, jun. 1952

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



WANDA CAC

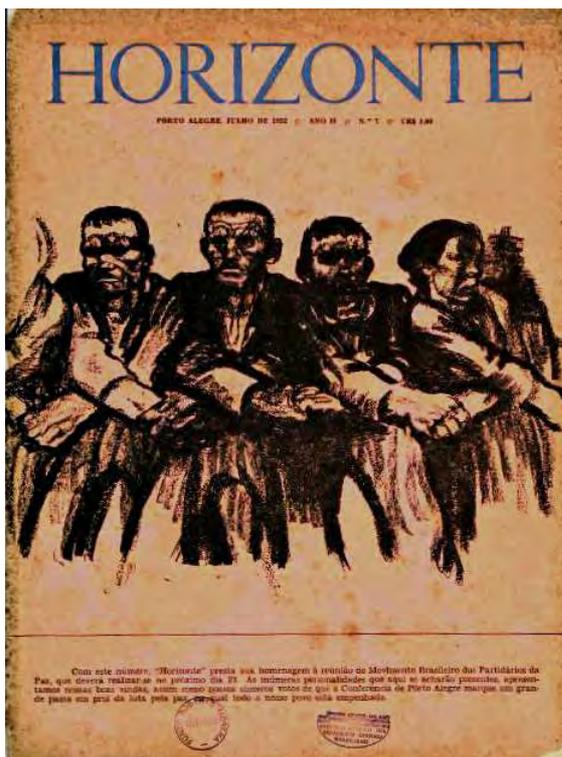
Sem título, s.d.

Horizonte, nº6, ano II, jun. 1952, p. 147

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

Horizonte, nº 7, ano II, julho de 1952

Em julho daquele ano, entra em circulação a prometida revista consagrada a Käthe Kollwitz, e que também homenageia a reunião do Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz, marcada para o dia 23, em Porto Alegre. O editorial é de repúdio ao mal explicado processo do governo Getúlio Vargas contra Jorge Amado, considera um “crime contra a cultura”.



KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)

Companheiros, s.d.

Litografia. Capa da **Horizonte**, nº 7, ano II, jul. 1952

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)

Nunca mais guerra, s.d.

Litografia. **Horizonte**, nº 7, ano II, jul. 1952, p.173

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)
Os pais, s.d.
Gravura. **Horizonte**, nº 7, ano II, jul. 1952, p.176
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)
As mães, s.d.
Gravura. **Horizonte**, nº 7, ano II, jul. 1952, p.180
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)

Auto-retrato, s.d.

Gravura. **Horizonte**, nº 7, ano II, jul. 1952, p.184

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)

A Marcha dos Tecelões, s.d.

Gravura. **Horizonte**, nº 7, ano II, jul. 1952, p.184-185

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)
Os Sobreviventes, s.d.
 Gravura. **Horizonte**, nº 7, ano II, jul. 1952, p.191
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)
Pão, s.d.
 Gravura. **Horizonte**, nº 7, ano II, jul. 1952, p.196
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)

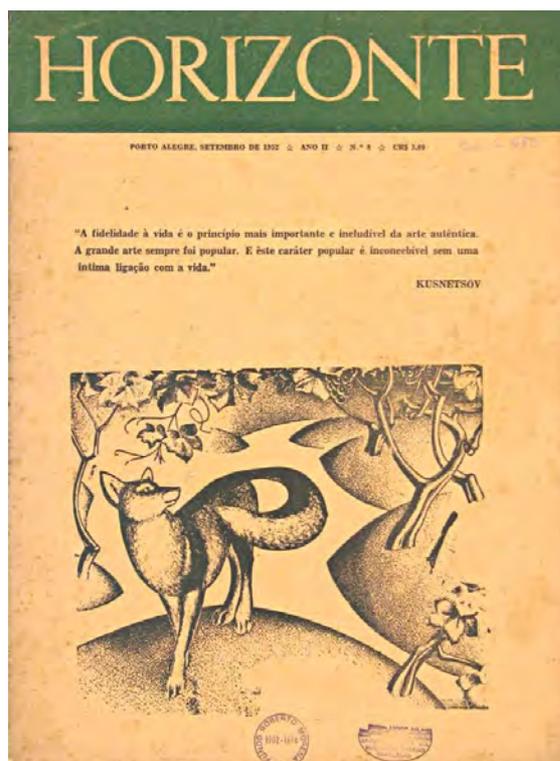
Menino abraçado à sua mãe, s.d.

Litografia. Contracapa da **Horizonte**, nº 7, ano II, jul. 1952, p.200

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº 8, ano II, setembro de 1952**

Em setembro de 1952, há uma mudança organizacional da equipe da *Horizonte*, pois não há mais menção de um Conselho de Redação. Fernando Guedes é o diretor; J. Almeida, secretário; Laci Osório, gerente. São listados os redatores: Nelson Sousa, Demétrio Ribeiro, Carlos Scliar, Vasco Prado, Fernando Guedes, José Faria Filho, Plínio Cabral, Ciro Martins, Esther Scliar, Clarinha Brilman, Lila Ripoll, Antônio Ferreira Martins, José Martins Pereira, Júlio Teixeira, Ugo Madureira e Edison Nequete. A capa não segue a linha das revistas anteriores, pois é ilustrada por uma gravura inglesa baseada em uma fábula de La Fontaine, atribuída a Esopo, *A Raposa e As Uvas*. A transcrição do discurso de Jorge Amado *Discurso pela Paz e pela Cultura* é ilustrada por uma obra polonesa que retrata um camponês ocupado por seus afazeres.



PARKER, Agnes Miller
A Raposa e As Uvas, s.d.
 Gravura. Capa da **Horizonte**, nº 8, ano II, set. 1952
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



BARTLOMIEJCZYK, Edmund
Indo para O Trabalho, s.d.
 Gravura. **Horizonte**, nº 8, ano II, set. 1952, p. 210
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Nesse exemplar, temos a publicação do conto *O Gringo das Língüças*, de J. Simões Lopes Neto, cuja uma passagem é tema da ilustração de Vasco Prado.



PRADO, Vasco (1914—1998)

Sem título, s.d.

Gravura. **Horizonte**, nº 8, ano II, set. 1952, p.211

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Ainda não haviam sido reproduzidas gravuras soviéticas na *Horizonte*. Porém, encontramos duas delas na edição de setembro, ilustrando artigos sobre teatro e literatura.

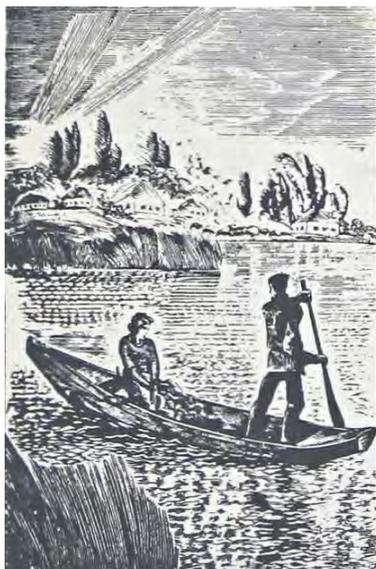


PIKOV, Mikail

A Atriz M. Babánova, em *Uma Peça*, s.d.

Gravura. **Horizonte**, nº 8, ano II, set. 1952, p.224

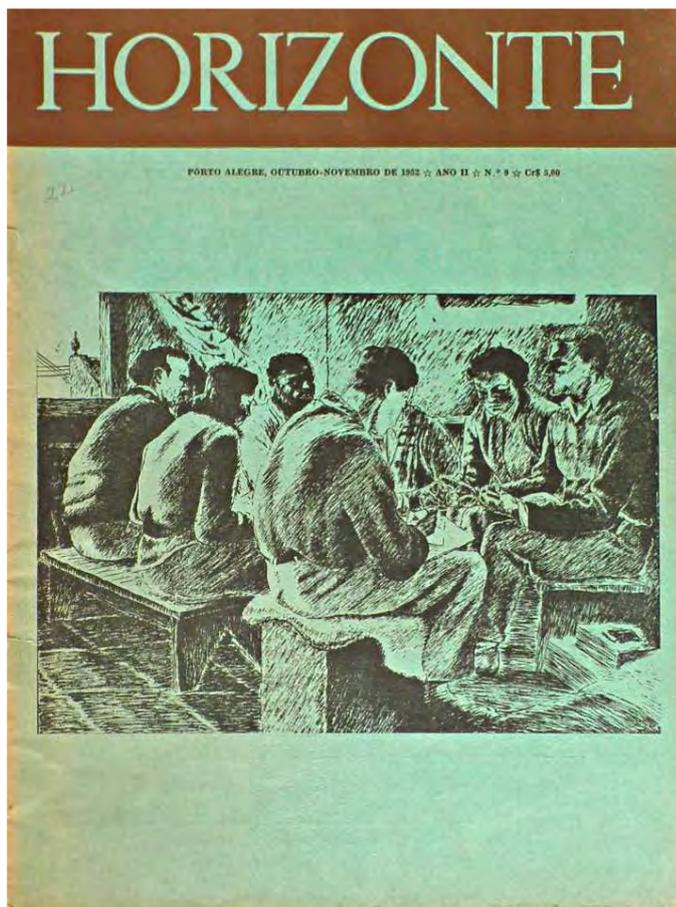
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



KRAVTCHENKO, Alexis
Ilustração para “O Don Silencioso”, s.d.
Gravura. **Horizonte**, nº 8, ano II, set. 1952, p. 230
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº 9, ano II, outubro-novembro de 1952**

A nona edição de 1952, ressalta em seu editorial e na sua capa o tema do Congresso dos Povos pela Paz, realizado em Viena. Os participantes do evento possuíam os mais diversos credos e ideologias – religiosos, políticos, artistas, etc. – e queriam se unir para pressionar os governos a se comprometerem a evitar a guerra. Vasco Prado representa um dos grupos de discussão dos militantes pela paz, no qual vemos homens, mulheres, negros e brancos, ou seja, a integração de pessoas de várias origens visando atingir um objetivo maior pelo bem de todos.



PRADO, Vasco (1914—1998)

Discussão de Um Comando de Paz, s.d.

Capa da **Horizonte**, nº 9, ano II, out.-nov. 1952

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

O conto de temática regional, *O Baio do Seu Gaudêncio*, de Antônio Ferreira Martins, é seguido por uma gravura de Danúbio Gonçalves do álbum *Charqueadas*. O texto *As Cristãs no Congresso dos Povos pela Paz* é a transcrição do comunicado do abade francês Jean Boulier a Branca Fialho, ambos membros do Birô do Conselho Mundial pela Paz. O sacerdote aborda a dificuldade de mobilizar as mulheres cristãs latino-americanas para o Congresso devido a “alguns escrúpulos”, e afirma que sua participação seria de um impacto poderoso. Boulier lamenta a ausência da voz das mães cristãs em defesa da paz. Para enfatizar a importância da atuação social feminina, colocou-se o trabalho de Bianchetti apresentando uma cena de mulheres trabalhando.



GONÇALVES, Danúbio (1925)

Sem título (Tirador de Carretilha), s.d.

Gravura para o álbum *Xarqueadas*, **Horizonte**, nº 9, ano II, out.-nov. 1952, p.241

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



BIANCHETTI, Glênio (1928)

Cena Campestre (Fazenda Marmelada), s. d.

Gravura. **Horizonte**, nº 9, ano II, out.-nov. 1952, p.249

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

Ainda nesse exemplar, temos a reprodução de uma gravura francesa e outra de Danúbio Gonçalves do álbum *Xarqueadas*. Aparentemente, não há conexão entre a obra europeia e algum dos textos. O trabalho de Danúbio retrata operários das minas de carvão de Butiá, assim, sua presença se justifica pelo tema e por ser ele colaborador da revista.



Anônimo
Velha Igreja da Lorena, s. d.
Horizonte, nº 9, ano II, out.-nov. 1952, p.253
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



GONÇALVES, Danúbio (1925)
Sem título (Salga), s.d.
 Gravura. **Horizonte**, nº 9, ano II, out.-nov. 1952, p.260
 Fonte: Arquivo João Batista Marçal [registro fotográfico da autora]

***Horizonte*, nº10, ano II, dezembro de 1952**

Encerrando o ano de 1952, a *Horizonte* oferece ilustrações que abrangem suas principais referências nessa área – a gravura chinesa, o trabalho de Käthe Kollwitz e a obra de um dos seus colaboradores, Carlos Scliar. Para arrematar esse conjunto, só faltou uma

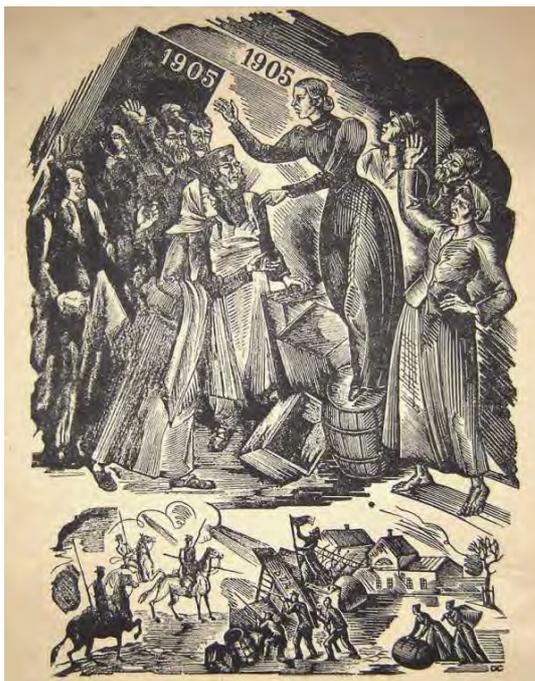
reprodução de origem mexicana. Não há textos voltados, particularmente, para as artes visuais nesse número.



Anônimo
Ajudando o guerrilheiro, s.d.
 Capa da **Horizonte**, nº10, ano II, dez. 1952
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



Anônimo
 Guerrilheiros, s.d.
 Gravura. **Horizonte**, nº10, ano II, dez. 1952, p. 281
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



KOLLWITZ, Käthe (1867—1945)

1905, s.d.

Gravura. **Horizonte**, nº10, ano II, dez. 1952, p.272

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



SCLIAR, Carlos (1920—2001)

Cabeça de Luiz Carlos Prestes, s.d.

Desenho. **Horizonte**, nº10, ano II, dez. 1952, p. 269

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº 1, ano III, julho de 1953**

O primeiro número de 1953 saiu somente em julho, e foi quase inteiramente dedicado a Stalin, falecido naquele ano. Não há trabalhos de artistas visuais nesse exemplar. O editorial elogia o líder e declara entusiasticamente seus grandes feitos a frente da União Soviética. Por

fim, professa o propósito dessa edição: “É a homenagem dos que tomam como sua a grande invicta doutrina de Marx, Engels, Lênin e Stalin; dos que reconhecem com Campeão da Paz, Chefe e Guia da Humanidade progressista, a figura imortal de José Vissarionovitch Stalin” (p. 299). Essa concepção de Stalin de liderança abastada de virtudes, preocupada com a paz e o bem-estar de todos, somente passou a ser modificada com a divulgação de arbitrariedade cometidas por seu regime, três anos depois, a partir da divulgação do relatório de Nikita Krushev, no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, em 1956.



Fotografia de Stalin. Capa da **Horizonte**, nº 1, ano III, jul. 1953
Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

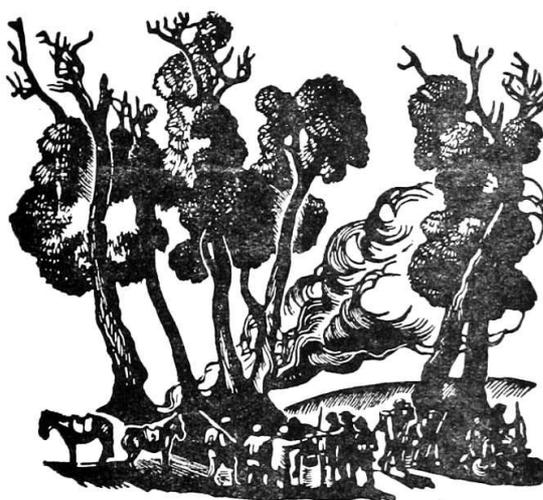
***Horizonte*, nº 3, ano III, novembro-dezembro de 1953**

Em dezembro, a *Horizonte* alterou novamente sua equipe. Somente aparece a designação “direção” seguida dos nomes de Fernando Guedes, Demétrio Ribeiro, Lila Ripoll, Carlos Scliar e Nelson Souza. Na capa, a obra de Carlos Mancuso ganhadora do primeiro prêmio da Secção de Gravura do Salão Municipal.



MANCUSO, Carlos
Sem título (Aspectos de Porto Alegre), s.d.
 Gravura. Capa da **Horizonte**, nº 3, ano III, nov.-dez. 1953
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

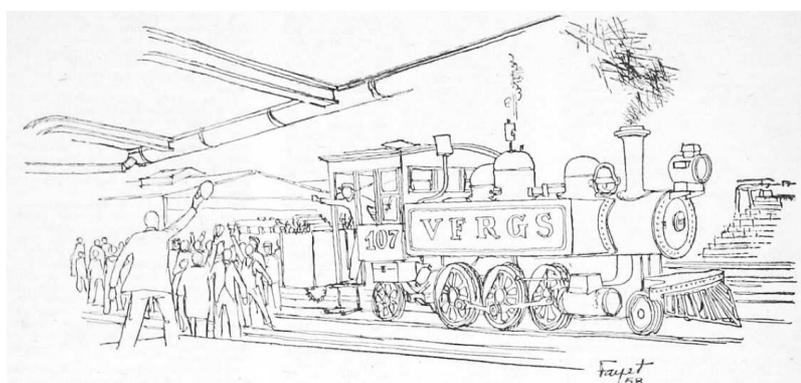
As ilustrações dessa revista não são listadas no sumário, como era de costume, e não contêm os créditos. A fim de assinalar sua presença, elas constam nesse trabalho.



Anônimo
Sem título, s.d.
Horizonte, nº 3, ano III, nov.-dez. 1953, p.79
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



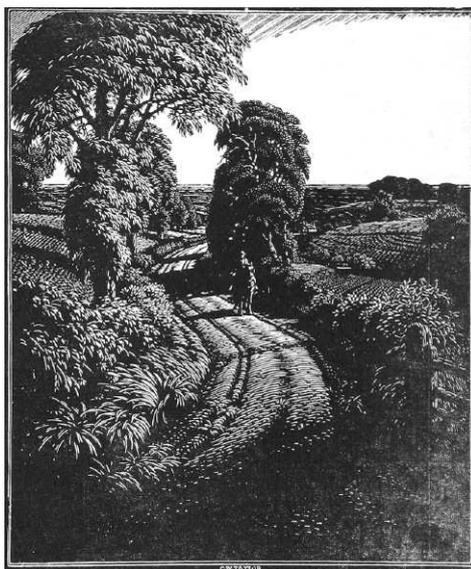
BIANCHETTI, Glênio (1928)
Sem título (Cancha Reta), s.d.
Horizonte, nº 3, ano III, nov.-dez. 1953, p.84
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



FAYET (?)
Sem título, 1953
Horizonte, nº 3, ano III, nov.-dez. 1953, p.88
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



Anônimo
Sem título ("Gravura Polonesa"), s.d.
 Gravura. **Horizonte**, nº 3, ano III, nov.-dez. 1953, p.93
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



Anônimo

Sem título (“Gravura Inglesa”), s.d.

Gravura. **Horizonte**, nº 3, ano III, nov.-dez. 1953, p.97

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº 26, ano IV, janeiro-fevereiro de 1954**

A *Horizonte* inaugura o ano de 1954 trazendo uma foto de um painel de Glênio Bianchetti em sua capa. Infelizmente, não há mais informações sobre esse trabalho, nem mesmo onde o artista o teria executado. Porém, pode-se deduzir que se trata de um painel gravado denominado de *Gravura Mural*, citado por Carlos Scarinci (1982), feito para a Companhia Viação Aérea Rio-Grandense (VARIG). A gravura, também de Bianchetti, se faz presente ilustrando o poema *A Carreta*, de Laci Osório. Os versos são de denúncia das condições de pobreza dos peões que trabalham nas ricas estâncias do Sul do Brasil



Capa da **Horizonte**, nº 26, ano IV, jan.-fev. 1954
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



BIANCHETTI, Glênio (1928)
Cancha Reta (Cancha Reta II), s.d.
 Gravura. **Horizonte**, nº 26, ano IV, jan.-fev. 1954, p.16-17
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº 27, ano IV, março-abril de 1954**

A edição do segundo bimestre de 1954 tratou de divulgar a cobertura do I Congresso Nacional dos Intelectuais, ocorrido em Goiânia. O escritor Jorge Amado e dois padres da delegação goiana aparecem na fotografia tirada durante o evento e reproduzida na capa.



Capa da **Horizonte**, nº 27, ano IV, mar.-abr. 1954
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº28, ano IV, maio-agosto de 1954**

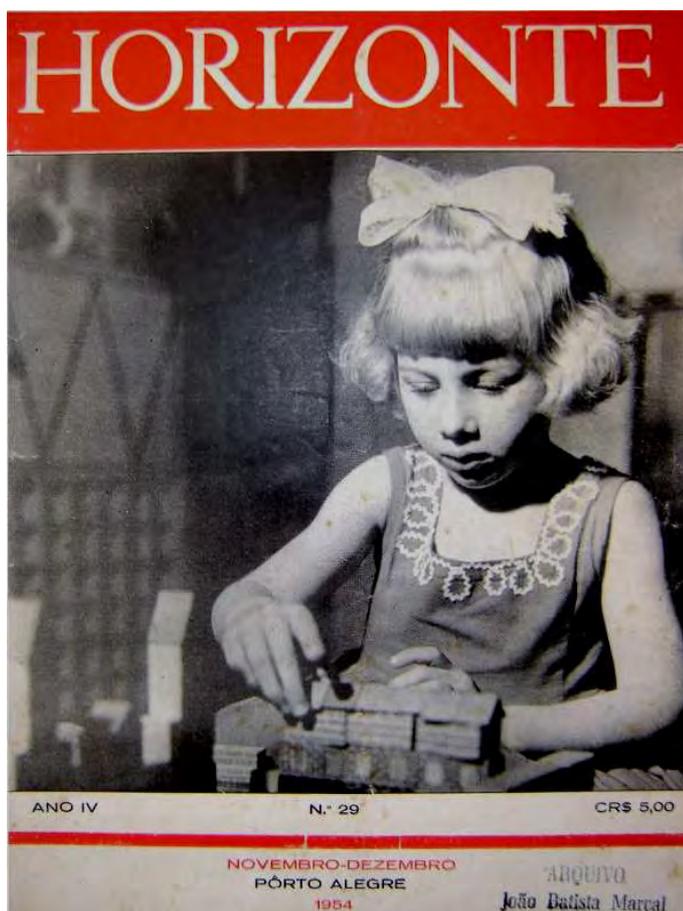
Os meses de maio a agosto foram contemplados com somente um número da *Horizonte*, cuja capa é uma fotografia.



Capa da **Horizonte**, nº28, ano IV, maio-ago. 1954
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº 29, ano IV, novembro-dezembro de 1954**

O próximo exemplar daquele ano corresponde aos meses de novembro e dezembro. A capa apresenta uma fotografia feita para a revista por Nestor Nadruz. Novamente, a equipe de direção se altera, constam os nomes de Fernando Guedes, Lila Ripoll, Demetrio Ribeiro, Carlos Scliar e Nelson Sousa. A única colaboração dos artistas gravadores nessa edição é um desenho de Glauco Rodrigues para o conto *O Petição do “Seu” Domingos*, de Fernando Guedes.

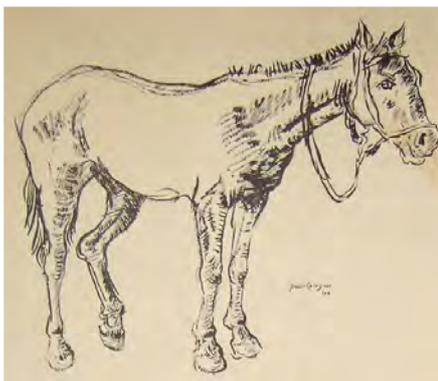


NADRUZ, Nelson

Sem título, s.d.

Fotografia. Capa da **Horizonte**, nº29, ano IV, nov.-dez. 1954

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



RODRIGUES, Glauco (1929—2004)

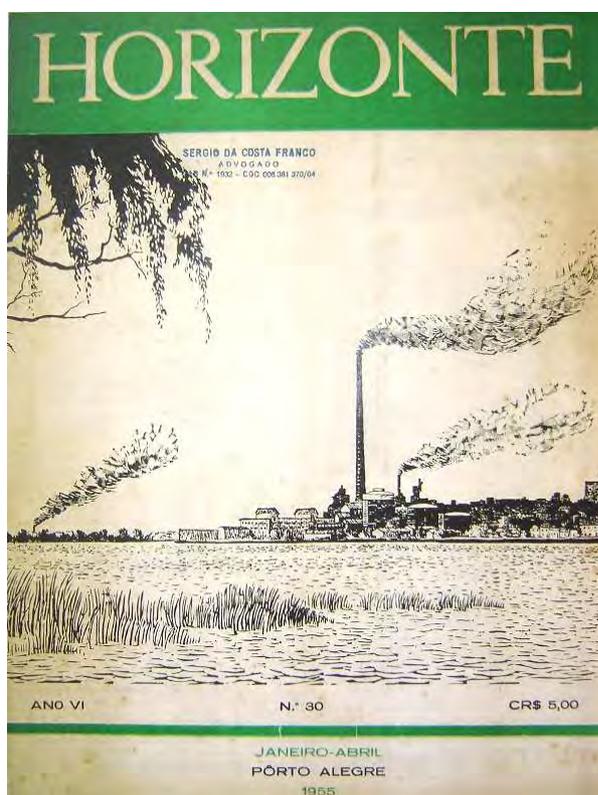
Sem título, s.d.

Horizonte, nº 29, ano IV, nov.-dez. 1954, p.112

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº 30, ano VI, janeiro-abril de 1955**

A gravura de Carlos Mancuso comparece na capa da edição correspondente aos meses de janeiro a abril. Mancuso, possivelmente, representa as margens do Guaíba em torno da Usina do Gasômetro. Carlos Scliar contribui através da ilustração para o conto *O Professor Raimundo*, de autoria de Laci Osório.

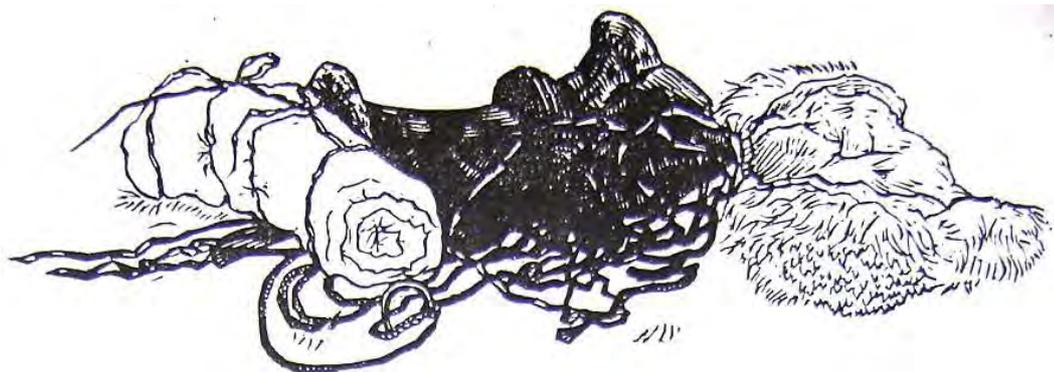


MANCUSO, Carlos (1930–2009)

Sem título, s.d.

Gravura. Capa da **Horizonte**, nº 30, ano VI, jan.-abr. 1955

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



SCLIAR, Carlos (1920—2001)
Sem título (Ponche Emalado, Serigote e Pelegos), s.d.
Horizonte, nº 30, ano VI, jan.-abr. 1955, p.14
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Uma inovação desse exemplar é uma página de humor *Vai tudo bem, obrigado...* e *O Circo Verde Amarelo*, assinadas por Aldrovando e pelo “Cidadão Serafim”, respectivamente . As piadas e os desenhos têm conotação de crítica social e política. O humor não havia ainda comparecido na publicação.



Ilustração da página de Aldrovando, com os dizeres “Açougue do Povo – Carne em Prestações”
Horizonte, nº 30, ano VI, jan.-abr. 1955, p.28
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



Ilustração da página de Aldrovando, com os dizeres “Lacerda vem aí! Compre aqui seu tomate”, demonstrando a reação popular frente à política financeira do Ministro da Fazenda Carlos Lacerda.
Horizonte, nº 30, ano VI, jan.-abr. 1955, p.28
 Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



“Cidadão Serafim”

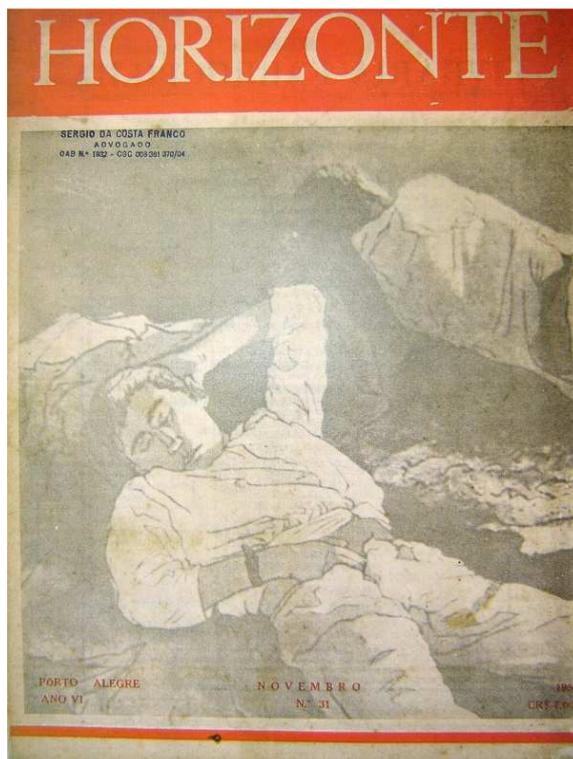
O Circo Verde Amarelo, 1955

Horizonte, nº 30, ano VI, jan.-abr. 1955, p.31

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

Horizonte, nº 31, ano VI, novembro de 1955

A edição de novembro de 1955 da *Horizonte* abre com uma reprodução fotográfica da gravura *Sesta* de Carlos Scliar. A organização da publicação muda mais uma vez: Lila Ripoll e Nelson Souza são ligados a direção, e Francisco R. de Macedo é o secretário.



SCLIAR, Carlos (1920—2001)

Sesta (detalhe), s.d.

Capa da **Horizonte**, nº 31, ano VI, nov. 1955

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

As ilustrações feitas especialmente para a revista estão nas páginas humorísticas e junto ao conto *A Censura*, escrito por Plínio Cabral. O “Cidadão Serafim” foi promovido a “Capitão Serafim” e continua a utilizar seus desenhos para ironizar os políticos brasileiros.



Anônimo

Sem título, s.d.

Horizonte, nº 31, ano VI, nov. 1955, p.8

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS



“Capitão Serafim”

Dr. Saul apresenta – *Radiografia do Contra-Golpe*, 1955

Horizonte, nº 31, ano VI, nov. 1955, p.31

Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS

***Horizonte*, nº 32, ano IV, janeiro de 1956**

O último exemplar da *Horizonte* é de janeiro de 1956. Na capa, a gravura premiada na exposição de Nelson Boeira Faedrich, ilustração da lenda *Salamanca do Jarau*, é estampada



Anônimo

Sem título, s.d.

Gravura. **Horizonte**, nº 32, ano IV, jan. 1956, p.17

Fonte: PUCRS [registro fotográfico da autora]



FAEDRICH, Nelson Boeira (1912—1994)
Campeando O Boi Barroso, s.d.
Gravura. Capa da **Horizonte**, nº 32, ano IV, jan. 1956
Fonte: PUCRS [registro fotográfico da autora]



BIANCHETTI, Glênio (1928)
Trabalhando no Pilão (Pilão), s.d.
Gravura. **Horizonte**, nº 32, ano IV, jan. 1956, p.16
Fonte: PUCRS [registro fotográfico da autora]

ANEXO A – NOTÍCIAS DO CLUBE DE GRAVURA

SCLIAR, Carlos. Notícias do Clube de Gravura. *Horizonte*, Porto Alegre, nº6, ano II, jun. 1952, p. I - VIII

CARLOS SCLIAR

NOTÍCIAS DO CLUBE DE GRAVURA

TOMOU corpo, em Porto Alegre, o Clube dos Amigos da Gravura, à base da experiência que trazíamos de Paris com a Association Latino-Américaine. Nosso contacto com o gravador Leopoldo Mendez foi da maior utilidade para um real conhecimento do que fosse o trabalho desenvolvido pelos gravadores mexicanos em prol de uma arte ao alcance do povo. Eramos todo um grupo de artistas de diferentes origens, preocupados com uma arte que realmente refletisse cada um de nossos países. Ao organizarmos a exposição do Taller de Gráfica Popular, do México, em Paris, e mais tarde, conhecendo inúmeras obras dos gravadores chineses contemporâneos, chegamos a entrever o caminho que devíamos percorrer para atingir ao que nos propúnhamos. Estávamos impregnados das mais variadas discussões de estética, mas faltava-nos o trabalho em contacto com a realidade de nossos países. Aprendemos que uma arte nacional só pode nascer de temas nacionais. Esses temas não poderiam ser transmitidos senão por uma técnica adequada. A criação de uma organização que levasse aos nossos artistas os meios para transmitir suas mensagens parecia-nos da maior oportunidade, e com esse propósito nascia o Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre. O contacto dos artistas mais experimentados com os mais jovens só poderia trazer os melhores resultados para o enriquecimento de nossas artes plásticas. Aos que julgavam, minados por preconceitos, que o trabalho em comum, as discussões em torno dos problemas mais vivos do nosso povo, neutralizariam o talento e a personalidade dos diferentes artistas, sabemos que a prática responderia decisivamente. Hoje, nessa exposição com cerca de 50 trabalhos, seleção da obra gravada no curso de pouco mais de um ano, está a resposta aos preconceitos retrógrados que procuram impedir um real desenvolvimento da arte nacional. Interpretando a nossa gente, seus costumes e os melhores anseios de nosso povo, um grupo de artistas plásticos gaúchos marcou-se com características precisas, e a riqueza de cada um não fez mais do que se acentuar em contacto com os outros.

CRIANÇAS BRINCANDO. Linoleogravura de DANCBIO VILLAMIL GONCALVES. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre. 1.ª série. 1951



RETRATO. Linoleogravura de CARLOS MANCUSO. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre. 1.ª série. 1951

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 entre camadas cada vez mais vastas de nosso povo. Pela sua própria técnica é a gravura, de todas as artes plásticas, a que está economicamente mais ao alcance do público. Suas largas tiragens permitem a venda de originais por preços acessíveis. Com isso não só nos publica. Essa exposição que ora apresentamos, corresponde às exposições que quase simultaneamente estarão sendo apresentadas em Montevideo, Buenos Aires, Santiago do Chile e Nova York,



a convite. Não podemos dizer que santo de casa não faz milagres, podemos colocar trabalhos de nossos melhores artistas ao alcance de todas as pessoas, como estamos certos de que o contacto de nossos artistas com um público exigente e vasto ser-lhes-á de grande importância para o seu desenvolvimento. Os artistas, de qualquer pessoa, só conseguem transmitir com justeza aquilo que conhecem bem. Esse controle é exercido pela atenção e carinho desse público que assiste aos trabalhos do grupo do Clube de Gravura. A exigência de um bom nível técnico para as gravuras editadas pelo Clube produziu os melhores resultados: cada artista soube aproveitar a experiência das gravuras anteriores e as peças apresentam progressivamente um nível superior.

A repercussão dessas gravuras se fizeram sentir em diversos pontos do país. De início, em nosso próprio Estado o grupo de Bagé formaria mais um clube de gravura, com suas edições mensais. Depois em São Paulo, Curitiba, Rio de Janeiro e Santos, e mesmo no estrangeiro forma-se hoje núcleos de artistas gravadores à base da experiência de Pôrto Alegre. O descaço das autoridades públicas para com os nossos artistas, os preconceitos de uma sociedade atrasada, se têm sido entraves para maior desenvolvimento de iniciativas como essa, não puderam, no entanto, evitar que, com o apoio de setores cada vez mais amplos de elementos esclarecidos, e a teimosia própria dos que sabem estar no caminho certo, o Clube viesse cada dia mais se afirmando como uma organização necessária e de utilidade pública. Essa exposição que ora apresentamos, corresponde às exposições que quase simultaneamente estarão sendo mostradas em Montevideú, Buenos Aires, Santiago do Chile e Nova York, a convite. Não podemos dizer que santo de casa não faz milagre, porque desde seus primeiros passos houve uma grata atenção e ajuda de alguns setores, mas esperamos que a continuidade de nosso trabalho encontre maior e mais decisivo apoio de todos quantos se interessam pela criação de uma arte que reflita a nossa terra, o seu povo e suas melhores aspirações.

CATÁLOGO

PLÍNIO BERNHARDT

Nasceu em 1928, em Pôrto Alegre, R.G.S. Formou-se na Escola de Belas Artes de Pôrto Alegre. Tem participado das exposições e excursões da AAPA, Associação Araújo Pôrto Alegre, das exposições coletivas do Clube de Arte de Pôrto Alegre, do Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa e do Clube dos Amigos da Gravura, no Brasil e no estrangeiro. Tem ilustrado livros, edições "Fronteiras", revistas e jornais. Lecciona, atualmente, desenho no Ginásio de Caçapava. Prêmio: Medalha de Prata, em pintura, no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, Pôrto Alegre — 1951.

- 1 MULHERES TRABALHANDO EM FUMO
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 253 x 210 mm
Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Pôrto Alegre

★

GLÊNIO BIANCHETTI

Nasceu em 1928, em Bagé, R.G.S. Estudou na Escola de Belas Artes de Pôrto Alegre. Participou do grupo "Novos de Bagé", na exposição realizada no Auditório do "Correio do Povo", Pôrto Alegre, 1948. Exposições individuais e coletivas: Pôrto Alegre, 1948 e 1951; Bagé, 1951; Montevideú, 1952; Curitiba, 1952. Prêmio: Medalha de Prata, em gravura, no V Salão da Associação Rio-

Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa.

- 2 MINHA MAE
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 288 x 218 mm
Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Pôrto Alegre
- 3 PEQUENA OLARIA
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 260 x 174 mm
Edição do Clube de Gravura de Bagé
Medalha de Prata no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa — Pôrto Alegre — 1951.
- 4 ASSINANDO O APELO DE PAZ NO CAMPO
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 225 x 174 mm
Capa para a revista "Horizonte" — Pôrto Alegre
- 5 VELHA
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 221 x 151 mm

6 RETRATO DE AILEMA
Linoleogravura e pochoir. 1952. Tamanho original: 179 x 109 mm

7 BLAU NUNES (Estudo)
Linoleogravura. 1952. Tamanho original: 190 x 134 mm

8 LAVADEIRAS
Linoleogravura. 1952. Tamanho original: 260 x 150 mm

9 FILÃO
Linoleogravura. 1952. Tamanho original: 270 x 156 mm

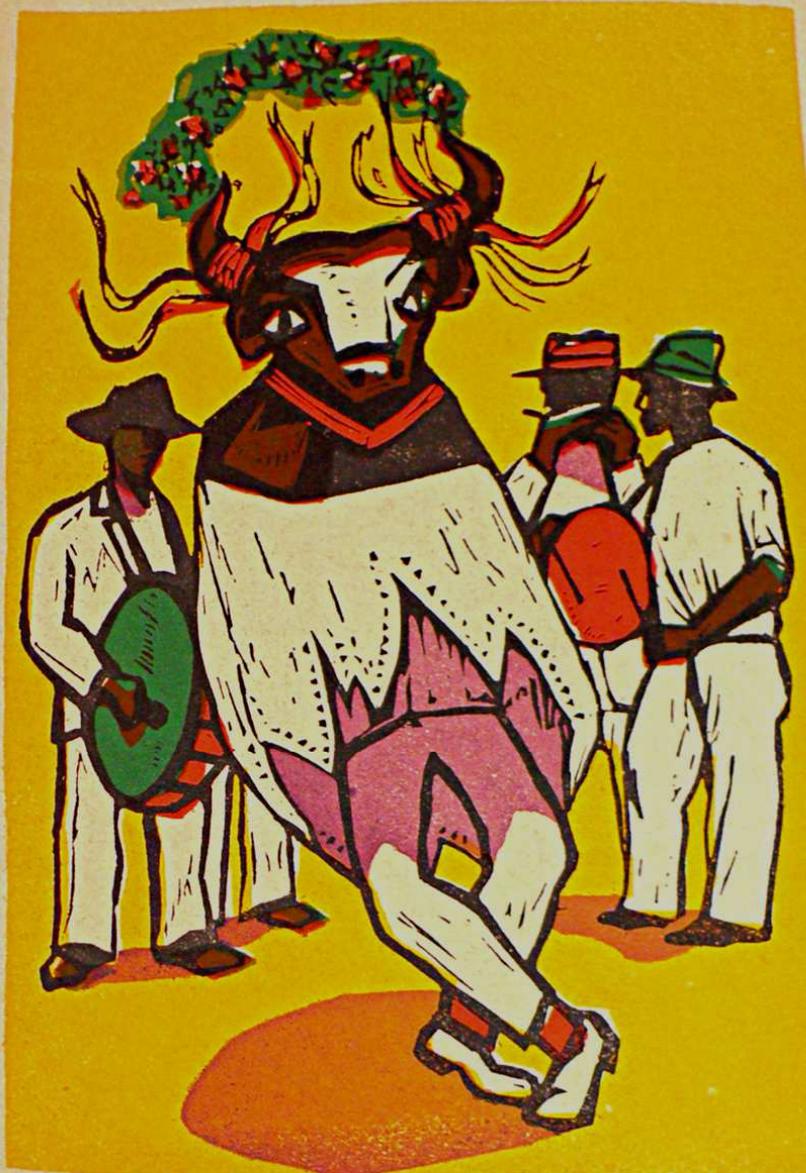
10 GARIMPEIROS
Linoleogravura. 1952. Tamanho original: 260 x 206 mm

11 CONJUNTO MUSICAL
Linoleogravura. 1952. Tamanho original: 260 x 206 mm

12 PREPARANDO O BANHO
Linoleogravura. 1952. Tamanho original: 270 x 218 mm

RINHA. Linoleogravura de FORTUNATO. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Pôrto Alegre. 1.ª série. 1951





BUMBA MEU BOL. Linoleogravura a cinco cores de CARLOS SCLIAR. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Pôrto Alegre, para o programa de um recital de música folclórica. Pôrto Alegre, 1950. Medalha de Prata, secção de Artes Gráficas, no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa. Pôrto Alegre, 1951

13 **FAZENDO MARMELADA**
Linoleogravura, 1952. Tamanho original: 260 x 206 mm. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Pôrto Alegre.

★

AILEMA BIANCHETTI

Nasceu em 1926, em Lavras do Sul, R.G.S. Estudou no Instituto de Belas Artes de Pôrto Alegre.

14 **SAPATEIRO**
Linoleogravura a 2 cores, 1952. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Pôrto Alegre.

★

FORTUNATO

Nasceu em 1917, no Distrito Federal. Autodidata. Tem participado de inúmeras exposições coletivas no Brasil e no estrangeiro. Ilustrou li-

vroos infantis e revistas.

15 **RINHA**
Linoleogravura, 1951. Tamanho original: 283 x 210 mm. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Pôrto Alegre.

16 **TIRADENTES**
Linoleogravura, 1951. Tamanho original: 288 x 215 mm.

★

GASTAO HOFSTETTER

Nasceu em 1917, em Pôrto Alegre, R.G.S. Autodidata. Foi um dos fundadores da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, Pôrto Alegre. Tem participado de inúmeras exposições coletivas em Pôrto Alegre. Exposição individual em Pôrto Alegre, 1950. Prêmios: Menção Honrosa, em pintura, no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes



Plásticas Francisco Lisboa, Porto Alegre, 1951; Menção Honrosa, em pintura, na Exposição de Arte Moderna, organizada pela Prefeitura de Santa Maria, em 1952.

17 OBRAS
Linoleogravura, 1952.
Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre
★

DANÓBIO VILLAMIL GONÇALVES

Nasceu em 1925, em Bagé, R.G.S. Estudou na Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro. Foi aluno de Axel de Leskóbeck e Cândido Portinari. Expôs no Salão Nacional em 1947. Participou do grupo "Novos de Bagé", na exposição realizada no Auditório do "Correio do Povo", Porto Alegre, 1948. Viou para estudos pela Europa, 1949 e 1950. Tem participado de inúmeras exposições coletivas em Bagé, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Montevideu. Delegado à Conferência Continental Americana em Defesa da Paz, Montevideu, 1952. Prêmios: Medalha de Prata, em desenho, e Menção Honrosa, em pintura, no Salão Nacional de 1948; Medalha de Prata, em desenho, no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, Porto Alegre, 1951.

18 VENDEDOR DE OBJETOS DE OSSO
Xilogravura, 1951. Tamanho original: 143 x 141 mm
Edição do Clube de Gravura de Bagé

19 MENINOS BRINCANDO
Linoleogravura, 1951. Tamanho original: 182 x 124 mm
Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre

20 ASSINE O APELO
Linoleogravura a duas cores, 1951. Tamanho original: 227 x 205 mm
Capa para a revista "Horizonte" — Porto Alegre

21 CONFERÊNCIA CONTINENTAL AMERICANA PELA PAZ
Linoleogravura a duas cores, 1952. Tamanho original: 455 x 255 mm
Capa para a revista "Horizonte" — Porto Alegre

22 FIESTA EN EL MUNDO
Linoleogravura, 1952. Tamanho original: 238 x 198 mm
Ilustração para um poema de Carlos Castro Saavedra na revista "Horizonte" — Porto Alegre
★

EDGAR KOETZ

Nasceu em 1914, em Porto Alegre, R.G.S. Pintor e ilustrador. Autodidata. Pertenceu à direção fundadora da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa. Tem participado de inúmeras exposições individuais e coletivas no Brasil e no estrangeiro. Possui vários prêmios em concursos de arte gráfica, no País e no estrangeiro. Prêmios: Medalha de Bronze, em pintura, no Salão de 1943; Medalha de Ouro, por conjunto de obra, no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, Porto Alegre, 1951.

23 LAVADEIRAS DAS MALOCAS
Linoleogravura, 1951. Tamanho original: 250 x 178 mm
Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre
★

CARLOS MANCUSO

Nasceu em 1930, em Porto Alegre, R.G.S. Estudou com De Francisco e João Páris Viana, seu principal mestre. Está cursando Arquitetura. Tem participado de exposições coletivas e individuais desde 1946, em Porto Alegre, Curitiba e Montevideu. Prêmio: Medalha de Bronze,

O TIRADOR NOVO. Linoleogravura de VASCO PRADO. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre. 2.ª série, 1952



PEQUENA OLARIA, Linoleogravura de GLENIO BIANCHETTI. Edição do Clube de Gravura de Bagé. Medalha de Prata, secção de Gravura, no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa. Pôrto Alegre, 1951

PAISAGEM GAÚCHA. Linoleogravura de CARLOS ALBERTO PETRUCCI. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Pôrto Alegre. 1.ª série. 1950





MENINA. Linoleogravura a quatro cores de GLAUCO RODRIGUES, 1952

em desenho, no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, Porto Alegre, 1951.

24 RETRATO
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 240 x 205 mm. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre

★

CARLOS ALBERTO PETRUCCI

Nasceu em 1919, em Pelotas, R.G.S., Pintor. Autodidata. Tem participado de inúmeras exposições coletivas e individuais, no País e no es-

trangeiro. Prêmios: Medalha de Bronze, em pintura, no Salão de 1943; Medalha de Prata, em pintura, no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, Porto Alegre, 1951.

25 PAISAGEM GAÚCHA
Linoleogravura. 1950. Tamanho original: 300 x 196 mm. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre

★

VASCO PRADO

Nasceu em 1914, em Uruguaiana, R.G.S. Escultor. Autodidata. Exposições individuais e coletivas no

Brasil e no estrangeiro. Trabalhou dois anos na França. Pertence à atual diretoria da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, Porto Alegre. Delegado ao Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, Wrocław, Polônia, 1948. Prêmios: Menção Honrosa, em escultura, no Salão de 1943; Medalha de Prata, em escultura, no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa. Realizou uma edição gravada de "Negrinho do Pastoreiro", lenda gaúcha, 1951.

26 GAÚCHOS
Linoleogravura. 1950. Tamanho original: 297 x 194 mm. Ilustração para "Negrinho do Pastoreiro"

27 O BARCO
Linoleogravura. 1950. Tamanho original: 163 x 155 mm. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre

28 ILUSTRAÇÃO
Linoleogravura. 1950. Tamanho original: 235 x 200 mm. Para o "Negrinho do Pastoreiro"

28 GAÚCHOS ACOCORADOS
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 170 x 146 mm. Ilustração para "Antonio Chimgango" na revista "Horizonte"

30 CARTAZ
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 390 x 290 mm



MULHERES TRABALHANDO EM FUMO. Linoc gravura de PLÍNIO BERNHARDT. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre. 1.ª série. 1951



LAVADEIRAS DAS MALOCAS. Linoleogravura de EDGAR KOETZ. Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre.

- Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre para o IV Congresso Brasileiro de Escritores
- 31 **SOLDADO MORTO**
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 233 x 188 mm
Para um cartaz do III Congresso Gaúcho em Defesa da Paz
- 32 **MERCADINHO TURUNA**
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 276 x 224 mm
- 33 **O LINOTIPISTA**
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 102 x 130 mm
Edição do Clube de Gravura de Bagé
- 34 **CARRINHO DE LOMBA**
Linoleogravura. 1952. Tamanho original: 190 x 150 mm
- 35 **O TIRADOR NOVO**
Linoleogravura. 1952. Tamanho original: 271 x 152 mm
Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre

GLAUCO RODRIGUES

Nasceu em 1929, em Bagé, R.G.S. Pintor. Autodidata. Participou do grupo "Novos de Bagé", na exposição realizada no Auditório do "Correio do Povo", Porto Alegre, 1948. Vem participando do Salão Nacional desde 1949. Exposições coletivas: Bagé, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Montevideu. Prêmios: Menção Honrosa, em pintura, 1949; Medalha de Bronze, em pintura, 1950; Medalha de Prata, em pintura, 1951, todos no Salão Nacional, Divisão de Arte Moderna; Medalha de Bronze, em desenho, e Menção Honrosa, em gravura, no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, Porto Alegre, 1951.

- 36 **VELHA**
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 216 x 140 mm
Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre
Menção Honrosa no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa — Porto Alegre — 1951
- 37 **PAISAGEM**
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 264 x 135 mm
Edição do Clube de Gravura de Bagé
- 38 **CONFERENCIA CONTINENTAL AMERICANA PELA PAZ**
Linoleogravura. 1952. Tamanho original: 236 x 195 mm
Para a revista "Horizonte" — Porto Alegre
- 39 **ASSINANDO O APELO DE PAZ**
Linoleogravura. 1952. Tamanho original: 240 x 190 mm
Para a revista "Horizonte" — Porto Alegre
- 40 **MENINA**
Linoleogravura a quatro cores. 1952. Tamanho original: 214 x 170 mm

CARLOS SCLiar

Nasceu em 1920, em Santa Maria, R.G.S. Autodidata. Vem expondo desde 1933. Secretário, fundador, da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, em 1938, Porto Alegre. Exposições individuais e coletivas: Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Salvador, Nova York, Londres, Paris, Roma, Praga, Varsóvia, Buenos Aires, Santiago, Montevideu, etc. Foi soldado da F.E.B. Estudou gravura na Escola de Belas Artes de Paris. Trabalhou cerca de quatro anos em diversos países da Europa, a partir de 1947. Um dos fundadores da Associação Latino-Americana em Paris. Delegado ao Con-

- gresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, Wrocław, Polónia, 1948; ao 1.º Congresso da União Mundial do Filme Documentário, Marianake Laine, Tcheco-Eslôvaquia, 1948; ao Congresso Mundial dos Partidários da Paz, Paris, 1949, e à Conferência Continental Americana em Defesa da Paz, Montevideu, 1952. Ilustrou as seguintes obras: "Carlitos" de Manuel Villegas Lopez, edição "Leitura", 1944; "Os Russos", antologia de contos, edição "Leitura", 1944; "Seara Vermelha" de Jorge Amado, edições tcheca, búlgara, hebraica, e a edição francesa em folhetim no "Les Lettres Françaises", 1949. Prêmios: Medalha de Prata, em pintura, 1940, e Medalha de Bronze, em desenho, 1941, no Salão Nacional; Medalha de Prata, em artes gráficas, 1951, no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa.
- 41 **SOLDADOS DA F.E.B. DESCANSANDO**
Linoleogravura. 1950. Tamanho original: 235 x 170 mm
Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre
- 42 **BUMBA MEU BOI**
Linoleogravura a 5 cores. 1950. Tamanho original: 230 x 155 mm
Edição do Clube dos Amigos da Gravura de Porto Alegre para um programa de música folclórica. Medalha de Prata no V Salão da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa — Porto Alegre — 1951
- 43 **RETRATO DO ESCRITOR PLINIO CABRAL**
Linoleogravura e pochoir. 1950. Tamanho original: 295 x 215 mm
- 44 **AUTO-RETRATO**
Linoleogravura. 1950. Tamanho original: 210 x 150 mm

- 45 **UNIAO PELA PAZ**
Linoleogravura a duas cores. 1951. Tamanho original: 453 x 226 mm
Capa para a revista "Horizonte" — Porto Alegre
- 46 **RETRATO DO ESCRITOR DALCIDIO JURANDIR**
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 245 x 185 mm
Para a revista "Horizonte" — Porto Alegre
- 47 **MARINHA**
Linoleogravura e pochoir. 1951. Tamanho original: 280 x 204 mm
Projeto de cartaz para o filme "Vento Norte"
- 48 **MINIPIO**
Linoleogravura. 1951. Tamanho original: 270 x 210 mm
- 49 **GAUCHINHA**
Linoleogravura e pochoir. 1951. Tamanho original: 310 x 250 mm
- 50 **GAUCHINHO NO GALPAO**
Linoleogravura. 1952. Tamanho original: 235 x 180 mm
Edição do Clube de Gravura de Bagé
- 51 **ASSINE O APELO**
Linoleogravura a 3 cores. 1952. Tamanho original: 240 x 210 mm
Capa para a revista "Horizonte" — Porto Alegre
- 52 **RETRATO DE MARIO**
Linoleogravura e pochoir. 1952. Tamanho original: 195 x 133 mm
- 53 **MENINO PESCADOR**
(2.ª versão)
Linoleogravura e pochoir. 1952. Tamanho original: 325 x 230 mm