

PUCRS

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO EM HISTÓRIA

JÉSSICA TUANY WIADETSKI

**A ARTE PARA O POVO POR MEIO DAS GRAVURAS DO *CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE* E DO *CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO***

Porto Alegre  
2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

**A ARTE PARA O POVO POR MEIO DAS GRAVURAS DO *CLUBE DE GRAVURA*  
*DE PORTO ALEGRE E DO CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Professora Dra. Carolina Martins Etcheverry

Porto Alegre

2018

JÉSSICA TUANY WIADETSKI

**A ARTE PARA O POVO POR MEIO DAS GRAVURAS DO *CLUBE DE GRAVURA*  
*DE PORTO ALEGRE E DO CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO***

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção de grau de Mestre pelo Programa  
de Pós-Graduação em História da Escola de  
Humanidades da Pontifícia Universidade do  
Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA

---

Professora Dra. Carolina Martins Etcheverry (Orientadora) – PUCRS

---

Professora Dra. Maria Lúcia Bastos Kern – PUCRS

---

Professora Dra. Blanca Brites – UFRGS

Porto Alegre

2018

## Ficha Catalográfica

W631a Wiadetski, Jéssica Tuany

A arte para o povo por meio das gravuras do Clube de Gravura de Porto Alegre e do Club de Grabado de Montevideo / Jéssica Tuany Wiadetski . – 2018.

150 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Martins Etcheverry.

1. História da Arte. 2. Clube de Gravura de Porto Alegre. 3. Club de Grabado de Montevideo. 4. Realismo Social. 5. Guerra Fria. I. Etcheverry, Carolina Martins.  
II. Título.



Ao meu, para sempre amado, Lupicínio (*in memoriam*).

Àquele que sempre se faz presente em todos os momentos da minha vida, e que sem ele essa pesquisa não seria possível, Rafael Fagundes dos Santos.

## AGRADECIMENTOS

De longe esta pesquisa não foi um trabalho individual, tornou-se possível graças ao envolvimento de muitas pessoas, direta ou indiretamente.

Gostaria de agradecer primeiramente ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, o fato de ter aceitado este projeto de pesquisa. À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) agradeço a bolsa de estudos e o incentivo a esta pesquisa. Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação, que atenciosamente forneceram todo o suporte que necessitei ao longo desses dois anos; agradeço especialmente à Henriet Shinohara. Gostaria de agradecer também a todos os colegas da Pós-Graduação que trouxeram leveza à tão árdua vida acadêmica. Agradeço às professoras Maria Lúcia Bastos Kern e Blanca Brites por terem aceito, gentilmente, o convite para compor a banca examinadora.

À minha primeira professora orientadora, Maria Lúcia Bastos Kern, agradeço o apoio e o estímulo desde a graduação, período em que comecei a pesquisar sobre o Clube de Gravura de Porto Alegre. Agradeço seus sábios conselhos para expandir a investigação, a partir do estudo conjunto com o Club de Grabado de Montevideo. Agradeço também por seus ensinamentos enriquecedores sobre o estudo das imagens.

À segunda professora orientadora, Carolina Martins Etcheverry, que me “adotou”, que mesmo em momentos em que a deixei de cabelo em pé me forneceu todo o suporte e apoio que precisei. Obrigada, professora, por ter me ajudado a realizar, de fato, esta pesquisa.

Às aulas incríveis do PPGH e do PPGAV (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS), especialmente à Ana Albani de Carvalho, uma professora e pessoa incrível, um modelo a ser seguido.

Aos meus amigos uruguaios, os quais esta pesquisa me presenteou, Oscar Ferrando e os artistas do *Taller Cebollatí* de Montevideu, que me receberam carinhosamente e trouxeram luzes às minhas indagações. Especialmente ao Jorge Figueroa, a quem devo incontáveis agradecimentos, por todo o incentivo à pesquisa do Club de Grabado de Montevideo e em razão de ter aberto meus caminhos para a pesquisa em Montevideu. Figueroa, tu foste uma figura determinante nesta pesquisa.

Ao apoio e amor incondicional da minha família (também massagistas de plantão), meus pais, Marlei e Alessandro, e minha vó, Nadir. Obrigada pelo suporte emocional e pela força que depositaram em mim em momentos difíceis. Às amigas que aguentaram minha ausência,

especialmente à Laura Chinazzo, que, apesar de tudo, manteve-se próxima me apoiando em cada passo, tu és incrível.

Aos meus maiores companheiros de pesquisa, embora com quatro patas e peludos, Tata e Nanuq, que me acompanharam em todos os momentos solitários da escrita, aquecendo minhas pernas em madrugadas congelantes.

À Lucy, Alemão e Molly (*in memoriam*).

Ao Rafael F. Santos, meu companheiro de vida e “secretário e assessor”, que mergulhou integralmente comigo neste projeto, em todos os momentos. Sem a tua constante ajuda, certamente tudo seria mais difícil.

“A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.”

Eduardo Galeano

## RESUMO

A presente dissertação procura compreender a atuação dos Clubes de Gravura de Porto Alegre e de Montevideu, dentro do marco temporal das décadas de 1950 e 1960, no contexto da Guerra Fria. A gravura é utilizada pelos clubes como meio de difusão artística e ferramenta de conscientização social e valorização de temas populares, a partir dos seus variados níveis de engajamento político e social, de acordo com o clube analisado. Essas agremiações procuravam a produção da arte para o povo e sobre o povo, de maneira que este fosse retratado nos seus universos do cotidiano e do trabalho. Seguindo tal viés artístico e político, os clubes enveredaram pelo Realismo Social em vez de adotarem o Realismo Socialista, não se alinhando aos dogmas soviéticos, apesar de compartilharem o imaginário artístico de esquerda. Ao longo da dissertação, é feito um breve histórico da gravura e suas funções artísticas, sociais e sua potencialidade para a escrita da história. Em um segundo momento, através de uma perspectiva comparativa, são relatadas as experiências dos clubes de gravura, inseridos no panorama histórico nacional e internacional da Guerra Fria e se discorre sobre suas intenções utópicas. Após, são analisadas gravuras selecionadas de ambos os clubes, de modo que possam ser exprimidas as memórias nelas contidas, os seus vestígios de outras temporalidades e ressignificações ao longo do tempo e os motivos que as inspiraram.

**Palavras-chave:** História da Arte. Gravura. Clube de Gravura de Porto Alegre. Club de Grabado de Montevideo. Realismo Social. Guerra Fria.

## RESUMEN

La presente tesis de maestría trata de comprender la actuación de los Clubes de Grabado de Porto Alegre y de Montevideo, dentro del marco temporal de las décadas de 1950 y 1960, en el contexto de la Guerra Fría. El grabado es utilizado por los clubes como medio de difusión artística y herramienta de concientización social y valorización de temas populares, a partir de sus variados niveles de compromiso político y social, de acuerdo con el club analizado. Esas agremiaciones buscaban la producción del arte para el pueblo y sobre el pueblo, de manera que éste fuera retratado en sus universos del cotidiano y del trabajo. Tomando tal dirección artística y política, los clubes siguieron por el Realismo Social en vez de adoptar el Realismo Socialista, no teniendo en cuenta a los dogmas soviéticos, a pesar de compartir el imaginario artístico de izquierda. A lo largo de esta tesis de maestría, es realizado un breve histórico del grabado y sus funciones artísticas, sociales y su potencialidad para la escritura de la historia. A continuación, por medio de una perspectiva comparativa, son relatadas las experiencias de los clubes de grabado, que se encuentran en el panorama histórico nacional e internacional de la Guerra Fría y se habla sobre sus intenciones utópicas. Después, son analizados los grabados seleccionados de ambos los clubes, de modo que puedan ser expresadas las memorias que están en ellos, sus vestigios de otras temporalidades y resignificaciones en el transcurso del tiempo y los motivos que las inspiraron.

**Palabras-clave:** Historia del Arte. Grabado. Clube de Gravura de Porto Alegre. Club de Grabado de Montevideo. Realismo Social. Guerra Fría.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- La calavera Oaxaqueña calavera del montón, José Guadalupe Posada, gravura em relevo, SD-SD.....	25
Figura 2- Minotauromaquia (La Minotauromachie), Pablo Picasso, água-forte, 1935-49,8x69,3 cm.....	26
Figura 3- Homem Primitivo, Edvard Munch, xilogravura, 1905-68.5x45.5cm.....	29
Figura 4- Rauchender Schweizer, Max Pechstein, xilogravura em cores, 1923- 69,3x53,3cm..	29
Figura 5- Os Voluntários, Kathe Kollwitz, litografia, 1934.9x49.5cm.....	30
Figura 6- Casal do Mangue, Lasar Segall, gravura, 1929-18x24cm. ....	31
Figura 7- Xilogravura de Oswaldo Goeldi para a obra "Humilhados e Ofendidos” .....	31
Figura 8 - Garças, Pedro Weingärtner, água-forte e ponta seca, 1917.....	34
Figura 9 - Paisagem, Pedro Weingärtner, água-forte, 1918- 65x50cm.....	34
Figura 10 - Auto-retrato, Ernest Zeuner, bico de pena, 1940.....	36
Figura 11- ST, Edgar Koetz, xilogravura, década de 1950. ....	38
Figura 12 - Camponeses, Carlos Scliar.....	40
Figura 13 - Um Carretel, Iberê Camargo, água-forte e água-tinta, 1960- 49,5 x 28,2cm.....	42
Figura 14 - Alegoria, Federico Lanau, xilogravura, s.d- 8,5 x 7,5cm.....	46
Figura 15- Federico Lanau, vinheta para a ilustração do livro do livro “Vidas”, de Carlos Sabat Ercasty, xilogravura, 1923.....	46
Figura 16 - Adolfo Pastor, ilustração para o livro “Crónica de la reja”, de Justino Zavala Muniz.....	47
Figura 17 - La via, Guillermo Rodríguez, xilogravura, s.d- 20 x 26 cm.....	47
Figura 18 - Ensayo, Leandro Castellanos Balparda, água-fuerte, 1935- 19,5 x 18,5 cm.....	49
Figura 19- Hombrada, Carlos González, xilogravura, s.d.....	52
Figura 20- El lobizón, Carlos González, xilogravura, 1961- 50 x 38 cm.....	52
Figura 21- Cartaz editado pelo Taller de Grafica Popular.....	59
Figura 22-Fusilamiento, Leopoldo Méndez, linoleogravura, 1950-40.64x50.8 cm.....	63
Figura 23- Concierto Sinfónico de Calaveras, Leopoldo .....	63
Figura 24- La Venganza de Los Pueblos-Homenaje al Heroico Ejército de Guerrilleros .....	63
Figura 23- D. Moor, “Você já se alistou como voluntário?” .....	65
Figura 26- O trabalhador e a mulher da fazenda coletiva, Vera Mukhina.....	65
Figura 27- Mulher camponesa, Kasimir Malevich.....	66
Figura 28-Soldado Morto, Cartaz para o Movimento da Paz, Vasco Prado.....	71
Figura 29-Capa da Horizonte, nº 3-4, ano II, março-abril de 1952, Conferência Continental pela Paz, Danúbio Gonçalves. ....	71
Figura 30-Fotografia da mostra realizada pelo Clube De Gravura de Porto Alegre, “Por uma Arte Nacional” .....	75
Figura 31-Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e Carlos Scliar na Fazenda delícias na cidade de Bagé, 1954.....	77
Figura 32-Club de Grabado de Montevideo, boletim, nº 6, Montevideo, 1966.....	87
Figura 33- Almanaque editado pelo Club de Grabado de Montevideo. ....	87
Figura 34- Club de Grabado de Montevideo na II Feria de Libros e Grabados, 1961.....	88

Figura 35- Cidadão de Sófia, Bulgária, visitando a exposição de gravuras mexicanas e uruguaias, organizado pelo Comitê de Relações Culturais, fevereiro de 1957.....	88
Figura 36- Sesta IV, Carlos Scliar, linoleogravura e pochoir, 1955- 45,5x61cm.....	94
Figura 37- Detalhe. Ceifeiros, Pieter Brueghel.....	94
Figura 38- A Sesta, Vincent Van Gogh, 1890-73x91cm.....	95
Figura 39-ST, Glauco Capozzoli, gravura em relevo, 1955- 40x31cm.....	96
Figura 40-O grande carvalho, Gustave Courbet, óleo sobre tela, 1843-29,2x32cm.....	97
Figura 41- ST, Vasco Prado.....	97
Figura 42-Os Comedores de Batata, Vincent Van Gogh.....	97
Figura 43- Comedores de Batatas, Jozef Israëls, 1902-47,4x59,44cm.....	99
Figura 44- ST, Leonilda González, gravura em relevo, 1953-31x40cm.....	100
Figura 45- Leonilda González, 1955.....	101
Figura 46- Detalhe. Madonna com o Menino e Anjos, Masaccio, têmpera em ovo sobre álamo, 1426-1,36x73 cm.....	101
Figura 47- A madona e o Menino, Duccio di Bounisegna.....	101
Figura 48-ST, SA, gravura, 1956-.....	102
Figura 49- Mortos em Ação, Kathe Kollwitz, litografia, 1920 cm.....	102
Figura 50- Rinha, Fortunato Câmara de Oliveira, linoleogravura, 1951-SD.....	103
Figura 51- ST, José. Lanzaro, gravura em relevo, 1956-SD.....	103
Figura 52- Candombe, Pedro Figari.....	104
Figura 53- ST, Susana Turiansky, xilogravura em relevo, 1956.....	105
Figura 54- ST, Ruisdael Suárez, gravura em relevo, 1958-31x40cm.....	106
Figura 55- O tirador novo, Vasco Prado, linoleogravura, 1950-44,7x28,5cm.....	107
Figura 56- Monumento do Laçador, Antonio Caringi.....	107
Figura 57- Negrinho Pastoreio, Vasco Prado, linoleogravura, 1950-SD.....	108
Figura 58- Farrapos, Vasco Prado, linoleogravura, 1951-SD.....	109
Figura 59-Mineiros do Butiá, Danúbio Gonçalves, xilogravura, 1956- 20x26cm.....	114
Figura 60- Mineradores na neve, Vincent Van Gogh, desenho, 1880.....	114
Figura 61 – Detalhe. Casal de camponeses indo trabalhar, Vicent Van Gogh.....	115
Figura 62- Mineiros do Butiá, Danúbio Gonçalves.....	116
Figura 63- O trabalhador da mina de prata, Francisco Mora .....	117
Figura 64-Mineiros do Butiá, Danúbio Gonçalves, xilogravura de topo, 1956- 20x27cm.....	118
Figura 65- Lições de anatomia do Dr. Tulp, Rembrandt.....	119
Figura 66- ST, José Cziferry, gravura em relevo, 1955. Arquivo do CGM, Montevideo.....	120
Figura 67- Lavadeiras das malocas, Edgar Koetz, linoleogravura, 1951-17,8x25cm.....	121
Figura 68- Obra, Gastão Hofstetter, linoleogravura, 1952- 31x22cm.....	122
Figura 69- ST, Leonilda González, gravura em relevo, 1953-31x40cm.....	125
Figura 70- A festa do milho, do ciclo "Visão política do povo mexicano", Diego Rivera, afresco, 1924- 4.38 x 2.39m. ....	125
Figura 71- ST, Carlos Scliar, xilogravura, 1950- SD.....	126
Figura 72- ST, Fernando Cabezudo, gravura em relevo, 1953-31x40cm. ....	127
Figura 73- Almoço na relva, Édouard Manet, óleo sobre tela, 1863-208 x 265.5cm.....	127
Figura 74- Sapateiro, Ailema Bianchetti, lineogravura, 1952- 29 x3 3cm.....	129



Figura 75- Homem Velho com a Cabeça em Suas Mãos, Vincent van Gogh, 1890.....	129
Figura 76- Melancolia I, Albrecht Dürer, gravura em buril, 1514 -24 x 18.5cm.....	129

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>CAPÍTULO 1: HISTÓRIA DA GRAVURA</b> .....	21
1.1 INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DA GRAVURA E SUAS PONTENCIALIDADES COMO FONTE HISTÓRICA .....	22
1.2 ANTECEDENTES DA GRAVURA NO RIO GRANDE DO SUL.....	32
1.3 ANTECEDENTES DA PRÁTICA DA GRAVURA NO URUGUAI .....	44
<b>CAPITULO 2: A EXPERIÊNCIA DOS CLUBES DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE E MONTEVIDÉU</b> .....	55
2.1 LATINO-AMERICANOS NA ARENA DAS ARTES .....	56
2.2 CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE.....	69
2.3 O CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO.....	78
<b>CAPÍTULO 3: GRAVURA E MEMÓRIA</b> .....	90
3.1 O COTIDIANO .....	92
3.2 O TRABALHO .....	111
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	133
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	138

## INTRODUÇÃO

“Mas arte, que não é só beleza, por mais pensada, é feita com carne, sangue, espírito e tumulto de amor”.

Mário de Andrade

Foi em tempos de crise que a arte respondeu de forma criativa, apaixonada e explosiva, como ocorreu em boa parte do globo, ao contexto histórico marcado por tensões e inseguranças do pós-guerra, bem como no início da Guerra Fria. Além das intensas disputas ideológicas, a Guerra Fria também trouxe antagonismos no universo das artes entre aqueles que praticavam uma arte abstracionista, difundida pelos Estados Unidos, e os que defendiam uma expressão figurativa, por meio do Realismo Socialista soviético, divulgada pela URSS.

Nesse cenário, intensificou-se ainda mais o contexto de internacionalização das artes, em virtude da 1º Bienal de São Paulo e da América Latina, ocorrida em 1951, que apresentou um forte caráter político e ideológico, que ultrapassou as fronteiras da estética.

Estes abalos onde impera o reino da visão, isto é, na esfera da arte, também fizeram emergir uma consciência social no artista, que passou a se questionar sobre o seu papel na sociedade em transformação. Foi nesse contexto de utopias coletivas que um grupo de artistas sul-americanos aderiu à pauta de transformações e optou por uma arte figurativa e engajada socialmente, dando forma, na década de 1950, ao Clube de Gravura de Porto Alegre (CGPA), Brasil, e ao Club de Grabado de Montevideo (CGM), Uruguai. Nesta introdução, é importante mencionar que o recorte temporal desta pesquisa abarca o tempo de duração do CGPA, entre os anos de 1950 a 1956, e os anos de 1953 a 1964, do CGM.

Boa parte dos artistas que fundaram os clubes de gravura, dentre eles, Carlos Scliar e Vasco Prado (CGPA), Leonilda González e Susana Turiansky (CGM), eram filiados aos Partidos Comunistas em seus respectivos países e pertenciam à esquerda cultural que acreditou na possibilidade de interferir nas estruturas sociais por meio da cultura.

Os clubes, ao utilizarem a gravura como um meio eficaz de popularizar a arte, romperam com modos de exhibir convencionais, ao multiplicarem o objeto artístico. Desse modo, para tornar a gravura uma arte popular, isto é, objeto de consumo para as classes populares, foram abordadas imagens figurativas e de linguagem simples, com temáticas sobre o universo do trabalho e o cotidiano do povo. Tudo porque esses artistas acreditavam que a partir da gravura seria possível conscientizar a sociedade sobre os problemas políticos e sociais pelos quais suas comunidades passavam.

Tal iniciativa partiu do encontro de Carlos Scliar com Leopoldo Méndez, do Taller de Gráfica Popular do México (TGP), no fim dos anos de 1940, na Europa. O TGP era composto por artistas militantes de esquerda que praticavam uma gravura fortemente popular sobre temas sociais e políticos. O TGP se constituiu na principal referência para o CGPA, no tocante ao trabalho coletivo e à eleição da gravura, o que conseqüentemente também acabou por inspirar a fundação do CGM. Entretanto, os artistas do CGPA e do CGM adaptaram tal modelo às necessidades específicas das respectivas regiões e dos países onde foram constituídos.

Tendo em vista essas considerações, este estudo visa a problematizar como se desenvolveu a representação da arte sobre o povo e para o povo, por meio das gravuras dos clubes, com temáticas sobre o universo do trabalho e do cotidiano. Assim, o principal objetivo deste estudo consiste em averiguarmos a construção imagética desse “povo” pelos clubes. Nesse sentido, pertencem aos objetivos específicos o estudo sobre as características e as funções sociais da gravura e sobre o seu espaço nas artes plásticas do Rio Grande do Sul e no Uruguai antes da atuação dos clubes. Em seguida, são investigadas as experiências dos clubes de gravura, inseridos no panorama histórico da Guerra Fria, a fim de entender os seus anseios utópicos dos gravuristas por uma arte popular. A partir dessas reflexões, analisamos as imagens selecionadas dos clubes.

Há um hiato no tocante a uma análise mais aprofundada das gravuras do CGPA, sobretudo, no que diz respeito às imagens do cotidiano do povo, pois geralmente são abordadas em trabalhos gravuras com temas políticos, mesmo sabendo que a produção da temática sobre o cotidiano é estrondosamente maior. Entretanto, nesta pesquisa é afirmado que as temáticas sobre o cotidiano também podem expressar intenções políticas, isto é, representar uma coisa para falar de outra.

Até então não foi realizada uma análise das imagens com temática do cotidiano em que se considerem suas potencialidades específicas enquanto fonte para a escrita da história, isto é, as respeitando enquanto objeto de um entrelaçar de memórias heterogêneas de tempos distintos. É oportuno mencionar que a imagem não deve ser vista como uma representação fixa no tempo, uma vez que ela é movimento – assim como o conhecimento deve ser.

Na intenção de acrescentar novos dados a esse tema, esta pesquisa inova o debate acerca do CGPA, na medida em que o comparamos com o clube vizinho, de Montevidéu – que nunca foi pesquisado em território brasileiro. O CGM é, de certa forma, um desenrolar ou o desfecho das atividades do primeiro clube de Porto Alegre. Embora não tenham sido localizadas fontes que nos indiquem uma relação de intercâmbio profícuo entre os clubes, sabemos que esse contato existiu por meio de alguns eventos ou ocasiões específicas em que ambos se mostraram

presentes. Além disso, há uma lacuna historiográfica sobre CGM, na década de 1950, em razão da queima e dispersão dos arquivos do clube, durante o período ditatorial uruguaio.

A importância do estudo das duas agremiações nos possibilita compreender de que forma as políticas culturais da esquerda militante, em tempos de Guerra Fria, manifestaram-se na região platina, e como suas atividades se efetivaram. Contudo, é preciso levar em consideração que, da mesma forma que os clubes possuíam semelhanças, também apresentaram divergências relevantes, tanto de cunho político quanto estético, em função de suas motivações particulares.

Para levar a cabo essa proposta, este trabalho se estrutura em três capítulos. O primeiro capítulo incide em uma introdução à “História da Gravura”, cujo foco é traçar apontamentos sobre a prática da gravura ao longo do tempo, suas funções sociais, suas características especiais enquanto arte e suas potencialidades como fonte para a escrita da História. Também são analisados os antecedentes da prática da gravura nas primeiras décadas do século XX, no Rio Grande do Sul e no Uruguai, conjuntamente com o desenvolvimento do sistema artístico.

O segundo capítulo é voltado para “A experiência dos Clubes de Gravura de Porto Alegre e de Montevideú”, que se debruça inicialmente sobre o panorama histórico, internacional e nacional, dos clubes de gravura referidos na década de 1950. Mencionamos o envolvimento de Carlos Scliar com Leopoldo Méndez do CGM e com as campanhas mundiais pela paz, movimento estreitamente ligado à política externa soviética. Em um segundo momento, são analisadas as experiências dos clubes de gravuras e suas intenções utópicas de produzir uma arte popular, levando em consideração suas efetivas ações e motivações, uma vez que este trabalho não aborda uma biografia dos clubes, e sim se caracteriza como um estudo sobre as suas ações culturais.

No terceiro capítulo, “Gravura e Memória”, analisamos propriamente as gravuras a partir de dois grupos de imagens: o primeiro versa sobre o cotidiano do povo, cenas rotineiras tais como descanso, refeições em espaços domésticos, representações de maternidade, jogos, costumes e tradições; no segundo grupo são analisadas representações sobre o universo do trabalho, sendo elas o trabalhador rural, o mineiro, as lavadeiras, o pescador e o sapateiro.

A investigação comparativa entre as imagens dos clubes nos permite verificar diálogos entre os artistas, da mesma forma quando elas são analisadas em relação a toda uma cultura visual sobre o tema. Com isso, queremos investigar as memórias e as fórmulas visuais que atravessam contextos distintos, bem como suas ressignificações, pois no terreno da cultura nada é totalmente novo, sempre se buscam referências. Esse tipo de análise se torna elementar

quando o passado se revela insuficiente para compreendermos todas as potencialidades que a imagem contém.

A metodologia para a análise das imagens selecionadas como *corpus* se baseia, em linhas gerais, no método interdisciplinar dos autores Aby Warburg (1866-1929), Walter Benjamin (1924-1940) e Didi-Huberman (1953), que defendem a ideia das imagens como suporte de cristalização de distintas temporalidades, sendo, para isso, crucial comparar obras de diferentes momentos históricos e de diversos suportes técnicos. Esses autores mencionam a importância de concebermos a imagem como problema, uma incerteza ou uma abertura.

Como diria Benjamin, “[...] o historiador é uma criança que brinca com os farrapos do tempo” (DIDI-HUBERMAN apud Benjamin, 2008, p. 27). Sendo assim, a História não é uma totalidade, mas fragmento de um tempo, que não é exato, pois o passado exato é inalcançável. Os autores mencionados trouxeram a ideia de anacronismo nas imagens (presença de outros tempos numa imagem), como meio profícuo para compreendermos toda a sua complexidade e potencialidade. O anacronismo, ao contrário de uma análise descritiva que apontaria apenas as linhas formais, possibilita identificar os vestígios de outros tempos na imagem, para investigarmos os seus porquês e não os “para quê”. Dessa forma, observamos as ressignificações representativas de tempos heterogêneos, que surgem num momento da história por algum sintoma (motivo). Portanto, tal metodologia nos ajuda a compreender como os artistas criaram as gravuras sobre o povo, quais memórias essas articulam e sedimentam.

Outros autores contribuíram para as discussões arroladas nesta dissertação. Para o estudo do desenvolvimento da gravura no RS, recorreremos à obra *A gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980*, de Carlos Scarinci (1982), que afirma que o exercício da gravura e suas aspirações com o modernismo foram fundamentais para o desenvolvimento das artes plásticas do Rio Grande do Sul. Para o autor, a ausência de uma tradição plástica propriamente brasileira fez com que os gravadores sulinos procurassem dominar os fundamentos do desenho naturalista, como foi o caso dos artistas do CGPA.

No tocante às mudanças no contexto artístico sul-rio-grandense no início do século XX, é fundamental a tese “*Les origines de la peinture moderniste au Rio Grande do Sul*”, de Maria Lúcia Bastos Kern (1981). A referente tese aborda o desenvolvimento da Arte Moderna no Rio Grande do Sul e os embates acerca dos processos de renovação das artes visuais.

A autora Paula Ramos (2007a) narra em sua tese, *Artistas ilustradores: a editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração*, o cenário das artes visuais e gráficas no Rio Grande do Sul, na primeira metade do século XX. São investigadas as obras e trajetórias dos três principais artistas ligados à Seção de Desenho da Editora do Globo: João

Fahrion, Edgar Koetz e Nelson Boeira Faedrich. A tese apresenta as inovações presentes na obra gráfica desses artistas, discute de que forma tal experiência influenciou a pintura e a gravura, bem como seus reflexos na constituição de uma modernidade visual no Rio Grande do Sul.

Marcos Tramontini (1989) disserta em sua obra intitulada de “*Clube de Gravura de Porto Alegre: Uma experiência de arte engajada*”, acerca da militância política dos artistas do CGPA, a revista *Horizonte*, e o papel que estes exerceram ao confrontar na esfera estética correntes artísticas estrangeiras.

Na dissertação intitulada *Clube de Gravura de Porto Alegre: Arte e Política na Modernidade*, escrita por Cassandra de Castro Assis Gonçalves (2005), foi estudado o CGPA como representante em solo brasileiro do Realismo Social soviético, em confronto com as manifestações artísticas do contexto de internacionalização das artes.

Na monografia de Talitha Bueno Motter (2013), denominada *de Gravura, Figuração e Política: A obra de Carlos Scliar junto ao Clube de Gravura de Porto Alegre (1950-1956)*, como uma lanterna na escuridão, trouxe à luz um riquíssimo levantamento de fontes primárias sobre o clube. A autora também sistematizou em tabelas a porcentagem de gravuras para cada temática, possibilitando-nos compreender os diferentes rumos do CGPA.

Na dissertação de Andréia Carolina Duarte Duprat (2017), intitulada de *Clube de Gravura de Porto Alegre e revista Horizonte (1949-1956): arte e projeto político*, foi estudada a revista *Horizonte*, e as influências recebidas tais como o Realismo Socialista soviético e a gravura chinesa, por meio de uma análise formal da imagem em seu contexto histórico. Além disso, trouxe importantes contribuições para a análise das relações entre o CGPA e o TGP mexicano.

A ilustre obra intitulada *Arte para quê?*, de Aracy Amaral (2003), é sem dúvida uma fonte elementar e imprescindível para esta pesquisa, uma vez que a autora trata da preocupação social na arte brasileira, num recorte temporal que vai de 1930 a 1970. Na obra, a autora explica que havia uma grande diversidade de posturas no realismo: por vezes, o realismo gaúcho praticado pelos integrantes do CGPA difere do praticado por Lívio Abrano e Di Cavalcante, por exemplo, pois este era dogmático, permeado pelas “rígidas doutrinas soviéticas”, o que acabava limitando a criação desses artistas.

As obras do historiador da arte uruguaio Peluffo Linari são elementares para o desenvolvimento desta pesquisa, porque esse autor é um especialista na área e possuidor de uma vasta produção historiográfica, sendo elas: *Historia de la pintura Uruguaya: Representaciones de la modernidad (1930-1960)*-(2009), *Realismo Social en el arte uruguayo*

(1992), *El grabado y la ilustración: xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950* (2003), *Club de Grabado en la crisis de la “Cultura independiente”(1973-1989) - (2011)*. De forma resumida, o historiador uruguaio explica, a partir dos processos históricos, a ligação do campo artístico com o campo das ideias, em seus contextos sociais e políticos.

Mencionada a estrutura desta dissertação e seu suporte teórico e referencial, partiremos para o estudo sobre as imagens produzidas pelos clubes de gravura. Durante o período de crise global formado pelas divisões políticas trazidas pela Guerra Fria, os artistas se posicionaram de forma utópica, acreditando na capacidade de transformar o mundo em um lugar menos desigual, em inúmeros aspectos. Ao realizar tal manobra, causaram cismas nos solos da memória inconsciente, sendo evocados os sentimentos mais profundos, dando luz à mão do gravador a uma arte sobre o povo.



## CAPÍTULO 1: HISTÓRIA DA GRAVURA

“Gravar é deixar uma marca no mundo, e às vezes, na História”.

Antonio Costella

Um dos principais objetivos deste capítulo consiste em traçar uma introdução à história da gravura, desde a origem até os usos na Modernidade, a fim de analisarmos as transformações no que diz respeito às suas funções sociais ao longo da História, assim como suas características específicas enquanto técnica artística e fonte para a escrita da História.

Gravar se trata de um fazer artístico que contém propriamente em sua natureza a multiplicação, o rompimento de hierarquias, advindos de seu caráter fortemente visceral, intenso, artesanal, direto e tomado por contrastes. Para Argan, a gravura é uma arte que:

[...] conserva os traços dessas operações manuais, que implicam atos de violência sobre a matéria, na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez das linhas, nas marcas visíveis das fibras da madeira. Não é uma imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força (ARGAN, 1992, p. 240).

A escola dos *Annales*, surgida em 1929, possibilitou a ampliação da definição de documento, entendendo a imagem como fonte de pesquisa. De acordo com Reis (2000), a nova proposta trouxe a ideia de “documento monumento”, na qual é a história quem transforma os documentos em monumentos. Entretanto, o que se vê é o pouco interesse pelo uso da gravura como objeto de pesquisa para a constituição de uma história cultural e social. Quando raras vezes há pesquisas com esse escopo, as gravuras não são levadas em consideração no que tange a suas especificidades e potencialidades enquanto objeto de análise.

Em vista disso, vemos uma lacuna de pesquisa, que enseja a abordagem da gravura como protagonista, no sentido de repousar a atenção em aspectos que lhe são próprios. De acordo com Rancièrre (2014), as “artes mecânicas”, das quais a gravura pertence, antes de fornecerem visibilidade às massas ou ao indivíduo anônimo, devem ser concebidas antes como arte, isto é, devem ser praticadas primeiro como outra coisa e não apenas técnica de reprodução e difusão. Sendo assim, torna-se interessante o estudo do desenvolvimento da gravura e sua emancipação enquanto arte, no Rio Grande do Sul e no Uruguai, para que possamos compreender de que modo esta, foi eleita como dispositivo imagético de eficácia social pelos clubes de gravura.

Para tal proposta, nos subcapítulos dedicados ao exercício da gravura, no Rio Grande do Sul e no Uruguai, este será abordado conjuntamente com o desenvolvimento das artes

plásticas durante a primeira metade do século XX, tendo em vista que a gravura se fez presente nos processos de renovação do sistema de arte em ambos os espaços.

## **1.1 INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DA GRAVURA E SUAS PONTENCIALIDADES COMO FONTE HISTÓRICA**

A gravura tem a sua origem na China por volta do século VII, em um contexto marcado pelo florescimento cultural, pela liberdade religiosa e principalmente pelo desenvolvimento da técnica de fabricação do papel. Sua função consistia em promover o budismo a partir da repetição dos textos sagrados, por meio da denominada impressão tabular (que utilizava tábuas de madeira como matriz). Sob influência chinesa, a técnica chega ao Japão, onde se realizou a primeira impressão em massa no ano de 770. Feita a mando da imperatriz nipônica Shotoku (718 -770 d.C.), foram gravados “um milhão de exemplares de um talismã búdico”. Com isso, a gravura tem seu início “sob o signo da multiexemplaridade e não propriamente como uma arte”. Nesses termos, ela nasce ligada à sua utilidade: a multiplicação da escrita (HERSKOVITS, 1986, p. 91).

As primeiras práticas da gravura na Europa tiveram início por volta do século XV, com a função de estampar, em tecidos e papel, imagens sacras ou profanas (cartas de baralho, por exemplo). Dessa forma, a gravura surge, num primeiro momento, para suprir a demanda da ilustração, substituindo a pintura, que era de execução lenta. Logo, foram impressos os primeiros livros por meio da xilogravura<sup>1</sup>, os quais reproduziam tanto imagens quanto letras.

Segundo Herskovits (1986), o advento da tipografia de Gutemberg, isto é, do emprego de tipos móveis (letras soltas), não ocasionou o fim das impressões tabulares. Ocorre que, a partir desse momento, a xilogravura segue dois rumos distintos, de um lado serve para ilustrar livros e de outro como imagem solta (monograma) ou na forma de cartazes, calendários e livretos<sup>2</sup>. De acordo com Gombrich (2015):

[...] os grandes artistas do período alimentavam ambições muito diferentes. Queriam mostrar seu domínio do detalhe e seus poderes de observação, e, para

---

<sup>1</sup> Na xilogravura, realizam-se entalhes diretos na matriz de madeira com ferramentas como a goiva ou o formão, deixando-se a imagem a ser impressa em relevo. Destacada do fundo, a imagem recebe a tinta de impressão, que será transferida para uma folha de papel, por meio de pressão feita pela mão diretamente sobre o papel posado na placa entintada de madeira.

<sup>2</sup> É importante mencionar que no ano de 1645 foi publicada na França a obra, “Tratado da gravura a água forte, e a buril, em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce”, elaborada pelo mestre da gravura Abbram Bosse. Além de professor e mestre da técnica, produziu ilustrações para livros, chegando a somar ao longo de sua produção artística mais de 16000 gravuras (BOSSE, 2016).

isso, a xilogravura não era adequada. [...] Em lugar de madeira, usaram cobre. [...] Na gravura em cobre, ou calcográfica, emprega-se uma ferramenta especial, chamada buril, para riscar a lâmina de cobre. A arte da xilogravura e da estampa calcográfica logo se espalhou por toda a Europa. [...] Essas estampas tornaram-se ainda mais um veículo através do qual os artistas europeus tomavam conhecimento das idéias uns dos outros [...]. Assim como a invenção da imprensa acelerou a troca de idéias sem a qual a Reforma nunca teria ocorrido, também a impressão de imagens assegurou o triunfo da arte da Renascença italiana no resto da Europa. Foi uma das forças que pôs fim à arte medieval do Norte e precipitou uma crise na arte desses países que somente os grandes mestres puderam superar (GOMBRICH, 2015, p. 285).

No Renascimento, passou a ser empregada a matriz de metal no processo de criação da gravura, possibilitando mais riquezas aos detalhes, técnica nomeada de água-forte. Segundo Dasilva, “a gravura em metal traz em si o espírito do Renascimento, a abertura de novos horizontes” (DASILVA, 1976, p. 47). Embora a gravura tenha florescido com mais rigor na Itália renascentista, Albrecht Dürer, em Nuremberg, na Alemanha, promoveu um salto de qualidade nas gravuras, inserindo profundidade, elementos do desenho, dramaticidade, consagrando-a como imagem solta. Da mesma maneira que Rembrandt, embora posterior a Dürer, em Amsterdã, na Holanda, “foi grande não só como pintor, mas também como artista gráfico”, valorizando a imagem solta a partir da técnica de água-forte (GOMBRICH, 2015, p. 424). Ambos os artistas mencionados gravaram inúmeras cenas bíblicas, entretanto romperam com os padrões representativos de suas épocas, ao tratarem dos temas, sem concepções de belo, e tecnicamente, de forma autêntica. A prática da gravura nesse contexto histórico, também exerceu a função de reprodução da pintura, isto é, um recurso utilizado pelos artistas para divulgarem suas obras de arte, de forma rápida e acessível.

A história do desenvolvimento da gravura na Europa, assim como na China e no Japão, está diretamente entrelaçada à necessidade da difusão da religião ou do conhecimento. Contudo, segundo Herskovits (1986), a xilogravura no Ocidente, ao contrário do que se passou no Oriente, nasceu ligada à imagem e não à letra, mesmo assim foi essencial para a multiplicação do livro.

Francisco de Goya, no século XVIII, foi detentor de uma vasta produção artística na técnica em água-tinta. Criou gravuras sombreadas para tratar não apenas de temas bíblicos, cotidianos ou históricos, mas também visões fantásticas de aparições sobrenaturais ou até mesmo pesadelos. Goya rompeu com a tradição, ao expor em suas gravuras, sentimentos e visões pessoais, resultantes do processo de criação de um artista que presenciou os horrores da

guerra e a opressão em seu país, a Espanha<sup>3</sup>. Além disso, os graves problemas de saúde que tinha influenciaram em sua expressão. Goya foi um dos poucos artistas do século XVIII que praticaram a gravura original. Segundo Dasilva (1976), embora a técnica da gravura demandasse mais habilidade para reproduzir desenhos ou pinturas:

A gravura continua ampliando o seu campo: do livro para a folha solta, da folha solta, dentro da pasta, para a parede. Ganha uma moldura com vidro e vai se instalar ao lado da pintura. A gravura tem proteção oficial. O gosto francês domina o século. O bibelô tem lugar na decoração dos interiores, o detalhe é realçado, há lugar para a gravura na parede (DASILVA, 1976, p. 54).

Na América Espanhola, os espanhóis – preocupados em colonizar os povos americanos e transmitir-lhes o catolicismo – enviaram no ano de 1539 um impressor para a cidade do México. Como consequência, de acordo Herskovits, “estabeleceu-se uma tradição de gravura popular, dando ensejo ao surgimento de figuras destacadas, como José Guadalupe Posada”, no México, o que veio a originar anos depois o *Taller de Gráfica Popular*, isto é, um coletivo de artistas que trabalhavam com gravura (HERSKOVITS, 1986, p. 125).

Tal iniciativa originou-se a partir da existência de um movimento literário e artístico, antigovernista do México, surgido em decorrência da Revolução Mexicana (1910-1920), movimento armado e liderado por Francisco I. Madeiro, contra o autocrata Porfírio Diaz. Naquela conjuntura, José Guadalupe Posada tornou-se umas das principais referências da gravura popular. O artista apresentou cenas com icônicas caveiras (figura 1), uma referência à “festa dos mortos”, tradição mexicana que remonta ao passado pré-colombiano. No contexto de Posada, essa referência era atualizada no momento histórico do artista a partir de caricaturas de zapatistas ou burgueses, ou seja, uma chacota à classe alta durante o tempo do ditador, Porfírio Diaz.

---

<sup>3</sup> O contexto histórico de Goya foi um tanto conturbado, visto que a Espanha foi ocupada pelo exército francês de Napoleão, e, após uma guerra civil, foi restaurado o reinado de Fernando VII, o que gerou forte repressão em inúmeras esferas da sociedade.



Figura 4- *La calavera Oaxaqueña calavera del montón*, José Guadalupe Posada, gravura em relevo, SD-SD. Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth.

Durante o período colonial no Brasil, a gravura e a tipografia foram proibidas, com a alegação de que a metrópole supriria a demanda existente. Entretanto, assim como na França revolucionária<sup>4</sup>, havia uma produção clandestina de gravuras de conteúdo religioso, praticada por padres jesuítas. Com a chegada da corte portuguesa, vieram os primeiros responsáveis pela técnica para o Brasil. Segundo Ferreira (1994), surgiram três instituições, as quais podem ser destacadas como núcleos potenciais de criação de imagens gravadas, a saber: a Imprensa Régia, tipografia oficial da corte; o ateliê litográfico do Arquivo Militar; e o Colégio das Fábricas, onde estampavam cartas de baralho e estamparias de Chitas<sup>5</sup>. Afirma Herskovits que “A xilogravura era utilizada principalmente para ilustração de papéis comerciais, publicidades, pequenos anúncios jornalísticos e vinhetas para jornais e livros”, além dos documentaristas que se dedicavam a retratos e paisagens com algumas ambições artísticas (HERSKOVITS, 1986, p. 130).

A grande exceção a respeito da prática da xilogravura no Brasil foi, sem dúvida, a literatura de cordel no nordeste do país. Especificamente essa literatura trata-se de poesias folclóricas impressas em folhetins ou panfletos, em que há a presença de rimas e oralidade.

<sup>4</sup> O historiador americano Robert Darnton analisou a importância da circulação dos impressos clandestinos na França revolucionária, a partir do submundo literário, constituído por um grupo de escritores à margem dos núcleos oficiais, editores piratas e livreiros clandestinos, para compreender as relações entre a Revolução Francesa e a literatura da época. Seus principais trabalhos são: *Boemia literária e Revolução*, *O lado oculto da Revolução*, *Best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*, entre outros.

<sup>5</sup> A grande expressão gráfica nesse período se daria não pela gravura, mas pela litografia (DASILVA, 1976).



Fortemente populares e de raiz medieval, foram trazidas pelos colonizadores portugueses. Segundo Curran (2003), a literatura de cordel abordava acontecimentos do dia, num discurso heroico de ficção. Aos poucos, a xilogravura presente na capa desses folhetos, síntese representativa da narrativa, libertou-se do texto e passou a circular como imagem solta, que geralmente possuem uma estética naïf, personagens alados e corte direto.

As primeiras vanguardas do século XX, tais como Abstracionismo, Construtivismo, Futurismo e Cubismo, entre outras, utilizaram as artes gráficas (linguagem estética moderna) como seu meio mais expressivo. Por volta de 1920, ocorreu uma renovação importante nos materiais utilizados para a prática da gravura, a partir do uso do linóleo<sup>6</sup>, adotado por artistas plásticos tais com Kandinsky, Kirchner, Matisse e Picasso ou então a mistura de técnicas, recurso utilizado por Picasso, um dos maiores gravadores do século passado. Em sua obra *Minotauromaquia* (figura 2), apresenta o Minotauro (mito grego), um dos protagonistas de sua produção não só pictórica, mas também gráfica, principalmente a partir dos anos de 1930, um ano antes da Guerra Civil Espanhola e pós-Primeira Guerra Mundial. Em outras leituras, Minotauro também pode ser um símbolo que representa a vida amorosa conturbada de Picasso<sup>7</sup>.



Figura 2- *Minotauromaquia* (*La Minotauromachie*), Pablo Picasso, água-forte, 1935-49, 8x 69,3 cm. Museum of Modern Art, New York.

<sup>6</sup> O linóleo é de um tecido impermeável muito semelhante à borracha, no qual o artista utiliza goivas para criar a sua matriz colocada em uma base de madeira.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/60110>>. Acesso em: 21 dez. 2017.

No período Edo, no Japão, século XVII, com a escola Ukiyoye, a gravura passou a ser produzida com cores e temáticas relacionadas ao cotidiano, a partir de imagens soltas e assinadas pelo autor<sup>8</sup>. Embora essa temática tenha se esgotado por volta do século XIX, ela contribuiu para que a gravura atingisse o gosto popular. Com o fim do isolamento político de tal período histórico, muitos estrangeiros entraram em contato com a arte nipônica, tais como Paul Gauguin, Edvard Munch, Van Gogh, Félix Edouard Vallotton<sup>9</sup>. Isso porque a estampa oriental possuía outros esquemas representativos e motivos totalmente distintos das regras e concepções da academia francesa, ou seja, uma tradição não afetada pelas normas acadêmicas, as quais os pintores almejavam eliminar. A renovação artística promovida pelos impressionistas também atingiu a gravura, que volta a ser praticada de forma original. Esses artistas, tais como Gauguin, Munch, Toulouse-Lautrec, Van Gogh – bem como os pós-impressionistas – foram grandes referências para os expressionistas, devido à adesão de formas simples e planas, ou de cores vibrantes, como manifestação simbólica da psique humana. Segundo Argan (1992), há uma semelhança entre Impressionismo e Expressionismo, pois é comum a eles o fato de serem movimentos realistas, na medida em que exigem dedicação do artista em relação à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento, e o segundo no plano da ação.

Na virada do século XIX para o XX, artistas e escritores europeus sentiram um clima de instabilidade em diversas regiões europeias, resultado da proximidade da guerra e do ambiente político e social precário em inúmeros países. Segundo Brill (2002), essas condições fomentaram formas explosivas na arte, como foi o caso do Expressionismo, na Alemanha. Um grupo de artistas reagiu contra a arte do passado, ao materialismo, ao racionalismo, e aos papéis sociais impostos pela sociedade industrial, em detrimento da força da natureza, do primitivo, do artesanal, da intuição, da vivência emocional, entre outros. Embora as manifestações do Expressionismo nada tivessem de homogêneas, estavam associadas inicialmente a dois grandes

---

<sup>8</sup> O Ukiyoye (mundo flutuante) reflete o ensinamento budista de que tudo é ilusão e, no período Edo, o termo passou a expressar a busca pelo prazer fugaz. [...] A impressão xilográfica tornou possível reproduzir um grande número de imagens de forma barata e iniciou a circulação em massa dos Ukiyoye (retratos do mundo flutuante). (FARTHING, 2011, p. 237). Uma arte possível para uma nova classe social que emergia através do seu grande poder militar, os samurais.

<sup>9</sup> Quando o Japão foi forçado, em meados do século XIX, a entrar em relações comerciais com o ocidente, essas estampas eram frequentemente usadas como invólucros e podiam ser compradas barato nas casas de chá.

grupos, “Die Brücke” (A Ponte)<sup>10</sup> e “Der Blaue Reiter” (O Cavaleiro Azul)<sup>11</sup>. As obras expressionistas apresentavam deformidades lineares em suas representações, isto é, formas alongadas e angulares, com grande expressividade emocional, assim como as reavaliações de concepções de belo.

Uma atenção maior ao Expressionismo nesse texto deve-se ao uso recorrente da gravura de valor artístico como um dos seus principais meios imagéticos, o que resultou na elevação da técnica a outros patamares. Devemos considerar que o Expressionismo tinha como uma de suas principais características a expressão dos estados da alma. Logo, a gravura por se tratar de uma arte, a qual o artista se expressa por meio de impressões e cortes sobre a matéria, ou melhor, expressa artesanalmente, sua intensidade de forma dilacerante. Segundo Bortulucce (2008), a gravura possibilita um efeito de forte contraste entre o preto e o branco, característica especialmente valorizada pelos expressionistas. De acordo com Argan (1992), os expressionistas desprezavam o trabalho mecanizado e alienante, desse modo, em suas obras davam preferência ao trabalho manual e artesanal. Brill (2002) explana acerca do uso da gravura pelos expressionistas que:

As gravuras originais, seu meio de expressão preferido. Os trabalhos gráficos de Much e de Gauguin eram outros grandes estímulos. Admiravam muito esses dois artistas, não apenas pela força criativa e originalidade, mas também por que foram eles que libertaram a xilogravura da exigência dos padrões oficiais, que impunham a gravação em branco e preto. [...] Buscavam seguir os artistas que admiravam: Munch, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Toulouse-Lautrec e Cézanne, as artes primitivas, as japonesas e os artesanatos medievais (BRILL, 2002, p. 407).

Como já mencionados, Munch (figura 3) e Gauguin praticaram a gravura colorida, tornando-se referências para os expressionistas que almejavam uma gravura de valor artístico. O expressionista alemão Max Pechstein explorou a gravura colorida, por exemplo, a obra *Rauchender Schweizer*<sup>12</sup> (figura 4). Segundo Elger (1994), o artista membro do “Die Brücke”

---

<sup>10</sup> O grupo “Die Brücke” (A Ponte-1905) foi formado pelos artistas, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmid-Rouhlff e Fritz Bleyl, na cidade de Dresden. Esses artistas estavam insatisfeitos com a situação artística, julgada de fria e desinteressante. O grupo ecoava a noção de Nietzsche, de que a vida para humanidade não era um fim em si mesma, mas uma ponte para um futuro melhor, por isso o nome do grupo. O “Die Brücke” valorizou as cores brilhantes e vivas, com traços rápidos e explosivos, formas alongadas e exageradas (FARTHING, 2011).

<sup>11</sup> “Der Blaue Reiter” (O Cavaleiro Azul – 1911), foi um grupo formado em torno de Wassily Kandinsky e Franz Marc, em Munique. Exploraram paisagens e cenas urbanas, com cores vivas, uma influência do fauvista Von Jawlensky, restringindo os detalhes descritivos à sua simples essência, executava temas com um forte senso de composição (FARTHING, 2011).

<sup>12</sup> Imagem disponível em: <[https://nierendorf.com/englisch/kataloge/KBL\\_92/KBL92\\_Bruecke-1.pdf](https://nierendorf.com/englisch/kataloge/KBL_92/KBL92_Bruecke-1.pdf)>. Acesso em: 6 jan. 2018.



tratou em suas obras o exótico, as paisagens tropicais nas quais o homem nu aparece em harmonia com a natureza (unidade simbólica). Devem ser citados outros artistas expressionistas que praticaram extensivamente a gravura original, sendo eles: Otto Dix, Max Beckmann, Franz Marc, Kandinsky, Emil Nolde, Otto Mueller, Karl Schmidt-Rouffluff, Ernst Ludwig Kirchner, entre outros. Ainda em território alemão, é necessário ressaltar que a gravura (linguagem estética da modernidade) encontrou um terreno fértil também nas artes gráficas nas primeiras décadas do século XX, e no Movimento da Bauhaus, que almejou a partir de um produto artesanal, encontrar a unidade perdida entre arte e vida.

As litografias<sup>13</sup> de cunho social e político da expressionista alemã Kathe Kollwitz (figura 5) também foram fortes referências para inúmeros artistas que sentiram a necessidade de uma arte com consciência crítica e que explore as dificuldades enfrentadas pelo homem no mundo moderno. Kollwitz foi uma das maiores referências estéticas e éticas, para os dois clubes analisados nesta pesquisa.



Figura 3- *Homem Primitivo*, Edvard Munch, xilogravura, 1905-68.5x45.5cm. Museum of Fine Arts, Boston.



Figura 4- *Rauchender Schweizer*, Max Pechstein, xilogravura em cores, 1923-69,3x53,3cm. Fonte: nierendorf.com. Acesso em: 6 jan. 2018.

<sup>13</sup> Método de impressão a partir do desenho em uma pedra calcária de grão fino, feito por meio de materiais gordurosos aplicados sobre a superfície da matriz, tratada com soluções químicas e água, que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. Processo muito utilizado no século XIX, tanto para fins artísticos quanto comerciais. De acordo com Ramírez, o uso da litografia ajudou na transformação do artista em gravador, possibilitando a execução do desenho direto na pedra (RAMÍREZ, 1976).



Figura 5- *Os Voluntários*, Kathe Kollwitz, litografia, 1934.9x49.5cm. The Museum of Modern Art, New York.

O Expressionismo também rendeu frutos em solo brasileiro, da mesma forma que foi elementar para o desenvolvimento da prática da gravura, que passou a adquirir um caráter mais artístico e menos funcional, a partir das gravuras de Lasar Segall, Oswaldo Goeldi Lívio Abramo, entre outros.

Segundo Nazário (2002), embora tenha sido de forma moderada, o lituânio Segall foi um dos primeiros artistas a introduzir o Expressionismo no Brasil. Em 1906, estudou na Escola de Artes Aplicadas e na Academia Imperial de Belas Artes, em Berlim. Também circulou na cidade de Dresden, com os membros da “Die Brücke”. Em São Paulo se destacou entre os modernistas, sendo considerado um representante das vanguardas europeias. Muitas de suas gravuras apresentaram características cubistas por meio do viés geométrico (figura 6).

Não podemos deixar de mencionar a forte influência de Segall em Oswaldo Goeldi, que colocou em pauta o mal-estar do artista no mundo moderno, voltando o olhar para a questão existencial. Suas gravuras eram carregadas de traços fortes e profundos com o uso intenso de luz e sombra, que promovem uma atmosfera de mistério, solidão, silêncio, existencialismo e fantasia (figura 7). No ano de 1941, Segall e Goeldi ilustraram com xilogravuras expressionistas a obra, *Noites Brancas*, do autor russo Dostoiévski, muito admirado pelos expressionistas, por explorar em suas obras literárias o sofrimento humano.

Entretanto, embora esses artistas realizassem ilustrações para impressos, suas gravuras não estão presas ao texto como síntese da história, e sim como expressão artística. Outro

gravador de destaque nesse momento foi Lívio Abramo, que manifestou em sua obra o desejo de transformação social, gravou cenas carregadas de dramaticidade, nas quais o homem angustiado é o centro de sua obra.



Figura 6- *Casal do Mangue*, Lasar Segall, gravura, 1929-18x24cm. Museu Lasar Segall, São Paulo.



Figura 7- Xilogravura de Oswaldo Goeldi para a obra *Humilhados e Ofendidos* (1944) de Dostoiévski.

Ao longo do tempo, a gravura demonstrou ser um meio eloquente e eficaz para momentos específicos na história, geralmente caracterizados por crises ou transformações. Podemos afirmar que a característica mais intrínseca da gravura é a reprodução do objeto artístico e com isso a comunicação. Seja para difusão da religião, do conhecimento, da pintura, de emoções, da valorização de uma determinada cultura, seja como dispositivo imagético de transformação social a gravura é muito expressiva. Independentemente da motivação específica de quem a pratica, o desejo de comunicação se faz presente. Dito isso, a gravura se constitui em uma excelente fonte de pesquisa para a História, uma vez que apresenta potencial multiplicador que nos permite pensar acerca dos processos de constituição cultural, seus diversos usos e funções sociais.

Aby Warburg<sup>14</sup>, o “pai” da iconologia, em sua obra erudita *Mnemosyne*, ao explicar acerca do desenvolvimento do estilo pictórico do Renascimento italiano, chama atenção para a importância da tapeçaria de Flandres e das gravuras, que atuaram como “veículos automotivos, para o transporte de imagens que desprendido da parede” diferentemente da pintura, é móvel, possibilitando intercâmbio de valores expressivos entre norte e sul, uma ocorrência vital no processo da formação do estilo na Europa. (WARBURG, 2015, p. 372). Portanto, a gravura se locomove, isto é, circula em uma determinada época, em que além de circularem conteúdos e valores, também circulam memórias.

## 1.2 ANTECEDENTES DA GRAVURA NO RIO GRANDE DO SUL

A prática da gravura no Rio Grande do Sul (RS), nas primeiras décadas do século XX, esteve vinculada a processos não artísticos, ou melhor, presa ao texto, para fins industriais ou comerciais. Isso porque nesse momento predominavam casas litográficas, com processos mecânicos de produção que, de certa forma, estimularam por meio da concorrência a necessidade de renovação, aperfeiçoamento técnico e modernização da imagem gravada. Segundo Damasceno (1971), as dificuldades em obter os materiais necessários para a produção de imagens gravadas e seriadas era tamanha, uma vez que esses espaços consistiam em locais improvisados e precários.

Afirma Kern (1992) que Porto Alegre no início do século XX teve sua estrutura urbana modernizada, com grandes obras arquitetônicas, símbolos da prosperidade, decorrentes do capital provindo das atividades comerciais e industriais de imigrantes europeus. Possibilitaram-se assim novas formas de sociabilidade, por meio de cafés, praças, livrarias, cinemas ou mostras de arte<sup>15</sup>. As ilustrações da época apresentavam o gaúcho destacado como herói valente e em suas relações com o meio ambiente, confrontando-se com as características dadas como frágeis, aos imigrantes europeus ou ao homem urbano<sup>16</sup>. Trata-se da manifestação do medo das

---

<sup>14</sup> Aby Warburg (1866-1929) nasceu na Alemanha, conhecido como o “pai da iconologia”, foi um historiador das artes e um antropólogo. O autor buscou dar ao estudo da iconologia uma dimensão mais ampla, trabalhando em torno de produções imagéticas que carregam memórias culturais e temporalidades, nem sempre definidas. Sendo assim, pensou a imagem através de suas crenças, seus continentes escuros, seus resíduos, seus deslocamentos de origem, seus retornos e recalques (SAMAIN, 2012 p. 51, apud DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 18).

<sup>15</sup> No ano de 1903, é promovido por incentivo do jornal *Gazeta do Comércio*, o Salão, primeiro espaço com mostras artísticas no RS. Antes, arte, era exibida em espaços comerciais.

<sup>16</sup> Para Kern (2007), nesse momento diferente da ilustração que geralmente segue um discurso, a valorização de temas regionais e do gaúcho como herói, não é muito comum na pintura. Essa é mais livre, dado que muitos artistas eram estrangeiros, logo a ideologia regionalista não chega a ser professada, diferente dos escritores filhos de

oligarquias rurais, em função da crise da pecuária, frente ao êxito da economia na região de colonização europeia e nos meios urbanos. É um período histórico em que a forte presença da ideologia positivista soma-se ao regionalismo.

Foi no ano de 1908 que o Estado recebeu um grande impulso para o desenvolvimento do ambiente artístico. Por incentivo de intelectuais e políticos, é criado o Instituto de Belas Artes (IBA), dirigido por Olinto de Oliveira<sup>17</sup>. Em 1910 é fundada a Escola de Artes do IBA, administrada por Libindo Ferrás<sup>18</sup>, na qual se estruturou o ensino por meio de cópias e reproduções de pinturas com base nos cânones estéticos da arte consagrada. Antes da fundação da escola, o ensino de artes no RS era realizado ou em ateliês de artistas, na maioria das vezes estrangeiros, ou fora do Estado.

Um grande vetor do desenvolvimento artístico sul-rio-grandense e da prática da gravura foi Pedro Weingärtner. Segundo Scarinci (1982), aos 24 anos ele realizou os seus estudos na Alemanha, porém suas primeiras experiências artísticas devem-se a seus irmãos mais velhos Inácio e Jacob, na “Litografia Weingärtner” (casa litográfica da família)<sup>19</sup>. Para o autor, “num certo sentido, se pode dizer que toda pintura de Weingärtner é ‘litográfica’, devido ao seu tratamento minucioso e exato, requisitos do trabalho litográfico” (1982, p. 24). Sua produção gráfica baseada em temas regionais, paisagens, retratos e literatura greco-romana foi realizada na Itália (figuras 8 e 9). Ele foi um dos pioneiros da gravura no Brasil e no RS. De acordo com Gomes (2006), Weingärtner gravou imagens copiadas ou adaptadas de suas pinturas, um procedimento muito comum no Renascimento e no Barroco, porém não é possível afirmar se teve como intenção a difusão de suas obras.

---

grandes proprietários rurais. É possível salientar alguns artistas como Oscar Boeira e Angelo Guido, que trabalharam com a cor e a luz ou então artistas que optam pelo sistema de representação naturalista.

<sup>17</sup> Olinto de Oliveira (1866-1956), médico de formação, é considerado o primeiro crítico de arte no RS ao escrever textos para o *Correio do povo* (ROSA; PRESSER, 2000, p. 384).

<sup>18</sup> De acordo com Gastal, “[...] enquanto a cidade vive momentos de modernidade nas imagens produzidas pela fotografia e pelo cinema”, por outro lado, “[...] na Escola de Belas Artes, Libindo Ferrás (1877-1951) imprimi princípios rigorosos, oriundos da tradição acadêmica europeia do século XIX, quer como diretor, quer como professor” (GASTAL, 2007, p. 42).

<sup>19</sup> Os estabelecimentos litográficos fundados em Porto Alegre a partir da segunda metade do século XIX trouxeram ao Rio Grande do Sul hábeis desenhistas [...] O fato de trabalharem com processos mecânicos de produção artística obriga essa atividade a permanecer aberta a necessidade de renovação aperfeiçoamento técnico ou modernização constantes (SCARINCI, 1982, p. 24).





Figura 8 - *Garças*, Pedro Weingärtner, água-forte e ponta seca, 1917, Roma. (ROSAS; PRESSER, 2000, p. 38).



Figura 9 - *Paisagem*, Pedro Weingärtner, água-forte, 1918- 65x50cm. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.

O Movimento Modernista de São Paulo e do Rio de Janeiro começa a ecoar no Estado somente a partir de 1925, mas a atitude geral dos gaúchos ainda é hostil às novas ideias. As obras expostas no “Salão de Outono” realizado naquele mesmo ano no RS, “mantinham-se no tradicionalismo das paisagens, naturezas mortas, retratos e temas regionalistas” (WEBSTER, 1983, p. 18). No entanto, em 1928 o sistema de arte é reforçado com a chegada do artista e

crítico de arte, Ângelo Guido<sup>20</sup>. Conhecedor de Estética e História da Arte, suas críticas eram bem fundamentadas e menos dogmáticas, diferentemente das realizadas até então pelos críticos locais, escritores e jornalistas, carregados de uma visão limitada de teor naturalista e sem especialização na área (KERN, 1992). Ao que tudo indica, de acordo com Scarinci (1982), a descoberta da gravura como arte no RS se deu sem o conhecimento da obra dos iniciadores no Brasil, como Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, da mesma forma que não houve referência à gravura de cordel do Nordeste, posto que o Estado esteve isolado se comparado a seus congêneres, no que diz respeito aos processos de renovação artística ou às políticas culturais.

São de crucial importância as revistas ilustradas nesse período, sendo elas as revistas *Máscara*, *Madrugada* e a *Revista do Globo*, no tocante à abertura para a renovação da cultura visual<sup>21</sup>. Isso porque, afinal, “não se pode falar da modernidade artística no Rio Grande do Sul sem discutir a visualidade que se desenvolveu em meio ao ambiente gráfico, principalmente o urbano, em que passou a ter contato com um expressivo número de revistas” (RAMOS, 2007b, p. 77). De acordo com Ramos (2007a):

Até por esse motivo, estavam menos sujeitas aos ditames estabelecidos pela academia. Lembremos que, na imprensa, era possível realizar outro tipo de experiência, uma vez que os princípios da escola de arte não eram vigiados, nem seguidos. Creio que essa consciência libertou os artistas ilustradores de toda uma carga e tradição, permitindo que eles criassem, mesmo que ingenuamente, imagens modernas e inovadoras, que oxigenaram a percepção do público e do próprio campo artístico do Rio Grande do Sul (RAMOS, 2007a, p. 393).

Por indicação do então presidente da província Getúlio Vargas ao diretor da Livraria do Globo<sup>22</sup>, José Bertaso, é criada a *Revista do Globo*, na qual os escritores apresentaram “poesias e ensaios regionalistas, ilustrados com a mesma temática pelos artistas plásticos” (KERN, 1985, p. 16). Segundo Scarinci (1982), a Revista até então seria um aparelho de recepção e transmissão de ideias contemporâneas entre o RS e o Brasil. É importante ressaltarmos que, no fim da década de 1920, a Frente Única Rio-Grandense exerceu um contraponto à hegemonia da política café-com-leite. Com isso, o regionalismo exerceu o papel de luta reivindicatória na política nacional, em que o gaúcho é exaltado como herói. Após 1930, quando os objetivos são

---

<sup>20</sup> Ângelo Guido era contrário tanto ao regionalismo na arte, quanto ao Modernismo no Brasil por ter importado modelos estrangeiros de arte e não um propriamente brasileiro. Ele defendia a ideia de um “nacionalismo primitivista contra o contato com a civilização” (KERN, 1992, p. 47).

<sup>21</sup> De acordo com Kern (2007), nos anos 20 os escritores têm em geral uma formação melhor que os artistas e, portanto, estão mais articulados com novas ideias.

<sup>22</sup> A Livraria do Globo até então fornecia tanto artigos de papelaria variados, como também impressões por meio dos tipógrafos (RAMOS, 2007a).

atingidos, o regionalismo começa a decair e os nacionalismos nas zonas de colonização europeia se fortalecem em face à política externa brasileira, junto ao eixo.

Com ilustrações ao estilo Arte Déco, a *Revista do Globo* tratou de temas como política, esporte e cultura<sup>23</sup>. Produziam imagens que dialogavam tanto com a cultura pop, como o cinema norte-americano, quanto com o regionalismo. Teve como principais capistas Sotéro Cosme, Edgar Koetz, Nelson Boeira Faedrich e João Fahrion. Este último, pintor, desenhista e gravador foi, sem dúvida, um dos artistas mais brilhantes. Fahrion produziu retratos da burguesia, explorou em suas obras a figura feminina assim como os cenários urbanos, realizando um contraponto à temática vigente de seu tempo, carregada de regionalismo. Segundo Scarinci (1982), em 1939 o artista expôs no 1º Salão do IBA duas litografias, *Três Máscaras* e *Serenidade*, além de *Modinha*, premiada em 1944 no Salão Nacional de Belas Artes (SNBA).

Com o intuito de formar ilustradores profissionais, no ano de 1925, é criada a *Seção de Desenho*, da Editora Globo, um grande divisor de águas para o desenvolvimento da prática da gravura no RS. Ernest Zeuner (figura 10), professor vindo da Alemanha, procurou repassar aos seus alunos experiências e aprendizados que vivenciou na Academia de Artes Gráficas de Leipzig.



Figura 10- *Autorretrato*, Ernest Zeuner, bico de pena, 1940. (SCARINCI, 1982, p. 47).

<sup>23</sup> Afirma Ramos (2007b) que, as capas ilustradas anteriores ao uso da fotografia têm a sua tônica entre os anos de 1929 e 1939.



Zeuner ensinou a técnica da xilogravura, guache, litografia e o manuseio dos equipamentos de impressão de imagem. Fez circular na Seção da publicação revistas europeias de artes gráficas, a fim de atualizar padrões visuais, contribuindo, assim, para a circulação de ideias. Para Ramos (2007a), essa base germânica<sup>24</sup> na formação dos ilustradores, por meio de Zeuner, deve-se ao fato da Alemanha ser o berço das artes gráficas no Ocidente, sendo reconhecida internacionalmente por seus centros editoriais de grande reputação. Nesse sentido, abriu espaço também para o Expressionismo na arte sulina. Segundo Ramos (2007b):

Leitor de revistas especializadas como a francesa *Les Arts et les Techniques Graphiques* e a alemã *Gebrauchsgraphik*, Zeuner as fazia circular pela Seção. Era por meio dessas revistas que os padrões tipográficos e visuais propostos pela Bauhaus, pelo De Stijl, e os divulgados pelo construtivismo russo chegam à Seção de Desenho, o que nos mostra o papel imprescindível dessas publicações na modernização das práticas gráficas e artísticas locais (RAMOS, 2007b, p. 94).

Mediante a *Seção de Desenho*, o ensino das artes deixava de se restringir apenas ao IBA, assim como passa a desempenhar um papel elementar no que diz respeito ao desenvolvimento das artes gráficas no RS e, especialmente, desperta o interesse dos artistas pela gravura e suas possibilidades enquanto arte autônoma, para além de funções meramente “ilustrativas”. Fizeram parte do grupo discente de Zeuner: Edgar Koetz, João Fahrion, João Faria Viana<sup>25</sup>, Sotero Cosme, Gastão Hofstetter e Francis Pelichek. O artista Petrucci afirma que:

É preciso lembrar a turma da Editora Globo. Eu, por exemplo, não passei pelo departamento de arte de lá, mas sofri a influência daqueles desenhistas, que atingiu todos os artistas gaúchos atuantes de então. [...] Acho que todo o mundo, mesmo sem passar pela Globo, tem influência das características gráficas que tiveram origem no grupo de lá, especificamente de Zeuner (WEBSTER apud PETRUCCI, 2000, p. 23).

Edgar Koetz, filho de família proletária, com apenas 15 anos de idade já trabalhava como ilustrador, vindo a se tornar mais tarde premiado nessa área tanto no Brasil quanto no exterior (KOETZ, 1998). Suas gravuras – sejam usadas para a ilustração sejam soltas – nos mostram fortes referências expressionistas. Além de pertencer ao grupo de discentes de Zeuner, participou de momentos cruciais da arte sulina, dentre eles a Associação Francisco Lisboa e o

<sup>24</sup> Para Ramos (2007a), além do alemão Zeuner, boa parte dos artistas da *Globo* tinham ascendência germânica e provavelmente leram revistas alemãs que circulavam no estado na época.

<sup>25</sup> João Faria Vianna como gravador produziu inúmeras imagens sobre a cidade, tais como a Rua Riachuelo, o Mercado Público ou então sobre as Missões jesuíticas e os cenários da colonização alemã (ROSA, 2002).

Clube de Gravura de Porto Alegre. Produziu inúmeras gravuras, abordando, sobretudo, a temática da cidade e dos seus marginalizados, como podemos ver na figura 11, na qual o artista apresenta um casal de idosos, com roupas simples carregando uma trouxinha, à espera de algo. A atenção deve-se voltar para os pés, rudes, descalços e desproporcionais em relação ao corpo, deixando ver um recurso representativo, de raiz expressionista, recorrente em imagens de cunho social.



Figura 11- ST, Edgar Koetz, xilogravura, década de 1950. Coleção Renato Rosa, Porto Alegre. (ROSA, 2000, p. 9).

Gastão Hofstetter (1917-1986) também participou das duas agremiações mencionadas anteriormente e buscou retratar em suas obras áreas marginais da cidade e seus tipos humanos. De acordo com Ramos, esses artistas trabalhavam “para a indústria dos livros ou para jornais, o que os inspirava a buscar uma “índole popular” ou operária na gravura (2007a, p. 289). Também se encontram nos impressos, além de reproduções de trabalhos em gravura, imagens que seguem a linguagem dessa, como é o caso das ilustrações em “*scratchboard*”<sup>26</sup>: imagens que não são gravura, mas que buscam a sua aparência” (RAMOS, 2007a, p. 290). É importante mencionar que ser um ilustrador nas primeiras décadas do século XX tornou-se uma alternativa profissional para os artistas sobreviverem num contexto de ausência de mercado de arte efetivo.

<sup>26</sup> *Scratchboard* é uma técnica de gravação em uma fina camada de argila branca da China que é revestida com tinta preta, onde o artista arranha a tinta escura para revelar uma camada branca ou colorida abaixo.

No fim da década de 1930, foi percebida as primeiras pistas da presença da gravura em espaços de exibição de arte, como foi o caso na *Exposição Comemorativa do Centenário da Revolução Farroupilha*, em 1935, organizada por Ângelo Guido. A exposição contava ainda com o *Pavilhão Cultural* montado pelo historiador Walter Spalding, que abrigou uma *Seção de Belas Artes*. Na sala dedicada a Pedro Weingärtner, foram expostas quinze de suas águas-fortes, algumas xilogravuras e litografias, além de cinco xilogravuras do artista alemão Rolf Krahe e uma litografia e uma água-forte de Júlio Schmischke. Segundo Scarinci (1981), nessa época Júlio Schmischke deu um curso de gravura na *Seção de Desenho* da Livraria do Globo, aperfeiçoando a técnica de linóleo, xilo e água-forte.

Além da evolução técnica dos meios de reprodução da imagem e da formação de profissionais da ilustração, segundo Bohns (2007), ocorre a primeira “quebra” de hegemonia do poder do IBA, com o surgimento da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa (AFL) em 1938. Foi fundada em sua maioria por artistas ilustradores que trabalhavam na Editora Globo, bem como por autodidatas e artistas marginalizados do sistema de arte oficial. Fizeram parte da instituição, João Faria Viana, Guido Mondin, Carlos Scliar, Mario Mônaco, Edla Silva, Nelson Boeira Faedrich, Gastão Hofstetter, Carlos Scarinci, João Fahrion, Edgar Koetz, entre outros.

A AFL começou a promover salões anuais, com obras de artistas regionais<sup>27</sup>, além de exibir gravuras como arte autônoma, consagrando não apenas artistas, mas também a própria prática da gravura. Nos dois primeiros salões, Edla Silva e Gastão Hofstetter apresentaram xilogravuras e Edgar Koetz, uma linoleogravura. De acordo com Bourdieu (1996), os salões funcionam como instâncias de consagração que fornecem legitimação, prestígio, material poético e identidade. Consagram e conservam aquilo que os detentores de poder julgam legítimo<sup>28</sup>. Embora grande parte dos artistas da AFL fosse reformista de esquerda, não se tratava de um grupo revolucionário, uma vez que as divergências entre os integrantes eram tanto ideológicas quanto de concepções artísticas.

Para Kern (2007), nem sempre as instituições estiveram livres do ambiente de radicalismos ideológicos e de nacionalismos exacerbados oriundos da Segunda Guerra Mundial

---

<sup>27</sup> Os salões promovidos pela AFL não recebiam auxílio financeiro do governo, como os promovidos pelo IBA. Este último contava com a presença de artistas nacionais e docentes da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) do RJ, com os quais os professores do IBA mantinham contato. Consequentemente, favoreciam a participação dos artistas sulinos nos SNBA da capital, ou seja, forneciam legitimação fora das fronteiras do RS (KERN, 2007).

<sup>28</sup> Para Bourdieu (1996), por meio das trocas que se operam entre os campos, os detentores do poder político visam a impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder de consagração e de legitimação que eles detêm. Isso pode ser visto, por exemplo, na AFL, que, de acordo com Campos (2005), os conceitos de corporativismo, sindicalismo e identidade nacional presentes na instituição, e que estavam interligados dentro da concepção e uso pelo regime estado-novista.

e do Estado Novo. Muitos foram contra o Modernismo, pois julgavam que exaltava o nacionalismo, portanto, temiam a perda ou desvalorização dos costumes locais, num momento de enfraquecimento das tradições rurais diante do processo de modernização do RS. Segundo a autora, durante o período do Estado Novo (1937-1945), tal resistência à Arte Moderna tem motivos de teor competitivo, em que os modernos almejam conquistar os espaços e os acadêmicos (ala conservadora) temem a perda do seu poder. Quanto aos motivos de teor ideológico, boa parte dos acadêmicos era simpatizante de ideologias nacionalistas de extrema direita, em detrimento dos modernos, que na maioria das vezes defendiam políticas de esquerda, chegando a serem considerados, algumas vezes, “bolchevistas”, posto que muitos artistas, além de adeptos das ideologias de esquerda, eram até mesmo membros do Partido Comunista, como foi o caso de Portinari, Carlos Scliar, Petrucci<sup>29</sup>, Vasco Prado, entre outros.

Carlos Scliar, personagem icônico por sua atuação entendida como um “divisor de águas” nas artes no RS, como diria Amaral (2003), era “um articulador”, pois quebrou com o isolamento que o Estado tinha até então em relação a São Paulo e Rio de Janeiro. Modernista esclarecido, criou laços com artistas nacionais e internacionais, marcando assim o momentos decisivos do país. Jovem prodígio, com apenas 11 anos contribuía com ilustrações para *Revista do Globo*, possibilitando o seu contato com o Expressionismo alemão. Segundo Motter (2013), foi em SP que Scliar realizou suas primeiras gravuras, onde utilizava a técnica mista, por exemplo, o camafeu e o *pochoir* (estêncil). Amigo de Jorge Amado (ambos comunistas), fez ilustrações para o livro *Seara Vermelha*, em 1946 (figura 12).



Figura 12- *Camponeses*, Carlos Scliar, ilustração para o livro “*Seara Vermelha*”, de Jorge Amado, xilogravura, 1945. Fonte: catalogodasartes.com.br. Acesso em: 7 jan. 2018.

<sup>29</sup> Petrucci (1919-2012) foi membro da AFL e do CGPA, artista modernista e com forte engajamento social na arte (ROSA; PRESSER, 2000).

Scliar, o grande elo das artes plásticas gaúchas com as correntes modernistas, ao voltar da guerra, passou a viver em São Paulo, onde criou fortes vínculos com artistas locais. Em função disso, foi o responsável por organizar no bicentenário da fundação de Porto Alegre, em 1940, o Salão Bicentenário, com obras de artistas modernistas do Brasil, dentre eles: Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho, Clovis Graciano, Alfredo Volpi e Lívio Abramo. Foi demarcado assim o início do rompimento do isolamento do Estado em relação aos seus congêneres.

Outro elemento de renovação do sistema de arte sul-rio-grandense ocorreu na cidade de Bagé, onde menos se esperava. A partir do poeta modernista Pedro Wayne e de artistas aprendizes, ocorreu um dos momentos mais significativos do desenvolvimento das artes no RS. O poeta Pedro Wayne era um admirador da Semana de Arte Moderna de São Paulo e amigo de José Morais (ex-aluno de Portinari), que deu aulas para os artistas e os influenciou no que diz respeito à tomada de consciência social do artista. Faziam parte do grupo Clovis Chagas, Glauco Rodrigues, Glênio Biachetti e Danúbio Gonçalves. Modernistas esclarecidos, realizaram uma amostra de arte no Auditório do Correio do Povo. Segundo Scarinci, “um comentarista chegaria a dizer que esses parecem que vivem com o corpo em Bagé e com o espírito em Paris, tal caráter modernista que encontrava em suas produções” (1982, p. 76). Após o sucesso da exposição, o grupo foi batizado de o “Grupo de Bagé”, pelo crítico do *Jornal do Correio do Povo*, Clóvis Assumpção. Em 1950, com Scliar em Bagé, viriam a se encontrar dando forma ao CGPA.

No decorrer dos anos de 1940, alguns nomes importantes também se afirmaram nas artes sulinas, como é o caso de Iberê Camargo, Danúbio Gonçalves, Vasco Prado, Glênio Bianchetti, entre outros. Iberê Camargo surge meteoricamente no cenário das artes sul-rio-grandense, assim como no Brasil. Estudou no RJ e nos anos de 1940 foi para a Europa aprender pintura e gravura com Giorgio de Chirico, Carlo Alberto Petrucci e André Lhote. Em Roma, teve um intenso aprendizado sobre a gravura, que será a parte mais importante de sua formação. Para Zielinsky, o artista produzia “uma gravura muito pictórica, influenciada pela pintura” (2006, p. 62). De acordo com Salvatori (2012), o artista nem sempre completava suas edições devido à precariedade e ao custo do material e à inexistência de mercado para as gravuras. Utilizava a técnica mista, como a água-forte e água-tinta. Nos anos de 1950, passa a expressar sua própria interioridade, como foi o caso dos carretéis (figura 13), reminiscências da infância, por meio de tons mais sombrios e com forte carga dramática, muitas vezes com referências abstracionistas. O artista chegou até mesmo a lecionar acerca da técnica da gravura, no CGPA, na década de 1950.

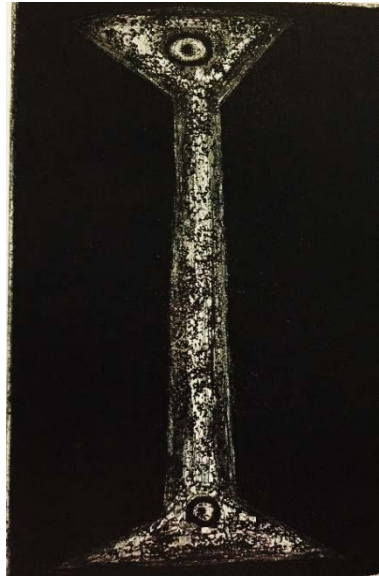


Figura 13- *Um Carretel*, Iberê Camargo, água-forte e água-tinta, 1960- 49,5 x 28,2cm. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Outro destaque é o artista bageense Danúbio Gonçalves, que também foi membro do Grupo de Bagé, CGB e do CGPA. Danúbio teve sua formação no RJ, onde estudou desenho com Portinari, gravura em madeira com Axel Leskochek, gravura em metal com Carlos Oswald, além de aulas de desenho na Fundação Getúlio Vargas com Tomás Santa Rosa. Suas famosas séries de gravura em topo<sup>30</sup>, *Xarqueadas* ou sobre *Mineiros de Butiá*, fizeram parte de uma das mais excepcionais expressões artísticas do país.

Com o término do Estado Novo, o Modernismo começou a ser difundido no RS e as instituições de arte passaram a ser administradas de forma mais liberal<sup>31</sup>. Nesse período, em decorrência do fortalecimento econômico, a modernidade atinge os setores mais amplos da sociedade. Segundo Kern (1981), o regionalismo é ainda bastante estimulado pelas elites gaúchas, a partir da criação de Centros de Tradições Gaúchas (CTGs). Isso porque havia instâncias de conservação e seleção da memória, ameaçadas pelo esquecimento, ou melhor, das mudanças de padrões, valores e tradições – estas muitas vezes imaginadas e inventadas.

Tendo em vista tais considerações, podemos afirmar que ocorre nesse momento a

<sup>30</sup> A gravura em topo é produzida sobre uma matriz de madeira cortada transversalmente, diferente da xilogravura que é longitudinal. Logo esse tipo de matriz não apresenta tantas fibras e possibilita o corte com traços mais delicados.

<sup>31</sup> O IBA apresentou menos resistência à arte moderna, além de ter passado por uma mudança no corpo docente. Em 1952, com Ado Malagoli lecionando, foi possível reduzir o amadorismo pictórico, conjuntamente com a presença de Cristina Balbão trazendo a fragmentação da forma e Alice Soares com a figuração, abandonando a cor e a expressividade. Da mesma maneira que a AFL, que nos anos de 1950 começou a aderir ao Modernismo.

incipiência de um campo artístico no Estado<sup>32</sup>, resultado da competição pela legitimidade, como foi o caso entre acadêmicos e modernos, de técnicas ou de temas, “que são dotados de valor simbólico<sup>33</sup> no campo, por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem” (BOURDIEU, 2005, p. 109). Do mesmo modo ocorre certa autonomia do sistema de arte, de dependências sociais, políticas ou acadêmicas, tanto por meio da negação de uma tradição herdada ou da utilização desta, como ponto de partida. No entanto, não se pode declarar que havia um mercado de bens simbólicos, ou melhor, um mercado de arte, visto que as galerias de arte eram frágeis e sem clientela forte, além da quase ausência de colecionadores de arte e dificuldades ainda em torno da própria profissionalização dos artistas. Da mesma forma, de acordo com Kern (1992), a adoção do Modernismo no fim dos anos de 1950 no estado, significou mais uma atualização das artes plásticas do que uma ruptura total, visto que o nacionalismo e o regionalismo promoveram o controle do processo de renovação.

Paralelamente às atividades do CGPA na década de 1950, também emergem outros agrupamentos de artistas, manifestação da busca por atualizações e reformulações. Foi o caso da Associação Araújo Porto Alegre (AAP), que tinha como objetivo a construção de uma estética nacional na arte moderna. Também foi o caso da Sociedade dos Amigos da Arte (SADA), fundada em 1955, que funcionou como uma alternativa para artistas à margem de núcleos culturais oficiais. Tal qual o denominado Grupo Bode Preto, no qual realizou pinturas a óleo, desenho e gravuras.

Como foi visto no decorrer do texto, a gravura foi pouco praticada no início do século, na condição de arte, com exceção de alguns artistas, como foi o caso de Weingärtner, que usava a técnica da gravura em metal<sup>34</sup>. Com as revistas ilustradas e o fértil ambiente gráfico promovido entre as décadas de 1920 e 1930, fora dos espaços ditames da desatualizada academia, foi possível para a gravura atingir outros ares. As artes gráficas, linguagem da modernidade, marcaram o início do desenvolvimento da prática da gravura no Estado, tendo uma base fortemente germânica e expressionista.

A gravura começou a ser exibida como arte em mostras artísticas, a partir da década de 1940, visto que os salões exerceram um papel elementar na emancipação dessa prática, ao consagrarem como expressão artística, principalmente nos salões da AFL. Contudo, os salões

---

<sup>32</sup> Para Bourdieu (1996), o conceito de campo pode ser entendido como um espaço com relações de poder onde as práticas existem em lugares específicos, tais como, cultural, político, econômico, artístico etc.

<sup>33</sup> Valor simbólico diz respeito a um conjunto de capitais, como o econômico, o político, o social e entre outros, que juntos, geram o capital simbólico, ou seja, recursos de dominação e prestígio.

<sup>34</sup> No Brasil durante boa parte do século XIX e início do XX, como já foi visto, predominou a litografia com fins comerciais.

consagraram e legitimaram aquilo que já estava sendo muito praticado, um resultado ou efeito, iniciado pelos ilustradores da *Revista do Globo*.

Com as informações arroladas, foi possível entender que a gravura constituiu em uma prática artística elementar para o desenvolvimento de um sistema artístico rio-grandense, por não pertencer a espaços oficiais ou ditames da cultura, o que lhe permitiu estar entrelaçada às transformações da sociedade. Podemos afirmar que a gravura serviu de condutora, ou melhor, como um “meio” profícuo para artistas que almejaram, em algum momento, pronunciar suas decisões estéticas ou solucionar pautas, tal como fez o CGPA na década de 1950. A gravura supriu a necessidade de renovação visual, ao mesmo passo que acompanhou o desenvolvimento das artes do Estado e seus debates. A linguagem da modernidade, inovadora e visceral, rompeu com as formas acadêmicas de representação enquanto obra única, ao reproduzir o objeto artístico. Foi explorada por meio de temas regionais, costumes e paisagens, de inspiração formal, expressionista ou até mesmo apresentada por meio do abstracionismo de Iberê Camargo.

### 1.3 ANTECEDENTES DA PRÁTICA DA GRAVURA NO URUGUAI

A gravura no Uruguai, no início do século XX, era praticada esporadicamente, geralmente vinculada ao texto, mediante a sua potencialidade multiplicadora e não dispendiosa para os impressos ou para o comércio. Da mesma forma que o caso sul-rio-grandense, a gravura também se fez presente em momentos de transformações e atualizações do sistema artístico uruguaio.

O início do século é marcado pelo fim de um vasto período de governos militares no Uruguai, o denominado *caudilhismo*<sup>35</sup>, abrindo espaço para o presidencialismo. O então presidente, José Batlle y Ordóñez<sup>36</sup> do partido colorado<sup>37</sup>, elaborou uma série de medidas que reestruturaram o país e fomentaram o desenvolvimento da modernização, por exemplo, a partir

---

<sup>35</sup> ¿Qué es un caudillo? Es más que un jefe. Su autoridad no se discute y se asienta por encima de cualquier cargo formal, sea civil o militar. El caudillo posee prestigio, o carisma, mediante el cual ejerce un poder personal. [...] En esta etapa, los partidos políticos uruguayos fueron apenas algo más que el acompañamiento de habitantes, urbanos o rurales, a los caudillos orientales: Rivera por un lado, y Oribe y Lavalleja por otro (FERNÁNDEZ; MACHÍN, 2017, p. 68).

<sup>36</sup> O primeiro mandato de Batlle foi entre os anos de 1903 a 1907, e o segundo mandato entre 1911 a 1915.

<sup>37</sup> Um dos partidos fundacionais do Uruguai tem origem no começo da vida institucional do país, em torno do primeiro presidente, Fructuoso Rivera, que se levantava contra o governo de Manuel Oribe. A identidade colorada se forjou na resistência e defesa da civilização oposta ao primitivismo do caudilhismo (FERNÁNDEZ; MACHÍN, 2017).



da intervenção estatal na economia, ampliação da rede ferroviária, incentivo à imigração, ensino direcionado às mulheres, educação laica e gratuita, entre outras<sup>38</sup>. Essas reformas muitas vezes se depararam com a resistência das elites rurais, uma vez que o foco da economia, antes ligada ao campo, passa a ser direcionada à indústria na capital Montevideú. Segundo Ruskowski (2017), ao mesmo tempo em que o governo sobrepôs a cidade ao campo, o utiliza como objeto identitário, trazendo à questão nacionalista os cuidados de proteção econômica e as tentativas de união nacional.

Boa parte do universo simbólico e imagético da época também encarna essa pauta nacional. De acordo com Oliveira (2017), a temática do *gaucho* (homem do pampa uruguaio), esteve presente na construção da nação e da identidade do país. Ele não era o herói ou o militar outrora símbolos da emancipação nacional, mas sim o seu oposto: era o *gaucho* em essência. Para a autora, enquanto boa parte dos artistas vislumbrou a construção da imagem do *gaucho*, como Juan Manuel Besnes e Irigoyen, Juan Manuel Blanes, a partir da ótica costumbrista e idealizada, Pedro Figari Solari, divergiu dessas concepções. Isso porque o artista visou a “instigar o sentimento nativo americano, isto é, buscar nos elementos mais autóctones e legítimos da América as bases e fundamentos para sua obra” (OLIVEIRA, 2017, p. 512).

Figari não foi apenas pintor, mas também político, professor, escritor, advogado e jornalista, era, pois, um intelectual sincronizado com as questões de seu tempo. Em 1916, tornou-se diretor da Escuela Nacional de Artes y Oficios (ENDAYO), onde se “[...] mantiveram em destaque a pintura, o modelado, as artes derivadas [...] e muito particularmente a gravura em várias técnicas”<sup>39</sup> (ESTEBAN, 1968, p. 64). O sistema artístico foi ainda mais dinamizado mediante a fundação do Círculo de Bellas Artes (CBA), em 1905. O interesse pela gravura até então se restringiu ao comércio que propriamente a arte.

Assim como no caso sul-rio-grandense, foi a partir da década de 1920 que a gravura passa a ser praticada com mais frequência, a partir dos impressos, tal como no periódico *El Centinela* e *Cabichuí*. Segundo Peluffo Linari (2003), nesse cenário se formou um núcleo social integrado por artistas e escritores que buscaram definir seu próprio sistema cultural, por meio dos impressos, do ensino e de exposições, no qual o campo cultural necessitou se apropriar da ilustração xilográfica, “[...] «prestigiosa» portadora de sentido dentro desse processo”<sup>40</sup>, que

<sup>38</sup> De acordo com Hentschke (2012), o investimento pesado do estado na educação nesse período está relacionado aos objetivos de unificação do país e à formação coesa da comunidade nacional. O autor também explica que diferentemente do RS, em que predominou um positivismo comtiano, no Uruguai a partir das ideias normativas de Batlle, prevalecem o positivismo inglês de Spencer e as ideias de Karl Krause.

<sup>39</sup> Tradução nossa para o original: “[...] mantuvieron señalado destaque la pintura, el modelado, las artes derivadas [...] y muy particularmente el grabado em varias técnicas”.

<sup>40</sup> Tradução nossa para o trecho original: “[...] «prestigiosa» portadora de sentido dentro de ese processo”.

propiciou a “[...] consolidação de novos padrões culturais dentro de tônica eclética que tipifica a intelectualidade do período”<sup>41</sup> (PELUFFO LINARI, 2003, p. 8). Desse modo, a gravura exerceu um papel crucial no tocante à consolidação e à emancipação do campo cultural uruguaio, marcando o começo da prática, com fins ilustrativos para a literatura ou para as narrativas de cunho social e político.

Um dos principais capistas desse momento foi Federico Lanau<sup>42</sup>, que trouxe traços da iconografia simbolista, beirando a alegoria pagã, para as suas xilogravuras e linoleogravuras. As obras do artista geralmente apresentam o corpo jovem e nu, junto à natureza, muito semelhante às ninfas da antiguidade pagã ou da renascença italiana. Tais características podem ser encontradas nas gravuras *Alegoria* (figura 14) e a ilustração para a obra literária *Vidas* (figura 15).



Figura 14- *Alegoría*, de Federico Lanau, xilogravura, SD- 8,5 x 7,5cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.



Figura 15- Federico Lanau, vinheta para a ilustração do livro “*Vidas*”, de Carlos Sabat Ercaesty, xilogravura, 1923. (PELUFFO LINARI, 2003, p. 9).

Outro artista que se destaca nesse período é Adolfo Pastor, ao produzir gravuras de paisagens e costumes para a revista *La Pluma* e para o livro *Crónica de la Reja*, de Zavala

<sup>41</sup> Tradução nossa para o original: “[...] consolidación de nuevos padrones culturales dentro de la tónica eclética que tipifica la intelectualidad del período”.

<sup>42</sup> Além de gravador, Lanau também foi escultor e ceramista. Segundo Peluffo Linari (2003), essas habilidades trouxeram um tom dramático na representação da figura humana em sua obra gráfica.

Muniz (figura 16). Nos anos de 1940, o artista completou “[...] uma obra que pode ser considerada como o paradigma da xilografia ilustrativa, subsidiária da narrativa literária e com clara vocação realista”<sup>43</sup> (PELUFFO LINARI, 2003, p. 11). Guillermo C. Rodríguez, discípulo de Adolfo Pastor, também se sobressai pela alta qualidade de sua obra. Ele possuía farta formação, tendo aprendido desenho e pintura com os artistas espanhóis Getérez Riveira e Lupis Querdo Pepetto. Também foi aluno, em 1909, de Blanes, Figari e Herrera, no CBA. Frequentou a Colarossi e a Grand Chaumiére, na França, onde entrou em contato com a escola de Barbizon, germe do Realismo. O artista centrou sua temática em: paisagens, história, circos, retratos e o cotidiano (figura 17).



Figura 16 - Adolfo Pastor, ilustração para o livro *Crónica de la reja*, de Justino Zavala Muniz. (PELUFFO LINARI, 2003, p. 9).



Figura 17 - *La via*, de Guillermo Rodríguez, xilogravura, S.D- 20 x 26 cm. Fonte em: <<http://www.castells.com.uy>>. Acesso em: 88 dez. 2017.

Tendo em vista o que foi abordado, pensamos que a prática da gravura como expressão artística se consolidou às margens da ilustração, sendo produzida em diversos setores dos impressos, organizado por grupos literários. Apesar de exercer, a princípio, a função “ilustrativa”, era carregada de lirismo em temáticas costumbristas e paisagens (principalmente rurais), servindo de referência para as gerações posteriores.

Segundo Peluffo Linari (1999), o ambiente artístico uruguaio, na década de 1930, foi dinamizado com a vinda do muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, e de intelectuais

<sup>43</sup> Tradução nossa para o original: “[...] una obra que puede considerarse paradigma de la xilografía ilustrativa, subsidiaria de la narrativa literaria y con clara vocación realista”.

espanhóis exilados da Guerra Civil Espanhola, além do regresso de Torres García da Europa. De acordo com o autor, houve nesse período diversas posturas estéticas no cenário das artes plásticas. Entretanto, no que diz respeito a processos de renovação, podem ser mencionadas três vertentes, a *Ihotiana*, o Construtivismo de Torres García e o Realismo Social. A primeira, mais formalista e derivada da escola francesa, foi praticada por Carlos Prevosti, Gilberto Bellini, Amalia Nieto, Ricardo Aguirre, Carmelo Rivello entre outros<sup>44</sup>. Essa tendência tinha como característica o cuidado com a composição, valorizando tons escuros e luzes interiores, contendo algumas vezes referências expressionistas. Em 1932, Prevosti funda a Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP), inspirada nessas características.

A segunda vertente trata-se do construtivismo de Torres García, que trazia o preceito de que a arte seria capaz de conduzir a redenção individual. Postura contrária à de outros artistas, que consideravam qualquer forma de abstração como uma distração aos problemas da realidade. Para Torres, a “[...] tradição indoamericana (a geometrização como expressão de uma cultura em harmonia cósmica)”<sup>45</sup> se faz com a necessidade de um “regresso às origens, a fim de uma unidade metafísica de toda coletividade cultural”<sup>46</sup> (PELUFFO LINARI, 1999, p. 59). Torres García fundou a Escuela del Sur, um projeto de atualização estética. Fundou também a revista *Círculo y Cuadrado* e a Asociación de Arte Constructivo (AAC). Sendo assim, além da ruptura com o caráter ilustrativo da gravura, a vertente construtivista ultrapassou questões estéticas, para dar conta de aspectos éticos. De acordo com Peluffo Linari (2003):

A madeira é parte de uma tradição religiosa e popular arraigada nos países do Mediterráneo, de modo que o trabalho invertido em fazer dela algo «construído» tem um alto poder simbólico na interpretação de Torres García. Ele já utilizava a madeira como matéria de suas pinturas e esculturas desde o início do século XX, e depositou sempre nela um acúmulo de atributos relacionados não somente com sua importância na tradição catalã e mediterrânea, como também com sua «pobreza» e sua «natureza» em contraposição aos materiais artificiais próprios da modernidade<sup>47</sup> (PELUFFO LINARI, 2003, p. 33).

---

<sup>44</sup> Trata-se de artistas que estiveram em Paris e frequentaram a *Académie de la Grande Chaumière* ou ateliês de artistas como André Lhote e Fernando Leger.

<sup>45</sup> Tradução nossa para o trecho original: “[...] tradición indoamericana (la geometrización como expresión de una cultura en armonía cósmica”.

<sup>46</sup> Tradução nossa para o original: “[...] regreso a las orígenes, a fin de una unidad metafísica de toda colectividad cultural”.

<sup>47</sup> Tradução nossa para o trecho original: “La madera es parte de una tradición religiosa y popular arraigada en los países del Mediterráneo, de modo que el trabajo invertido en hacer de ella algo «construido» tiene un alto poder simbólico en la preceptiva de Torres García. Él ya utilizaba la madera como materia de sus pinturas y esculturas desde principios del siglo veinte, y depositó siempre en ella un cúmulo de atributos relacionados no sólo con su importancia en la tradición catalana y mediterránea, sino además con su «pobreza» y su «naturaleza» en contraposición a los materiales artificiales propios de la modernidad”.



Embora Torres García tenha realizado apenas duas gravuras construtivistas, muitos de seus seguidores praticaram a técnica, como é o caso de Carmelo de Arzadun, Héctor Ragni, Julián Álvarez Marques, Augusto Torres e Leandro Castellano Balparda. Este último se destacou com sua gravura de composição dramática e com elementos geométricos (figura 18), frutos de seus trabalhos na AAC.



Figura 18- *Ensayo*, Leandro Castellanos Balparda, água-fuerte, 1935- 19,5 x 18,5 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Uma terceira tendência que renovou o cenário artístico montevideano na década de 1930 foi o Realismo Social, que encontrou terreno fértil principalmente na linguagem pictórica e gráfica. Para Peluffo Linari (1992), os fatores que favoreceram essa tendência estão relacionados à composição social diversificada do setor intelectual, conjuntamente com organizações políticas de esquerda, visto que no ano de 1933 se instaurou um golpe de estado por Gabriel Terra, com o apoio do exército, de empresários, de *herreristas* e *riveiristas*, demarcando o início da repressão ditatorial<sup>48</sup>. No plano econômico, Gabriel Terra continuou com as políticas de estatização ao mesmo tempo em que favorecia o setor privado nacional e o estrangeiro. Não se destacou, porém, no que diz respeito às políticas nacionalistas e às reformas sociais (CAETANO, 2016).

<sup>48</sup> La crisis capitalista de 1929 se hizo sentir tarde y en forma amortiguada en Uruguay. A través de la centana tradicional de las variaciones del comercio internacional y la dependencia financiera, sus efectos comenzaron a impactar con fuerza evidente hacia 1931 (CAETANO, 2016, p. 38).

Em 1933, foi criada a CTIU (Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay), na qual eram utilizadas mostras de desenho e gravuras antigueras. Em 1936, a CTUI deu forma à outra instituição mais ampla, a AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas e Escritores).

Assim, notamos a forte influência da gráfica alemã nos impressos, sobretudo de George Groz e Kathe Kollwitz. Além do mexicano David Alfaro Siqueiros e do brasileiro Portinari, que agitaram o cenário artístico uruguaio, ao exibirem mostras de suas obras e promoverem intercâmbios culturais. Influências que fomentaram estéticas de esquerda, as quais se manifestaram de formas distintas nas artes plásticas. Eram por vezes de caráter ilustrativo com ideias políticas, contendo referências do Realismo Socialista, da gráfica alemã ou do Muralismo Mexicano. Outrora, a partir do Realismo Social, derivado da multiplicidade de visões pessoais, aparecia com influências estéticas latino-americanas, norte-americanas e europeias. Já outros por motivações de ordem ética ou política, exploraram eventualmente a temática social, como foi o caso de Guillermo Rodríguez e Adolfo Pastor, cuja arte era carregada de uma visão lírica e poética do campesinato.

Houve também um tipo de realismo que se manifestou a partir do olhar antropológico do homem do campo, foi o caso das obras de Carlos González (PELUFFO LINARI, 2003). Nascido em Cerro Largo, antes de ser artista, trabalhou como comerciante e camponês. Fato que talvez o possibilitou compreender a diversidade étnica e cultural dos trabalhadores rurais (figura 19). De acordo com Peluffo Linari:

Toda a obra de González está dedicada a construir um arquetipo crioulo sobre a ideia de rusticidade, uma ideia presente tanto no material técnico utilizado [...] como no material humano representado. Essa peculiar construção iconográfica do “anjo marginalizado”, habitante do meio rural, vai claramente na contramão do nativismo forjado pela intelectualidade urbana dos anos vinte<sup>49</sup> (PELUFFO LINARI, 2003, p. 31).

González rompeu com o caráter paternalista da intelectualidade montevideana, que muitas vezes estava movida pela política ou por determinados padrões estéticos. Isso porque sua obra utilizava formas do imaginário popular, inocência narrativa e sátira social, como exemplo podemos mencionar a gravura *El Lobizón* (figura 20). De acordo com Kalenberg (1990), a gravura de González é dissemelhante das criações de Adolfo Pastor ou Lanau, que

---

<sup>49</sup> Tradução nossa para o trecho original: “Toda la obra de González está dedicada a construir un arquetipo crioulo sobre la idea de rusticidad, una idea presente tanto en el material técnico utilizado [...] como en el material humano representado. Esta peculiar construcción iconográfica del “ángel marginado”, habitante del medio rural, va claramente a contrapelo de nativismo forjado por la intelectualidad urbana de los años veinte.

continham referências cosmopolitas, refinadas e com fortes tendências francesas. Para o autor, não se pode comparar González com outros gravadores anteriores, pois ele é um fundador da gravura no Uruguai, devido à sua originalidade e qualidade. Para Kalenberg (1990):

A obra de González nunca descende da mera transcrição naturalista. Tampoco manifesta preocupações psicológicas. É definitiva, não se trata de folclore, nem de costumbrismo, nem de decoração. Suas imagens [...] se correspondem com seus correlatos; são fortes e duras, como as tarefas rudes e primitivas que cunham. [...] González não busca em homens nem animais sua beleza racial, estética [...] nos mostra seus personagens os reinventando plásticamente, a instância do instinto [...] Seus personagens possuem um carácter emblemático, um ar cristalizado<sup>50</sup> (KALENBERG, 1990, p. 120).

Na década de 1930, a questão do regional ainda estava muito presente no fazer artístico, fenômeno da batalha contra o metropolitismo e seus estilos estrangeiros (manifestações da Arte Moderna). Podemos afirmar que González, assim como Figari, apresentou um *gaucho* miscigenado e desprovido da heroicidade, forma de representação contrária à narrativa oficial do Estado. Portanto, entre os anos de 1930 e 1940, o Realismo Social foi uma manifestação do engajamento social do artista. Segundo Peluffo Linari (1992):

Devido a esta complexa circunstância do ambiente cultural montevidense, é possível caracterizar a produção artística abarcadora do tema social a partir de matrizes facilmente discerníveis. Trata-se de um período no qual se realizou uma diversificada confluência de nutrientes estéticos, políticos e culturais de distintas procedências<sup>51</sup> (PELUFFO LINARI, 1992, p. 25).

---

<sup>50</sup> Tradução nossa para o original: “La obra de González nunca descende a la mera transcripción naturalista. Tampoco manifiesta preocupaciones psicológicas. Es definitiva, no se trata del folklore, ni del costumbrismo, ni de la decoración. Sus imágenes [...] se corresponden con sus correlatos; son fuertes y duras, como las faenas rudas y primitivas que menta. [...] González no busca en hombres ni animales su belleza racial, estética [...] nos muestra sus personajes reinventándolos plásticamente, a instancia del instinto [...] Sus personajes poseen un carácter emblemático, un aire cristalizado”.

<sup>51</sup> Tradução nossa para o original: “Debido a esta compleja circunstancia del ambiente cultural montevidense, nos es posible caracterizar la producción artística abarcativa del tema social a partir de matrizes fácilmente discernibles. Se trata de un período en que se realizó una diversificada confluencia de nutrientes estéticas políticas y culturales de distintas precedencias”.



Figura 19- *Hombrada*, Carlos González, xilogravura, s.d. (KALENBERG, 1990, p. 124).



Figura 20- *El lobizón*, Carlos González, xilogravura, 1961- 50 x 38 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

No final da década de 1930, foram formados associações e grupos de artistas, tais como o grupo “Paul Cezane”, Unión de Artistas Plásticos, Sindicato Libre de Pintores y Grabadores, AIAPE, Federación de Estudiantes de Bellas Artes, Junta de Esculpingras (ESCULTORES, PINTORES, GRABADORES), ETAP e La Asociación de Artistas Plásticos del Uruguay. Boa parte dessas associações teve um curto tempo de duração, porém mostrou a necessidade dos artistas por atualizações, espaços de atuação e exibição.

Essa “cultura independente” também se manifestava a partir dos inúmeros clubes de sócios contribuintes, os quais forneciam suporte econômico para realizar atividades culturais, e sintetizavam um propósito coerente com a definição associativa do campo cultural. Sendo eles: o Foto Club Uruguayo, Cine Club de Uruguay, Club de Teatro, bem como o Teatro El Galpon, que serviu de modelo de cultura independente por meio de sócios contribuintes, para o Club de Grabado de Montevideo.

Nos anos de 1940, o CBA enfrentou uma crise doutrinária e institucional, além das censuras internas que deram espaço ao autodidatismo entre os estudantes, que passaram a procurar formação informal, por exemplo, por meio de ateliês de artistas ou de instituições independentes. No ano de 1943, o CBA deu forma à outra instituição, a saber, a Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA).



Tendo em vista esse cenário, é possível afirmar a existência de um campo artístico montevidense a partir da década de 1930, e que se consolidou nos anos de 1940, como Bourdieu (1996) estipula. Isso porque se encontra uma vasta diversidade de padrões estéticos, profissionalização, revistas especializadas em arte, espaços de consagração, ensino artístico e a crítica de arte.

O conflito da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) – somado ao contexto internacional de polaridade política e ideológica da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) – impactou o Uruguai. De acordo com Caetano (2016), tais conflitos afetaram a própria configuração dos partidos políticos, que alojaram quase todas as formas de opiniões numa espécie de “aliadofilia”, cujo objetivo era a “[...] neutralidade na guerra ou interpelar chanceleres”<sup>52</sup>, tanto da instalação de bases norte-americanas – como ocorreu em outros países latino-americanos – quanto de ideias nazistas (2016, p. 45). Segundo o autor, a intelectualidade montevidense (principalmente de esquerda), denominada “geração de 45”, manifestou-se nos impressos contrária aos simpatizantes de fascistas e principalmente de nazistas.

Alguns artistas aderem a essa polarização dos estados de consciência, tais como Frascioni e Invenizzi, que centram a temática da guerra com forte preocupação humanista, em suas produções gráficas. Segundo Peluffo Linari (1999), outros artistas optam pela temática da paisagem, um reflexo da incerteza moral coletiva, que utiliza o tema tradicional como forma de recompor seus fundamentos universais. O autor afirma que não se trata de uma paisagem fundacional ou imaginada, como foi praticada no início do século, mas sim genérica, carecendo às vezes de referências locais.

A ditadura de Terra chegou ao fim, dando início a de Baldomir (1938-1943) também do partido colorado e comparsa do antecessor. Baldomir reestabeleceu direitos constitucionais e criou o Conselho do Estado, com membros políticos de outros partidos. A intolerância com possíveis “ameaçadores” da “democracia” fez Baldomir dissolver o parlamento<sup>53</sup> com a ajuda de nacionalistas independentes, comunistas e *blatllistas* (MAIZTEGUI CASAS, 2016). Com isso, o Estado passou a incentivar uma política cultural centralizadora, com o objetivo de estimular uma cultura nacional e oficial, patrocinada e financiada por organizações estatais. A Comisión Nacional de Bellas Artes foi criada para suprir tal objetivo, que, sob a ótica romântica e patrimonialista, “recria” o passado histórico, dando um sentimento nacional de unidade. Essa

---

<sup>52</sup> Tradução nossa para o original: “neutralidad en la guerra o interpelar cancilleres”.

<sup>53</sup> Para Maiztegui, Baldomir “En el ejercicio del poder democrático, sus proyectos se vieron alterados y veces anulados por el juego natural del sistema. Y en vez de aceptar dicho juego, como era su obligación [...] se valió de la fuerza para implantar un régimen ilegal en el cual se abrogó potestades que nadie le había confiado: disolución del Parlamento. Digitación de un Consejo de Estado a su libre capricho [...]” (2016, p. 90).

Comisión Nacional de Bellas Artes passou a organizar anualmente, entre os anos de 1946 a 1951, o “Salón Nacional- Dibujo y Grabado”<sup>54</sup> (que, aliás, precisa ser resgatado e analisado), no Teatro Solís. Embora a mostra fosse patrocinada pelo governo, o Ministério de Instrução Pública legitimou e consagrou as duas modalidades. No Salón, foram premiados inúmeros artistas, o que revela a notável quantidade destes que praticavam a gravura como arte. Podemos afirmar que os temas predominantes consistiam em retratos (pessoas comuns), cotidiano e, principalmente, a paisagem.

Nas primeiras décadas do século XX, portanto a prática da gravura esteve ligada ao texto, ou seja, esteve ligada a uma narrativa ou discurso organizados por um grupo editorial. Por um lado, estimulou a concorrência entre os artistas, que aos poucos foram emancipando a técnica para além das amarras textuais. Na efervescência cultural dos anos de 1930, decorrente da notável diversidade de modelos estéticos, a gravura foi testada e aprimorada, com isso seu potencial como arte se confirmou a partir de artistas como González, que a praticaram de forma genuína e original.

Nesses termos, assim como no caso sul-rio-grandense, foi nos anos de 1940 que a gravura se consagrou mediante a legitimação proporcionada pelos salões de arte. A partir disso, ela veio a ser exibida num espaço próprio do fazer e exibir artístico. Podemos afirmar que os processos de desenvolvimento da prática da gravura, no RS e no Uruguai, foram muito semelhantes. Até mesmo no tocante à temática, que sempre esteve sincronizada às pautas nacionais sobre arte nacional ou regional. Contudo, o campo artístico de Montevideú, no qual o CGM irá emergir no ano de 1953, é mais diversificado e estruturado, que o cenário artístico porto-alegrense.

---

<sup>54</sup> Os catálogos dos salões estão digitalizados e disponíveis em: <<http://mnav.gub.uy/cms.php?id=cat&r=1>>. Acesso em: 6 dez. 2017.

## CAPÍTULO 2: A EXPERIÊNCIA DOS CLUBES DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE E MONTEVIDÉU

“No decorrer dos séculos, a História dos povos não passa de uma lição de mútua tolerância, e assim, o sonho último será envolvê-los todos numa ternura comum para os salvar o mais possível da dor comum. No nosso tempo detestar-se e ferir-se porque não se tem o crânio construído exatamente da mesma maneira, começa a tornar-se a mais monstruosa das loucuras”.

Èmile Zola

Quando investigada a história da gravura no RS e no Uruguai, foram levantados alguns pontos importantes: a comunicação como uma característica elementar da gravura, o desenvolvimento da técnica, suas funções e seu processo de emancipação, isto é, a prática da gravura para fora das amarras textuais. Posto isso, neste capítulo torna-se elementar compreendermos o contexto histórico dos clubes de gravura na década de 1950, época marcada por inseguranças, crises e preocupações acerca dos rumos da humanidade em tempos de Guerra Fria.

Nesse cenário instável do pós-guerra, com fortes conflitos ideológicos, na arena das artes emergiram questões polêmicas, tais como os debates acerca do Abstracionismo estadunidense e o Realismo Socialista soviético. Elas permearam o sistema artístico latino-americano, resultado também da internacionalização das artes, por exemplo, com a primeira Bienal de São Paulo e da América Latina, e a fundação dos museus de Arte Moderna.

Assim sendo, convém analisar o envolvimento dos artistas pertencentes aos clubes, nas campanhas mundiais pela paz, o projeto estreitamente vinculado ao Partido Comunista soviético. Faz-se oportuno também analisar o contato determinante de Carlos Scliar com Leopoldo Méndez, do Taller de Gráfica Popular (TGP), em razão dos modelos de trabalho coletivo, o uso da gravura, e os anseios utópicos por uma arte popular, objetivos que também foram referências para o Club de Grabado de Montevideo (CGM).

Neste capítulo, é investigada ainda a experiência dos clubes de gravura, ou seja, suas efetivas ações e motivações, as estratégias a respeito da criação de uma plataforma gráfica, o desejo de promover uma arte popular e o trabalho coletivo. É importante sublinharmos que esta pesquisa não enfoca a biografia dos clubes, mas aborda suas ações culturais, buscando sempre estabelecer relações e aproximações entre eles, assim como suas especificidades, as quais enriquecem a análise.

Esse entendimento advém do intuito de analisarmos as políticas culturais de esquerda na região platina, um fenômeno do contexto polarizado da Guerra Fria. Isso porque foi nesse cenário que os artistas dos clubes sentiram a necessidade de se posicionarem política ou ideologicamente, por meio do engajamento social na arte, e se propuseram exercer o papel de jardineiros<sup>55</sup> da sociedade. Em outras palavras: tinham a crença utópica de serem capazes de alterar as estruturas sociais utilizando a gravura como instrumento.

## 2.1 LATINO-AMERICANOS NA ARENA DAS ARTES

As hostilidades entre as duas potências emergentes da Segunda Guerra Mundial, URSS e EUA, geraram uma tensão constante na humanidade ao longo da segunda metade do século XX. Com retóricas apocalípticas e catastróficas, era espalhada a crença de que os horrores da guerra ainda não haviam chegado ao fim. Pela primeira vez na história, vimos um país arrasado pelo uso de bombas atômicas ou massacrado por um regime totalitário de cunho fortemente ideológico, que foi o nazismo.

Sabe-se que o pós-guerra trouxe uma alteração de poderes no globo e com isso disputas pela hegemonia de moldar uma nova ordem internacional. Os maiores beneficiários do pós-guerra foram os EUA, que conseqüentemente promoveram o desenvolvimento de um capitalismo de caráter moderno e cosmopolita. Por outro lado, a URSS teve um estrondoso desfalque de vidas e recursos materiais<sup>56</sup>, contudo possuía prestígio militar e diplomático por ter exercido o papel crucial na derrota do nazismo.

As conferências realizadas no ano de 1945, em Yalta, Crimeia, e em Potsdam, Alemanha, definiram a ocupação do território alemão desmilitarizado pelos países vitoriosos. Isso deu início à bipolarização político-econômica no globo em zonas de influência<sup>57</sup>, no lado ocidental, os EUA lideravam o bloco capitalista e, do outro, a URSS, o socialismo<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup>Para Zigmunt Bauman (2010), os intelectuais na modernidade exerciam um papel de legisladores ao realizarem afirmações autorizadas, solucionavam quebra-cabeças e ambiguidades de opiniões. Suas pretensões consistiam em desconstruir e reconstruir, a fim de fundir para solidificar valores para uma sociedade mais justa e igualitária através da arte. Esses intelectuais legisladores mostravam o caminho e exerciam o papel de intermediários do povo, os jardineiros sociais que forneciam diretrizes ou construam qualquer regra.

<sup>56</sup> Um dos planos de recuperação da URSS se deu pela desmobilização militar e da reconstrução de uma base econômica autárquica a partir das duras medidas de Stalin.

<sup>57</sup> Ao mesmo tempo em que havia fortes movimentos de libertação nacional de países colonizados ou dominados (principalmente africanos e asiáticos), que continham uma ideia de reforma social, e assim posicionando-se contra o imperialismo norte-americano.

<sup>58</sup> É importante assinalar acerca das diferenças conceituais entre socialismo e comunismo, já que o socialismo seria um estágio de transição pós-capitalista, implantado por meio de uma revolução e pela ditadura do

De acordo com Vizontini (2004), uma vez que o inimigo em comum foi eliminado, aquelas velhas inseguranças em relação à URSS desde a “Revolução de 1917” ficaram ainda mais evidentes na década de 1950. Isso porque representavam, de certa forma, uma ameaça para outros Estados com democracias liberais ou em processo de industrialização<sup>59</sup>. Para Hobsbawm (1994), a URSS não apresentava um perigo imediato para quem estivesse fora dos alcances das forças de ocupação do exército vermelho. Entretanto, os soviéticos possuíam uma postura de resistência, ou seja, de não ceder facilmente a acordos diplomáticos. Segundo o autor, o grande medo soviético consistia na hegemonia de fato dos EUA, afinal “não seria preciso muito para transformar a exausta e empobrecida URSS numa região cliente da economia americana, mais forte na época que todo o resto do mundo junto [...] a intransigência era a tática lógica” (HOBSBAWM, 1994, p. 231).

Depois da Doutrina Truman<sup>60</sup>, foi lançado o Plano Marshall, que consistia em fornecer empréstimos com juros baixos para compras de mercadorias americanas. Porém, o custo político de sua aceitação era elevado, uma vez que as nações beneficiárias deveriam abrir suas economias aos investimentos norte-americanos, o que no caso das economias fracas ou devedoras representava o abandono de parte da soberania e conseqüentemente a perda do controle político. Segundo Vizontini (2004):

Os partidos comunistas (PCs) da Europa Ocidental, consonantes com Moscou, promoveram greves desesperadas e infrutíferas como oposição ao Plano Marshall. [...] A ajuda americana, já empregada como instrumento de chantagem em eleições europeias, foi condicionada à expulsão dos comunistas dos governos [...] (VIZENTINI, 2004, p. 74).

Pode ser citada como exemplo do mencionado a situação da França no ano de 1946, quando houve uma baixa safra, resultado de um inverno rigoroso, que propiciou o declínio da população agrícola. Esse fato somado ao desgaste econômico ocasionado por razão da guerra fez com que a França se tornasse importadora dos EUA<sup>61</sup>. Com isso, fez despertar o interesse

---

proletariado, logo um estágio radical. O comunismo seria mais moderado, já que se trata dos frutos da primeira etapa já implantada (VIZENTINI, 2004).

<sup>59</sup> Para Hobsbawm (1994), os planos do governo americano no pós-guerra se ocuparam mais em impedir uma nova “Grande Depressão” do que em evitar outra guerra.

<sup>60</sup> A Doutrina Truman consistia em boicotar o desencadeamento de tendências políticas opostas aos interesses norte-americanos.

<sup>61</sup> Contudo, se a previsão de Marx de que a industrialização eliminaria o campesinato estava por fim evidentemente concretizando em países de rápida industrialização, o fato realmente extraordinário foi o declínio da população agrícola em países cuja óbvia falta desse desenvolvimento as Nações Unidas tentavam disfarçar com uma variedade de eufemismo para as palavras “atrasado” e “pobre” (HOBSBAWM, 1994, p. 285).

por tendências democratizantes nos movimentos antifascismo e anti-imperialismo, que também se opunham à penetração norte americana (HOBSBAWM, 1994).

É nessa conjuntura que Carlos Scliar, depois de ter participado da guerra como pracinha da FEB<sup>62</sup>, parte para Paris no ano de 1947, levando consigo uma carta de Luiz Carlos Prestes para o secretário do Partido Comunista Francês, afirmando que o artista tentaria a vida de pintor por lá, naquele mesmo ano o PCB entrou na ilegalidade (AMARAL, 2003). Vasco Prado também estava em Paris nesse período estudando escultura com o abstracionista, Etienne Hajdu. No entanto, com seus ideais de esquerda passou a seguir o realismo. Durante os seus estudos na Europa, entrou em contato com Scliar e Jorge Amado, ambos comunistas.

A artista uruguaia Leonilda González (posteriormente a fundadora do CGM), também vai para a Europa, no ano de 1949, em uma missão de estudo como egressa em Bellas Artes. Lá participou dos ateliers de Fernand Léger e André Lothe, ambos artistas que exploravam a estética cubista. Afirma Leonilda que “[...] nesse momento, os veteranos de guerra eram enviados a Paris e ganhavam bolsas para assistir a essas oficinas. [...] Eu tinha muita dificuldade com o idioma e não aproveitei realmente”<sup>63</sup> (LARROCA; MANTERO, 2008, p. 4). Tendo em vista essas considerações, pensamos que se tratava de uma geração de artistas que buscou na Europa oportunidades de aprendizado e mercado de trabalho e que, inevitavelmente, entrou em contato com debates de cunho estético, político e ideológico.

De acordo com Amaral (2003), nessa conjuntura histórica, aflorou um sentimento latino-americano, que no confronto com outra cultura, no caso a europeia, manifestou-se no exterior por inúmeros aspectos em comum, tais como: o processo histórico, a herança cultural ibérica miscigenada, a presença de capital estrangeiro em seus países ou os problemas de um continente de grandes desigualdades sociais.

Sendo assim, foi nesse clima que um grupo de artistas latino-americanos criou a Associação de Artistas Latinos Americanos (AALA), em Paris, que ultrapassou o caráter estético para a participação política do artista, isto é, seu engajamento social. Em 1949, foi realizada a primeira exposição dessa instituição, na Maison de L’Unesco, em Paris, ocasião em que participaram, por exemplo, Carlos Scliar e Adolfo Pastor. Segundo Amaral (2003), nessa

---

<sup>62</sup> De acordo com Amaral, “que promoveu um momento de ruptura na obra do artista, trazendo à tona a valorização da vida humana, e a questão “com quem quero me comunicar?”, pois afinal sempre se considerou “um homem eminentemente político”, porque acreditava que o artista “tem uma função social” (AMARAL apud SCLiar, 2003, p. 144).

<sup>63</sup> Tradução nossa para o original: En ese momento, los veteranos de guerra eran enviados a París y eran becados para asistir a estos talleres. [...] Yo tenía mucha dificultad con el idioma y no aproveché realmente”.

associação os artistas praticaram muitas litografias e gravuras, nas quais a questão da identidade tangeu boa parte dos trabalhos expostos.

O clima de medo em relação a um potencial conflito mundial mobilizou movimentos da paz pelo mundo. No ano de 1948, Carlos Scliar e Vasco Prado participaram do Congresso Mundial de Intelectuais em Defesa da Paz<sup>64</sup>, em Wroclaw na Polônia, onde conheceram Leopoldo Méndez do TGP, do México, um encontro divisor de águas e inspiração para a criação posteriormente do CGPA e do CGM. Segundo Scliar:

Estávamos em plena chamada *renaissance française*, de 1946 a 48. Em 1948 já participamos do Congresso de Wroclaw, na Polônia, assim como também vários artistas e intelectuais brasileiros, uns residentes na Europa e outros vindos do Brasil para a ocasião. Nesse congresso de Wroclaw, na Polônia, dando apoio a uma manifestação que consideramos fundamental, isto é, prevenir os povos contra a possibilidade de uma guerra que seria indiscutivelmente atômica e um perigo para a humanidade inteira (AMARAL apud SCLIAR, 2003, p. 146).

A gravura de Francisco Mora e Albe Eteiner (figura 21), editada pelo TGP, mostra os mexicanos saudando o Congresso Mundial de Intelectuais em Defesa da Paz. Entretanto, Wroclaw aparece no fim do horizonte no globo, destacando assim a Europa Ocidental inteira no mapa, o que pode nos indicar certa ambição do evento em propagar tanto a campanha quanto as ideologias políticas da URSS.



Figura 21- Cartaz editado pelo *Taller de Grafica Popular* para o Congresso Mundial de Intelectuais pela Paz em Wroclaw, Polônia, Francisco Mora e Albe Steiner, linoleogravura, 1948-95x70 cm. Fonte: [www.graficamexicana.com](http://www.graficamexicana.com). Acesso em: 7 mai. 2018.

<sup>64</sup> No início da década de 1950, a população mundial era de cerca de 2,5 bilhões de pessoas. Entre fevereiro de 1951 e setembro de 1952, em apenas um ano e meio, 600 milhões de pessoas assinaram o apelo por um pacto de paz, o que representava quase 25% da humanidade. Só na América Latina foram 10 milhões de assinaturas; no Brasil, 4,5 milhões (GONÇALVES, 2013, p. 32).

Nesses termos, a realização do congresso na devastada Polônia teve como principal objetivo protestar contra o uso da ciência para fins de destruição. Scliar comenta a respeito da guerra: “como tinha estado na guerra de maneira ativa, sabia que ela atinge em primeiro lugar a população, que só disso toma conhecimento quando ela explode em sua cabeça e não está organizada para se defender” (AMARAL apud SCLIAR, 2003, p. 146). Hoje se sabe que a construção de bombas atômicas na Guerra Fria serviu mais como um meio de atingir objetivos diplomáticos ou comerciais do que, de fato, uma estratégica militar. Outro ponto importante foi a ligação estreita da URSS e a sua política externa aos partidários da paz, que apresentava uma imagem de Estado conciliador, mesmo durante a Guerra da Coreia, ou então, quando em 1949 realizou o seu primeiro teste com uma bomba atômica de hidrogênio, no Cazaquistão.

Na sequência, o congresso que seria realizado no RJ foi censurado por Getúlio Vargas, e sua política de alerta ao “perigo vermelho”. Em função disso ocorreu no ano de 1952 em Montevidéu, no Uruguai, e em 1953, em Santiago, no Chile.

A escolha dos países sedes desse congresso focalizou espaços latino-americanos, o que nos indica uma estratégia não explícita ou declarada da URSS para marcar presença no território latino-americano, parte do bloco sob principal influência estadunidense e capitalista. Em decorrência dessa possível estratégia soviética, muitos dirigentes dos países latino-americanos não aceitavam a realização dos congressos por concebê-los como uma política externa da URSS, num período marcado pelo início do macarthismo. Nessa situação, poderíamos questionar qual o papel dos latino-americanos na campanha pela paz? Conseguir expandir a organização, coletar assinaturas a serviço da causa e contribuir para que o conselho mundial, isto é, para a ONU, obter o cumprimento de sua união (Imprensa Popular, Rio de Janeiro, nº 1012, 23.03.1952), poderiam ser algumas das respostas a esse questionamento.

Nesses eventos latino-americanos, houve participação efetiva de Scliar, Danúbio e Vasco Prado, com os “amigos da fronteira”, sempre ressaltando a necessidade de “preservar a paz e com ela a cultura” (Imprensa Popular, Rio de Janeiro, nº 1017, 03. 30. 1952). Nota-se uma forte preocupação em relação à cultura de seus países em detrimento da penetração da cultura estrangeira, no caso a estadunidense, e da necessidade de preservar a primeira. Essa atitude também deixa ver anseios pertencentes a alguns artistas que viam com maus olhos as novas regras estéticas estrangeiras, “ameaçando” seus direitos profissionais e o mercado de trabalho. Vasco e Scliar, ao voltarem da Europa para o Brasil, assumem o papel de responsáveis pela causa da paz e reorganizam a *Revista Horizonte* no Rio Grande do Sul (periódico do PCB que era alinhado ao PC soviético).



Um dos pontos mais determinantes para todo o desenrolar do surgimento dos clubes de gravura mencionados foi o encontro de Carlos Scliar e Vasco Prado com o mexicano Leopoldo Méndez, no Congresso Mundial de Intelectuais em Defesa da Paz. Segundo Scliar, “era em Méndez que eu deveria pensar cada vez que discutia sobre o que deveria ser uma arte combativa. Mas, infelizmente, aqueles trabalhos pouco me ajudaram [...] como pintor formado e envolvido por tudo o que vinha de Paris, foi numa direção nitidamente formalista que me orientei” (AMARAL apud SCLiar, 2003, p. 53). Nos encontros de Scliar com Méndez, o brasileiro solicitou uma síntese dos princípios do TGP<sup>65</sup>, que consistiam em:

[...] trabalho coletivo para a produção funcional e o estudo dos diferentes ramos da pintura e da gravura [...] esforço ininterrupto para que a sua produção beneficie os interesses progressistas e democráticos do povo mexicano, principalmente em sua luta contra a reação fascista [...] Considerando que a finalidade social da obra plástica é inseparável da boa qualidade artística, o *Taller de Grafica Popular* luta para desenvolver as capacidades técnicas individuais de seus membros (AMARAL apud SCLiar, 2003, p. 153).

A inspiração a partir do clube mexicano se deu mais acerca da escolha da gravura como dispositivo imagético de eficácia política e a organização de um coletivo de artistas engajados socialmente do que pelas referências estéticas. O *Taller* possuía uma postura mais agressiva politicamente, devido a sua história relacionada com a Revolução Mexicana, na qual foi utilizada a imagem gravada para ilustrar panfletos e materiais, com o objeto de mobilizar e informar os trabalhadores. No caso dos clubes platinos, e frente à ausência de uma revolução como a mexicana, o caráter subversivo passa a se restringir às temáticas. Leopoldo Méndez, herdeiro do muralismo mexicano e um dos fundadores do TGP, foi uma referência na técnica da gravura e um modelo de artista engajado socialmente no que diz respeito aos clubes de gravura. Caplow (1999) alude sobre o caráter das gravuras de Méndez, assim como sobre a exclusão de dogmatismo político. Segundo ela:

Méndez combinou o imaginário fantástico com o simbolismo pré-colombiano, criando uma série de imagens inventivas e atraentes que abordavam os temas da opressão e da resistência a partir de uma perspectiva mais suave. Estas pinturas, nas quais Méndez celebrou uma estética indígena mexicana, são exemplos da sua indiferença aos padrões do Realismo Socialista soviético. [...] Nas décadas de 1940 e 1950, o *Taller* foi um centro internacional de produção artística, criando centenas de imagens com preocupação política,

---

<sup>65</sup> Em 1949, Leopoldo Méndez passa a Scliar a tarefa de organizar na capital francesa uma exposição dos trabalhos do TGP. Méndez coloca Scliar em contato com o Hannes Meyer membro “De La Estampa Mexicana”, que envia a Scliar, um vasto material de gravuras do TGP, num total de sessenta litos e gravuras, e sessenta e oito cartazes (AMARAL, 2003).

distribuídas às classes trabalhadoras do México e exibidas em exposições ao redor do globo. [...] Enquanto objetivavam satisfazer as preocupações estéticas de uma audiência intelectual, a intenção principal deles era criar arte para as classes trabalhadoras. [...] Méndez e seus camaradas estavam produzindo arte feita para uma audiência internacional de todas as classes. [...] o estilo do TGP se tornou inextricavelmente ligado à ação política esquerdista e à sua expressão artística<sup>66</sup> (CAPLOW, 1999, p. 320).

No México, o TGP tinha uma participação conjunta com organizações de trabalhadores, movimentos e instituições relacionadas à denúncia dos problemas da sociedade, criaram gravuras com tom crítico ao imperialismo e ao modo de produção capitalista (figuras 22 e 23). Durante a Segunda Guerra Mundial, o grupo mexicano produziu inúmeras gravuras com a temática antifascista (figura 24). Avila (2013), ao explanar sobre a construção visual das gravuras do TGP, afirma que apresentaram uma visão unidimensional dos trabalhadores, ou seja, os apresentavam como um grande grupo coeso e unido, ao contrário das inúmeras divergências e conflitos que existiam entre eles. Segundo o autor, as narrativas sobre a guerra seguiam a tradição de celebrar grandes homens da história e, com isso, apresentavam pouco o papel das mulheres mexicanas nas lutas sociais, quando, de fato, elas possuíam uma postura ativa frente aos conflitos. Avila (2013) explica também sobre as estratégias empenhadas pelo TGP para estimular o observador, conforme podemos ler no trecho que segue:

Uma técnica que o TGP buscou para afetar o espectador/leitor foi consistentemente localizá-lo dentro do cenário. Somos colocados em uma posição que não permite objetividade. Em vez disso, somos compelidos a nos envolver de uma maneira que desencadeie fortes emoções. Testemunhamos o que aqueles na composição testemunham, de sua própria perspectiva. Dessa forma, a audiência é atraída e potencialmente compartilha as desgraças e prazeres de uma nação em revolução. De nosso lado é esperado que tenhamos empatia e sejamos mobilizados a responder<sup>67</sup> (AVILA, 2003, p. 344).

---

<sup>66</sup> Tradução nossa para o original: “Méndez blended fantastic imagery with pre-Columbian symbolism, creating a series of inventive, appealing images that addressed the theme of oppression and resistance from a more light-hearted perspective. These prints, in which Méndez celebrated an indigenous Mexican aesthetic, are an example of his indifference to Soviet socialist-realist standards. [...] In the 1940s and '50s the Taller was a international center of collective art work, producing thousands of politically concerned images that were distributed to the working classes of Mexico and shown in exhibitions throughout the world. [...] While aiming to satisfy the aesthetic concerns of an intellectual audience, their primary intention was to create art for the working classes. [...] Méndez and his comrades were producing art intended for an international audience of all classes. [...] the style of the TGP became inextricably linked to leftist political action and artistic expression.” (CAPLOW, 1999, p. 320).

<sup>67</sup> Tradução nossa do original: “One technique the TGP engaged to stir the viewer/reader was to consistently locate them within the scene. We are placed in a position that does not allow for objectivity. Instead we are compelled to engage in a manner that triggers high emotions. We witness what those in the composition witness, from their perspective. Thus, the audience is drawn in and potentially shares in the woes and the joys of a nation in revolution. We in turn are meant to empathize and be moved to respond” (AVILA, 2013, p. 344).

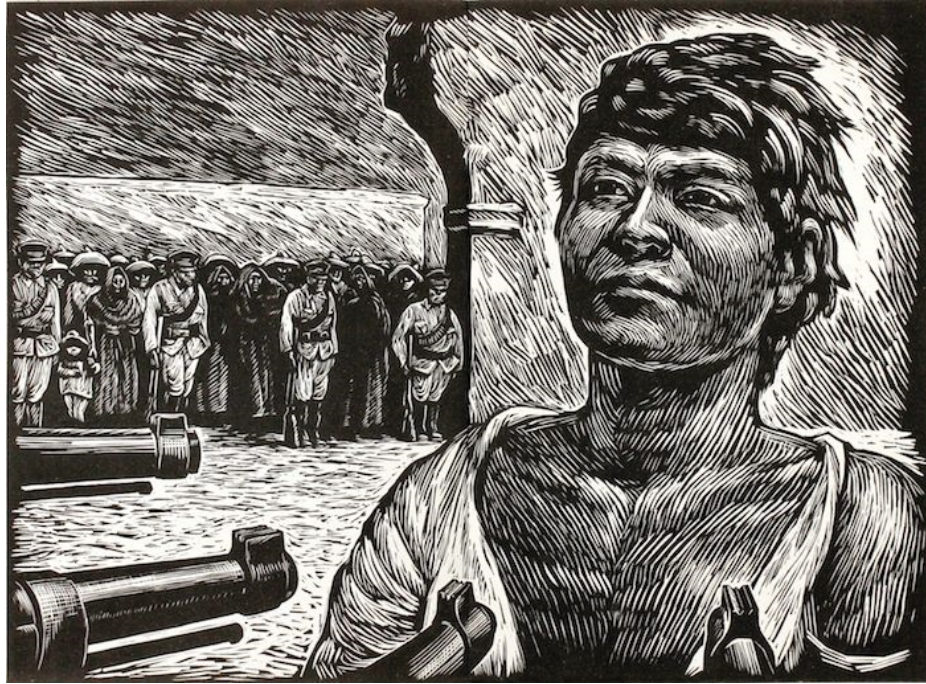


Figura 22- *Fusilamiento*, Leopoldo Méndez, linoleogravura, 1950-40.64x50.8 cm. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

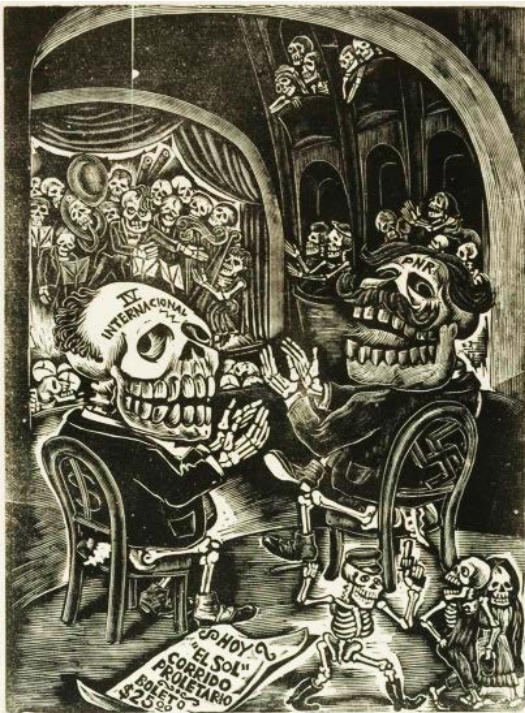


Figura 23- *Concierto Sinfónico de Calaveras*, Leopoldo Méndez (Taller de Gráfica Popular), gravura, 1943-22.9x16.8 cm. The Museum of Fine Arts, Houston.



Figura 24- *La Venganza de Los Pueblos- Homenaje al Heroico Ejército de Guerrilleros Yugoslavos*, Leopoldo Méndez (Taller de Gráfica Popular), xilogravura, 1940-41,91x27,94cm. The Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



Além do entusiasmo pelos gravuristas mexicanos, em Paris, circulavam gravuras chinesas, com pensamentos de Mao Tsé-Tung, que também iriam ser referências para os clubes platinos. É importante mencionar que a gravura chinesa já foi considerada uma “arma de combate”, sendo até mesmo proibida<sup>68</sup>.

Nos argumentos arrolados, pudemos ver que a arte teve seu papel como motivadora de um engajamento social, uma vez que foi usada para manifestação popular num contexto histórico repleto de antagonismos, no qual muitos artistas sentiram a necessidade de se posicionar também politicamente. Nesse sentido, nessa arena ideológica, havia mitos mobilizadores e maniqueístas, tais como “a ameaça soviética” e a “defesa do mundo livre”, que foram absorvidos pelo campo das artes. Isso pode ser percebido nos debates acerca do Abstracionismo estadunidense, que a princípio trazia, por um lado, a ideia de autonomia entre arte e representação, e, por outro, o Realismo Socialista soviético<sup>69</sup>, mais dogmático e sectário. No caso soviético, de acordo com Argan (1992), naquele momento histórico, tratou-se de uma arte mais propagandista devido à falta da liberdade do artista como criador e da utilização do aparelho cultural como legitimação política. Isso porque se tinha como objetivo uma imagem didática e de linguagem simples que fosse confiante e otimista para o povo, sendo vetada, por exemplo, a representação de sentimentos individualistas, liberais ou que não representassem o coletivo (figuras 25 e 26). Para Malpa:

Eles propunham que os artistas apresentem apenas transcrições óbvias da vida das pessoas. O adjetivo “formalista” era usado para condenar toda a arte intelectual ou conceitual. [...] Em seu lugar, uma nova expressão cultural do coletivo, da atividade de grupo, maquinada para glorificar o grande Estado soviético, heroicizando trabalhadores, camponeses e a pátria (em vez de idealizá-los) - uma distinção importante entre a arte do Estado comunista e seu gêmeo não idêntico fascista (MALPA, 2001, p. 27).

---

<sup>68</sup> Quando o “Terror Branco de Chiang Kai Chek” atingiu os escritores progressistas de Shangai 1930, [...] foi escolhida a técnica da xilogravura [...] Todavia considerado “tão forte” o efeito exercido por essas gravuras que, de 1932 a 1937, “a polícia do Kuomintang passou a considerar a nova “técnica” de arte como inimiga da ordem existente; e muitos de seus cultores sofreram prisões e torturas pelos simples fato de continuarem a se servir dela” (AMARAL, 2003, p. 178).

<sup>69</sup> A fórmula do realismo socialista foi definida pelo soviético Máximo Gorki, que “obteve a sanção oficial da estética stalinista por ocasião do 1º Congresso dos Escritores Soviéticos, realizado em agosto de 1934. [...] Gorki conceituou o realismo socialista de maneira a atribuir maior importância ao termo socialista do que ao termo realismo. O adjetivo cresceu em detrimento do substantivo e a fórmula do realismo socialista assumiu um caráter voluntarista [...] Para legitimar sua teoria, Stalin e Jdanov fizeram interpretações próprias de textos de Lenin, como o “Quê fazer?”, arte à sua “eficácia política mais imediata, destruí-la toda e qualquer universalidade e fazia dela um subproduto da consciência (GONÇALVES, 2005, p. 53).



Figura 25- D. Moor, “Você já se alistou como voluntário?”, Barnik, cartaz de recrutamento do Exército Vermelho, Rússia, 1920. (BORTULUCCE, 2008, p.77).



Figura 26- O trabalhador e a mulher da fazenda coletiva, Vera Mukhina, escultura em bronze, 1937, Moscou.

O Realismo Socialista defendido por Andrei Jdanov, teórico e crítico de arte soviético, promoveu em inúmeros países casos extremos de dogmatismo na arte, mostrando-se totalmente contrário àquela vanguarda artística russa, como os trabalhos abstratos e suprematistas de Kasimir Malevich, que continham uma crítica codificada às diretrizes estéticas estabelecidas por Stalin e pelo próprio Jdanov. Konder afirma que:

Zdanov é a expressão mais típica da crise estética marxista no tempo do stalinismo. Para desgraça da cultura soviética, ele não foi apenas um mau teorizador e um péssimo crítico: foi também um zeloso executor das medidas políticas e administrativas com que o estado e o partido puseram em prática as concepções por ele formuladas. [...] A estética zdanovista conquistou adeptos fora da União Soviética, nas democracias populares e nos partidos comunistas dos países capitalistas (KONDER, 2013, p. 92).

Para Malpa (2001), a ruptura na arte russa ocorreu entre os que tinham a crença de que o realismo na arte seria suficiente em si, e aqueles que acreditavam que a arte estava a serviço dos objetivos da revolução. Na medida em que a posição bolchevique ia se fortalecendo, artistas tais como Naum Gabo, Kandinsky e Kazimir Malevich (figura 27) partiram. De acordo com o autor, o símbolo mais notável da breve combinação da arte “realista” da Vanguarda e o mundo

real seria o trem “engajado”, que se propôs a levar a propaganda gráfica para o campo numa tentativa de educar camponeses semianalfabetos (MALPA, 2001, p. 29).

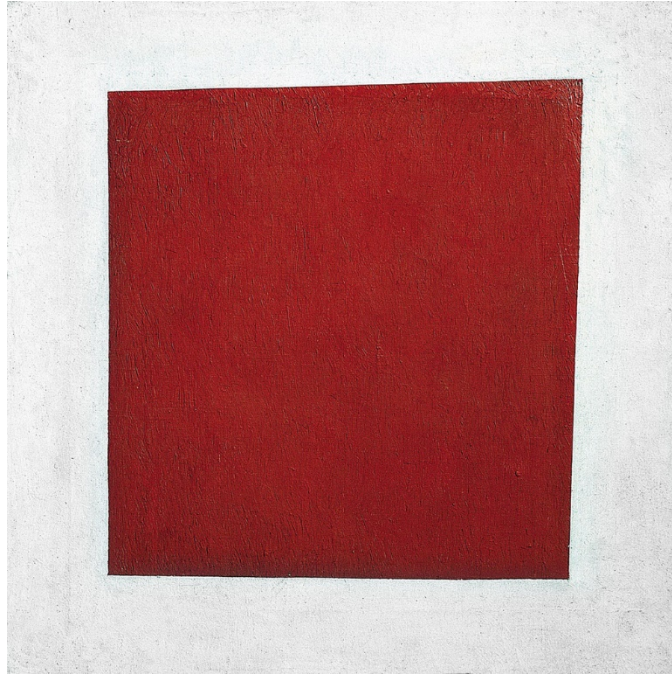


Figura 27- *Mulher camponesa*, Kasimir Malevich, óleo sobre tela, 1925- 53cmx53cm. Museu Estatal da Rússia, São Petersburgo.

De acordo com Wood (1993), não se pode julgar o Realismo Socialista pelas suas formas, pois este fomentou inovações e experiências artísticas em inúmeros territórios do globo. O problema consiste no dogmatismo, na repressão da URSS, e na utilização da arte como propaganda política. Segundo o autor, o fato do Realismo Socialista “assegurar seus significados unificadores acima da real diversidade social isso não significa que ela seja inócua ou risível, e muito menos simplista. [...] entretanto, seria desqualificado menosprezá-la” (MOOD, 1998, p. 332).

A política dos novos museus de Arte Moderna no Brasil demarcou o início de uma nova organização do Estado e a incorporação do Modernismo na cultura, da mesma forma que ações do capital privado na esfera da cultura. Além disso, uma série de outros eventos pelo país deixaram os “ânimos se acirram na definição de posições em defesa do realismo, bem como na abertura ao abstracionismo, que parece invadir a galope, o meio artístico local”, como foi o caso da mesa redonda realizada pelo MAM, cujo tema abrangia “Do figurativismo ao Abstracionismo”<sup>70</sup> (AMARAL, 2003, p. 229). A defesa do Realismo frente ao Abstracionismo

<sup>70</sup> Realizada em 1947, a “maior parte das obras apresentadas tende ao expressionismo e ao realismo social.[...] O evento inclui também conferências e debates sobre arte moderna, coordenados por Sérgio Milliet, Luís Martins e

e às bienais é um reflexo da luta dos artistas engajados socialmente que rejeitaram a descaracterização da arte através de injeções de informações externas.

A primeira Bienal Internacional da América Latina, organizada por Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1951, no MAM, a princípio oferecia, por meio de uma seleção de obras de artistas nacionais, uma visão conjunta das mais significativas tendências da Arte Moderna. Inspirada na Bienal de Veneza e com apoio de Getúlio Vargas (uma chancela diplomática), a bienal recebeu além do financiamento público, o privado, fornecido principalmente pelos tubarões da indústria, como o americano Nelson Rockefeller. Esse dirigia o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, cuja função era divulgar a cultura e os laços de amizade com os latino-americanos<sup>71</sup>. Os desdobramentos desse programa foram extraordinariamente importantes para o surgimento das bienais. Como afirmam Alambert e Canhête (2004), a grande questão é a forte presença do caráter político da Bienal, decorrente do fator externo que foi a Guerra Fria:

Debate que transcendeu o terreno da estética e incorporou duas questões de ordem política: o debate esquerda-direita e os interesses norte-americanos na divulgação da arte moderna. [...] A questão ia além de paradigmas estéticos, dizia respeito ao controle ideológico em clima de guerra-fria. O construtivismo seria adequado e necessário às sociedades em desenvolvimento (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 45).

Para os autores, a influência dos EUA e seu interesse na arte abstrata existiram, além do intuito de formar uma classe compradora desta arte. Afinal se intensifica durante a Guerra Fria o projeto de industrialização e a abertura dos mercados, de modo que as ações do capital privado na esfera cultural instalam uma nova etapa na formação e recepção de arte.

Além da criação dos museus de arte moderna em SP e RJ, foi criado o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), em 1955. Porto Alegre, nessa época, contava com um número considerável de salões anuais, que possuíam um alcance meramente regional. Além de não apresentarem divergências de linhas estéticas, pelo contrário reiteravam os mesmos valores, ou seja, regionalismo e conservadorismos. Logo a necessidade de expansão

---

Lourival Gomes Machado. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento85597/19-pintores-1947-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 14 de maio. 2018.

<sup>71</sup> [...] os EUA “seduziram” os brasileiros também pela suposta “adoração” de nossa “cultura”. Porém, com o fim da guerra, esse “programa e sedução” praticamente se desmancham (uma das poucas) coisas que persistem são as relações de Rockefeller e de seu MoMA com MAM” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 29).

dos espaços destinados às mostras artísticas fez surgirem pequenas galerias, favorecendo o dinamismo do sistema de arte e a apresentação de novos talentos.

É nesse contexto que o CGPA exerceu um papel de contraponto no que diz respeito à internacionalização das artes, principalmente o abstracionismo estadunidense. Para os jovens artistas de esquerda, essa tendência continha um caráter burguês e muito distante da então realidade difícil dos marginalizados da sociedade.

Assim como no Brasil, os debates sobre a arte abstrata iniciaram na década de 1940 no Uruguai, com antecedentes na Asociación de Arte Constructivo e nas obras de Torres García, nas quais sempre predominaram o estilo geométrico da abstração. Mostras de arte abstrata e algumas raras publicações que circulavam na cidade sobre abstração estimularam uma parte de artistas a buscar novas linguagens.

Para Peluffo Linari (1999), o grande impulso para a abstração na década de 1950, se deu a partir do grupo concretista argentino denominado de Madí, com participação de alguns uruguaios, assim como a Bienal de São Paulo. De acordo com o autor, “[...] o campo do pensamento e o espírito colectivos, aquele clima propiciado, além disso, pela finalização da guerra, fato que impulsa o modelo de uma intelectualidade liberal e cosmopolita, aberta a uma nova realidade mundial”<sup>72</sup> (PELUFFO LINARI, 1999, p. 101). Peluffo Linari (1999) afirma que os anos 1950 não são apenas um período de transição, mas de consolidação e caracterização de novos valores materiais e morais, surgidos no ambiente intelectual e industrial do pós-guerra. Cenário político uruguaio nos anos de 1950, com o “*neobatllismo*”, era de consolidação de um governo que visava à democracia liberal, ao sistema capitalista e à industrialização<sup>73</sup>. Quanto às relações internacionais diplomáticas, houve o bloqueio ocidental liderado pelos EUA, uma vez que “[...] o mundo havia ingressado no clima da ‘guerra fria’, e a oposição era agora contra a União Soviética e o chamado ‘comunismo internacional’”<sup>74</sup> (CASAS, 2016a, p. 163).

Segundo Leibner (2012), após a Segunda Guerra Mundial, parte importante da esquerda uruguaia, pertencente ao Partido Comunista (PCU), ainda tinha dificuldade de compreender a nova reconfiguração da geopolítica que se formava no período que deu início à Guerra Fria. Demorou assim, ao menos inicialmente, para que o olhar fosse direcionado aos Estados Unidos

<sup>72</sup> Tradução nossa para o original: “[...] el campo del pensamiento y el ánimo colectivos, aquel clima propiciado, además, por la finalización de la guerra, hecho que impulsa el modelo de una intelectualidad liberal y cosmopolita, abierta a una nueva realidad mundial”.

<sup>73</sup> Retomava-se a tradição do *batllismo* e apontava diretamente para a industrialização do país como um meio de obter independência econômica (MAZTEGUI CASAS, 2016b).

<sup>74</sup> Tradução nossa para o original: “[...] el mundo había ingressado en el clima de la ‘Guerra Fría’, y la oposición era ahora contra la Unión Soviética y o llamado ‘comunismo internacional’”.



a fim de que fosse possível enxergar nesse país as políticas imperialistas que se avizinhavam para a América Latina durante o governo de Truman. Ao passar dos primeiros anos pós-segunda guerra, já era clara a influência na política uruguaia na bipolaridade de poder entre Estados Unidos e União Soviética. No entanto, apesar do clima de Guerra Fria chegar ao Uruguai, o PCU ainda dispunha de prestígio junto à população, já que o número de filiados ao partido cresceu no final da década de 1940 e início dos anos 1950, além de manter diálogo com o presidente Luis Battle sobre a política nacional.

Como aludido, o contexto histórico dos clubes de gravura foi marcado pela polarização política e ideológica em inúmeras esferas da sociedade em função da Guerra Fria. Essa polarização invadiu o universo das artes, ocasionando a sua internacionalização, por exemplo, a partir da Bienal de São Paulo, que expôs novas linguagens visuais e suas formas de exibir as tomadas de posições que permearam os debates acerca do Realismo Socialista soviético e do Abstracionismo estadunidense. O Movimento Mundial de Intelectuais pela Paz foi decisivo para a tomada de posição dos artistas fundadores dos clubes de gravura, tais como Carlos Scliar, Vasco Prado, Leonilda González. Outro fator crucial foi o contato estabelecido por Scliar com o TGP, que influenciou a formação dos clubes de gravura.

Ainda que o Brasil e o Uruguai não estivessem na pauta da Guerra Fria, ou seja, participando efetivamente das decisões diplomáticas, estavam inseridos nos blocos de influência. Do mesmo modo que os artistas latino-americanos mencionados neste texto, ao viajarem para Europa do pós-guerra, estiveram atentos aos debates artísticos contemporâneos do seu tempo, que vão além de fronteiras políticas.

## **2.2 CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE**

Ao regressarem da Europa para o Brasil no ano 1949, inspirados pelas experiências do TGP relatadas por Leopoldo Méndez, Carlos Scliar e Vasco Prado resolveram adaptá-las para a realidade brasileira e criaram o CGPA no ano de 1950-1956. Como já foi mencionado no subcapítulo anterior, as circunstâncias sociais e políticas do México divergiam do contexto histórico do Rio Grande do Sul.

Com isso, esses artistas militantes de esquerda conjuntamente com outros intelectuais organizaram uma versão gaúcha da revista *Horizonte* (Periódico divulgado pelo PCB), com a finalidade de divulgar, o Banimento da Bomba Atômica, o posicionamento contra o envio de tropas brasileiras para a Coreia (figura 28) e o Movimento Mundial pela Paz. Podemos

encontrar tais posicionamentos, por exemplo, na capa da *Horizonte* (figura 29), que apresenta dois homens de trajes simbólicos distintos, demonstrando a união por meio de um aperto de mãos, enquanto ocorre no segundo plano uma conferência pela paz. Segundo Ribeiro (2010), com o conflito no sul da Coreia, entre os anos de 1950 a 1953, apoiado pelos Estados Unidos e pelo Reino Unido, contra o norte socialista, foi firmado o Acordo Militar Brasil-Estados Unidos, que estabelecia o envio de vinte mil soldados brasileiros.

Para financiar a revista *Horizonte*, os artistas tiveram a iniciativa de criar um clube de gravura, inspirados no modelo mexicano, no qual buscariam congregar artistas que simpatizassem com as ideias e posturas da Revista, ou seja, que seguissem as mesmas linhas culturais e políticas a partir de uma tendência figurativista e com preocupação social, para doarem as gravuras ao clube.

Em sua primeira edição, ficam evidentes as intenções políticas e pedagógicas desses intelectuais, a saber: “[...] não manter uma atitude aguada [...] O nosso objetivo não é comercial, é educativo”, ou seja, o intelectual coloca-se como um legislador, um mediador do povo “inconsciente e estagnado” (*Horizonte*, nº 1, ano 1, mar. 1949, p. 1). Com a contribuição dos artistas, as imagens que fossem consideradas as de melhor qualidade eram editadas para os sócios contribuintes, que recebiam uma gravura por mês.



Figura 28- *Soldado Morto*, Cartaz para o Movimento da Paz, Vasco Prado, linoleogravura, 1952. (SCARINCI, 1982, p. 98).

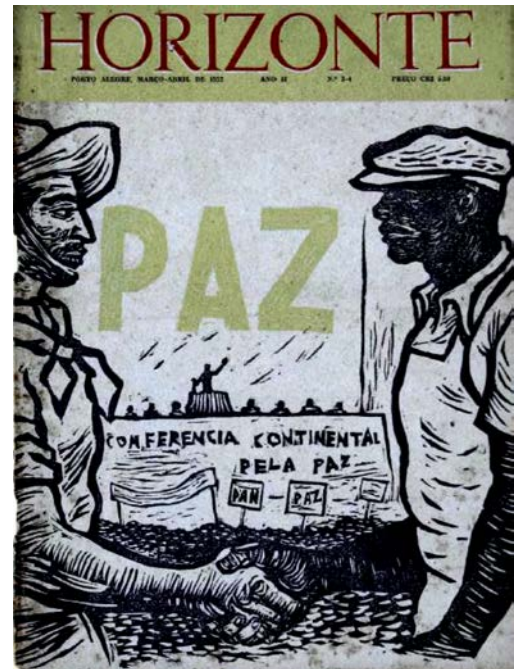


Figura 29- Capa da *Horizonte*, nº 3-4, ano II, março-abril de 1952, Conferência Continental pela Paz, Danúbio Gonçalves. Coleção do NPH – IFCH/UFRGS, Porto Alegre.

Essa iniciativa de custear a revista *Horizonte* nos indica as relações ambíguas do artista militante e os seus desejos de atuar profissionalmente por meio da militância política, o grande risco, é cair num dogmatismo político que limita o seu processo criativo na arte. Inúmeros artistas politizados, tais como, Diego Rivera e Lívio Abramo, por exemplo, romperam com os partidos políticos aos quais eram filiados, por não aceitarem suas imposições.

Fez parte do clube Edgar Koetz, já conhecido no ambiente artístico sul-rio-grandense pelos seus trabalhos da Editora Globo e que, inclusive, já havia sido colega de trabalho de Scliar, assim como Gastão Hoffstetter. Os “Novos de Bagé”, também amigos dos fundadores, foram convidados para participar do projeto, sendo eles: Danúbio Gonçalves, Glênio Bianchetti e Glauco Rodrigues, reconhecidos nos salões regionais pelos seus talentos. É importante ressaltar que Danúbio e Glênio, inspirados nas ideias de Vasco e Scliar, fundaram quase que simultaneamente um clube de gravura em Bagé, porém essa agremiação teve vida efêmera e logo foi agregada ao clube porto-alegrense, em decorrência da mudança dos artistas bageenses para a capital. Carlos Scliar e o escultor Vasco Prado já tinham suas obras consolidadas no Estado, eram, pois, em sua maioria, artistas “bem colocados” no cenário artístico do RS.

Com a exceção de alguns artistas, entre eles Edgar Koetz, Scliar e Hoffstetter, os demais não tinham experiências na técnica da gravura. Logo iniciaram sessões de prática da gravura,

tendo como sua espinha dorsal o desenho, e até mesmo o auxílio de modelos vivos. O anseio por qualidade artística e por desenvolvimento técnico faz parte dos princípios passados por Leopoldo Méndez a Scliar, como já ressaltado no subcapítulo anterior. Segundo Gonçalves (2005), o começo da prática se deu do seguinte modo:

O ateliê coletivo funcionou por pouco tempo na casa de Vasco (na Avenida Farrapos) e depois passou para um galpão nos fundos da casa do pai de Scliar, no bairro do Pathernon. Em outubro de 1953, transferiu-se para uma sala alugada em edifício da Rua dos Andradas, junto à Praça da Alfândega (GONÇALVEZ, 2005, p. 105).

A *Horizonte*, que até então era um veículo de posicionamento político e cultural do grupo, logo teria sua situação alterada, uma vez que os objetivos financeiros para a Revista foram alcançados. Ao invés de ser suprimido o clube, ele se expandiu e almejou novos propósitos, como afirma Scliar:

Bem, no terceiro ou quarto mês, a revista estava se pagando com as vendas e anúncios. Mas se revelou o interesse do público pelas gravuras que estávamos fazendo, então virou o Clube de Gravura mesmo... O Clube passou a revelar-se uma necessidade que nós não poderíamos abrir mão... Nós descobrimos a importância que o público poderia ter já nesse momento o Clube utilizava os seus artistas colaboradores para fazer ilustrações, começamos a participar de outros eventos, tudo veiculado ao trabalho que se fazia no Sul dentro do movimento pela paz (TRAMONTINI apud SCLIAI, 1999, p. 162).

Frente ao exposto, vemos que surgiu uma pretensão maior de implementar e expandir um movimento cultural de esquerda por meio da gravura, levando em consideração seu potencial da reprodutibilidade e comunicação, sendo entendida como dispositivo imagético capaz de corresponder aos desejos de alcance de um público maior<sup>75</sup>. Se, para Jacques Rancière (2010), arte e política são indissociáveis, uma vez que ambas têm a relação uma com a outra, como forma de dissenso, elas apresentam-se como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível porque saem “[...] de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2010, p. 52). Logo, podemos compreender que os artistas do clube, ao optarem pela gravura como obra múltipla e feita de forma coletiva (independentemente do seu conteúdo), é por si só um ato político. Dessa forma, a gravura foi um meio de *eficácia política*<sup>76</sup>,

<sup>75</sup> Nesse momento, os artistas do clube reativam a AFL que até então estava paralisada e assumem a sua direção.

<sup>76</sup> Eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta. [...] a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade (RANCIÈRE, 2010, p. 58).

em dois sentidos, pedagógica, porque ensejou despertar a conscientização por meio de imagens com frases de ordem, e imediata, por representar as mazelas da sociedade. Reflexões essas que podemos encontrar neste seguinte trecho:

Uma linha, nítida e tensa, divide o mundo de hoje em dois campos. De um lado, os partidários da Paz, da cultura, de um mundo novo, com o qual sonharam os grandes pensadores do passado e que já se ergue, a nossos olhos, na gloriosa União Soviética, na Nova China e nas Democracias Populares. Em torno deste campo, se reúne o que há de melhor na Humanidade. [...] Queremos que nossa arte seja mais uma arma, e poderosa, da Revolução Brasileira e nos ajude a construir o grande Brasil democrático-popular, que já antevemos (HORIZONTE, nº 4, 20 dez.1950, p. 2).

Neste ponto, é importante retomar o interesse do CGPA pela gravura chinesa, considerada uma arte de combate, devido à função que a técnica desempenhou tanto para reivindicar um novo governo, quanto para consolidar a Nova China. O clube, devido ao seu alinhamento com o PCB, simpatizava com as democracias populares, no caso China e URSS. Contudo, alerta-nos Rancière que, embora arte e política sejam indissociáveis, nenhuma pode evitar “a ruptura estética que separa os efeitos das intenções” (2010, p. 81). Isso significa dizer que, no caso dos clubes, a unidade de um coletivo se apresenta mais no campo das ideias do que na arte, tendo em vista que cada artista expressa anseios, posicionamentos, valores que lhe são próprios. Nem todos os artistas, portanto, engajavam-se no plano das ideias, nem expressavam as mesmas motivações, da mesma forma que nem todas as ações se efetivam como desejadas.

No ano de 1953, o CGPA assume a condição de pessoa jurídica, com um estatuto registrado em cartório, no qual estabeleceu dois tipos de associados (ASSUMPCÃO, Correio do Povo, Porto Alegre, 10 de out. de 1953, p. 8) O primeiro consistia em “sócios artistas”, que poderiam trabalhar na sede do clube e tinham direito de receber material e frequentar aulas de gravura, além de concorrer a prêmios (em dinheiro) por meio de concursos do clube. Suas tarefas eram apresentar pelo menos uma gravura por mês e repassar os direitos sobre os trabalhos premiados para o CGPA. Na segunda modalidade, os “Sócios contribuintes” deveriam divulgar o clube e pagar pontualmente o valor de contribuição. Seus direitos eram um exemplar de cada gravura editada pelo clube, bem como descontos em compras de publicações do CGPA (MOTTER, 2013, p. 57).

Nesse cenário, poderíamos questionar: afinal, qual era o público do CGPA? Num breve espaço de tempo, arrecadaram aproximadamente cem associados, sobretudo profissionais

liberais (escritores, advogados, engenheiros, médicos, professores, jornalistas), uma elite de esquerda e naturalmente mais próxima do meio artístico. Apesar dos cem associados, trata-se de um número relativamente pequeno, uma minoria, ou seja, o clube não perdeu o caráter elitista, posto que apesar da temática urbana ou rural, ou das tiragens (aproximadamente mais de cem), o objetivo de se criar uma arte para o povo, uma maioria, esse objetivo não foi efetivado, pois se quer foi consumo desse. Eram utilizados meios “oficiais” de exibição, tais como museus, galeria, salas de exposição e etc. Segundo Carlos Scliar:

[...] tentativa de comunicação, em primeira instância, com as pessoas que nos estão mais próximos [...] O público não tinha bem noção do que era original ou deixava de ser original, mas queríamos que o público pela qualidade da gravura, pela identidade com uma temática, ou mesmo somente por sua qualidade formal, recortasse a gravura e a colecionasse. Estávamos então fazendo um trabalho cujo resultado prático não posso garantir que tenha dado resultados imediatos [...] Sabíamos que buscávamos um público maior, por que saímos em campanhas de proselitismo pela Campanha da Paz; na assinatura do apelo de Estocolmo, íamos de casa em casa, nas ruas, fazíamos aos domingos todo um grupo de intelectuais, um trabalho levando documentos para as pessoas tomarem conhecimento (AMARAL apud SCLIAR, 2003, p. 184).

O clube conquistou um espaço próprio para a exposição de suas obras quando adquiriu a sua sede própria na Rua dos Andradas, pois antes eram exibidas suas obras em uma sala especial no *Correio do Povo*. Todavia, no ano de 1955, o CGPA realizou uma mostra com um caráter um pouco mais popular, denominada *Por uma arte nacional*, no Parque Farroupilha. Na ocasião, o próprio público selecionou os artistas a serem premiados na exposição (figura 30).



Figura 30-Fotografia da mostra realizada pelo Clube De Gravura de Porto Alegre, *Por uma Arte Nacional*. (CASTILHOS, 1955, p.12).

Em relação à temática do clube, aspecto explorado no próximo capítulo, é possível afirmar que possuiu basicamente duas fases em sua existência. A primeira é de cunho mais militante, em razão da campanha pela paz, e a segunda regionalista.

De acordo com Tramontini (1990), o discurso do clube estava centrado numa argumentação marxista, saturada de um cientificismo essencialista, que toma a condição de posse pela “vanguarda”, da essência do povo, adotando uma postura autoritária e tradicional acerca da identidade. Para Tramontini:

O ‘povo’, como grupo social debilitado, raiz da nacionalidade, mas vítima da ação deformadora burguesa/feudal/imperialista e que necessitava de orientação de seus tutores intelectuais; e o ‘povo revolucionário’, como consciente, heroico. [...] a condição autoproclamada de ‘vanguarda’ deriva da ‘*arrieregard*’. Ao artista ‘revolucionário’ caberia construir uma obra onde a forma e o conteúdo obedecem as determinações vanguardistas/revolucionárias do ‘povo’ (TRAMONTINI, 1990, p. 123).

Esse discurso ao qual Tramontini alude o podemos encontrar na postura de resistência e de confronto do clube, na esfera artística, em relação à implantação da primeira bienal e no abstracionismo estadunidense, julgado pelos artistas de “arte decadente” ou “arte burguesa”, que, portanto, estaria desligada da realidade do povo. Na revista *Horizonte* podemos ler:

Estejamos alerta, entretanto, pois, também no Brasil, os fazedores de guerra cravam suas garras. Aliado às camadas corrompidas do nosso País, o imperialismo americano [...] mobiliza a frente ideológica, são chamados de falsos artistas e intelectuais, que pretendem infringir ao nosso poso uma arte

que- a pretexto de ultra-moderna e avançada-sirva para afogar, em nossa gente, todo e qualquer sentimento patriótico (HORIZONTE, nº 4, 20 dez.1950, p. 2).

De acordo com Kern (2007), a concepção do artista moderno que acreditava exercer um papel de agente transformador da sociedade acabava por denunciar a ausência da autonomia e a sobreposição dos papéis exercidos pelos artistas. Carlos Scliar comenta a respeito da sua militância no CGPA, em que ficou clara a relação do artista como um intermediário entre o partido e o público, isto é, para fora da máquina partidária. Assim:

[...] conseguimos em Porto Alegre, que na ocasião tinha cerca de 800 mil habitantes, em campanha que durou cerca de dois meses, quatrocentas mil assinaturas. E era um trabalho exclusivamente dos intelectuais [...] Nossa militância era de 28 horas por dia. Agora isso durou o tempo que durou, quatro ou cinco anos (AMARAL apud SCLIAR, 2003, p.184).

Se o elemento político tinha peso no clube, a partir de 1953, quando Stalin morre, algumas ilusões morrem junto com ele. Isso possibilitou o afrouxamento no sectarismo e uma visão mais consciente em relação ao PCB, bem como sobre as suas atividades culturais. Acreditamos que, com o falecimento de Stalin, começam a aparecer as mortes e as crueldades do seu regime. Essas desilusões somadas à autonomia financeira da Revista dão início a uma fase temática do clube, na qual o homem gaúcho e o seu ambiente foram o tema central do clube. A partir desse momento, alguns artistas realizaram viagens que se deram pelo interior do estado do Rio Grande do Sul, focalizando um processo de criação a partir do desenho e da observação (figura 31). Para Holfeldt, Moraes e Webster:

[...] apenas em 1953 nós realmente começamos de uma maneira mais consciente uma tentativa de descobrir o homem daqui. Na verdade, nós não estávamos, na época, dando muita importância a isso. Nós falávamos muito numa arte brasileira, mas o próprio gaúcho, o homem do lugar onde nós tínhamos nascido e nos criado não era olhado com atenção (WEBSTER, 1983, p. 14).





Figura 31-Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e Carlos Scliar na Fazenda delícias na cidade de Bagé, 1954. (Quadros, 2010, p. 54).

O término precoce de um clube de artistas tão ambiciosos como foi o CGPA e os seus projetos pode ter ocorrido em função dos seguintes fatores: desilusão referente ao projeto cultural socialista, que perdeu força após a morte de Stalin; forte sectarismo; objetivos não alcançados, tais como uma arte popular, somados ao desgaste da arte figurativa e do forte regionalismo e tradicionalismo.

Vasco Prado afirmou que o fator positivo da atuação do CGPA foi chamar a atenção do artista para sua realidade, “contudo o excesso de tradicionalismo e regionalismo a partir dos seguidores do realismo, o sectarismo, segundo ele, foi igualmente, um dos problemas originados pelo extremo rigor de Scliar” (AMARAL, apud PRADO, 2003, p. 185).

Cursos de desenho e gravura foram ministrados na sede do clube por Iberê Camargo, e patrocinados pelo governo. Assim, o clube recebeu apoio do Estado, o que nos indica aceitação de órgãos oficiais e de parte da elite, aspecto abordado no próximo capítulo. Tal curso também incentivou a prática da gravura e o fato de ter Iberê Camargo com seu estilo gráfico carregado de tons profundos e sombrios, cheios de cargas dramáticas, até mesmo com referências abstracionistas, expandiu uma prática para além do figurativismo na arte sulina, tão defendida pelo próprio clube.

Segundo Kern (2007), o clube movimentou o cenário artístico durante um período de cerca de seis anos de existência, por meio das mostras realizadas, da constituição de uma galeria de arte, aulas de desenho e incentivo à gravura. Embora o clube tenha tido um curto tempo de duração, realizou exposições internacionais em diversos países, sendo eles: Argentina, Chile, Estados Unidos, Áustria, Romênia, Tchecoslováquia, Polônia, URSS, Índia, China, entre

outros. E, é claro, a exposição em 1952 no Congresso Continental pela Paz realizado em Montevideu, no Uruguai. Essas exposições serviram como forma de divulgação, não apenas de suas obras, mas também das suas ideias artísticas, gregárias e utópicas, além da divulgação da arte sulina. Influenciou a criação de outros clubes de gravura no Brasil, tais como em Recife, São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, e no exterior foram germinados clubes a semelhança do CGPA, no Uruguai, Chile, Argentina e Portugal.

Ainda que o sectarismo inicialmente tenha prejudicado a liberdade artística do CGPA, a realização de uma arte com forte engajamento social fez despertar uma nova consciência da responsabilidade social e profissional do artista no sul do Brasil. Felizmente a resistência às bienais e a abstração se dissolveram e, com o passar do tempo, após o término do clube, alguns artistas até mesmo flertaram com a tão temida “alienígena” das artes.

Não podemos desconsiderar que numa época de conflitos ideológicos, um pós-guerra cheio de incertezas e medos, tenha resultado em consequências extremamente violentas. O potencial de extermínio em massa da Segunda Guerra Mundial somado ao início da Guerra Fria e da forte polarização política no universo da arte levou alguns artistas a responderem de forma utópica e apaixonada às problematizações da época.

O clube também inovou na forma de exibir arte, num momento em que as galerias e o tímido “mercado de arte” sulino careciam de espaços apropriados. O CGPA trouxe uma nova perspectiva da circulação da arte, embora não tenha se ampliado como o desejado. Promoveu a gravura dando início a uma tradição da prática no RS, bem como ensinou tentativas de relacionamento mais próximo entre o artista e o público. A proposta de uma arte popular voltada para o povo não foi efetivada na prática, contudo realizaram gravuras com temas populares. Desse total, poderíamos questionar se realmente esse grupo de artistas consagrados não temia que, por massificar a obra de arte, ela não se desqualificaria enquanto objeto artístico.

### **2.3 O CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO**

O sucesso do clube porto-alegrense ultrapassou as fronteiras do RS e a formação do CGM, no ano de 1953, desdobrou-se em efetivas ações do CGPA. Neste texto serão analisados os propósitos do grupo nem suas estratégias no que diz respeito à criação de uma plataforma gráfica.

Considerando o vasto período de duração do clube, que se estendeu de 1953 a meados de 1993, o recorte temporal aqui analisado é de 1953 a 1964. Podemos dividir o período de

duração do clube uruguaio em três fases. A primeira de 1953 a 1964, marca a época de influência do CGPA e do TGP. A segunda fase se trata do momento de maturidade do clube, entre os anos de 1964 a 1973. A terceira fase abrange os anos de 1973 até 1980, período de experimentações plásticas e de alterações estruturais decorrentes do contexto ditatorial uruguaio.

Um grupo de jovens artistas, composto por Nicolás (Cholo) Loureiro, Leonilda González, Aída Rodríguez, Beatriz Tosar e Susana Turiansky, ao regressar da Europa para Montevideú forma *El Taller*<sup>77</sup>, um atelier em que tiveram as suas primeiras experiências de trabalho em um espaço coletivo. Esse tipo de organização coletiva e independente, à semelhança do CGPA, já era uma prática recorrente no Uruguai desde meados dos anos de 1930, principalmente no teatro, podendo ser citado como exemplo *El Galpón*, que funcionava por meio dos sócios-contribuintes. No Uruguai, havia uma classe média suficientemente instruída para se inserir nesse quadro cultural independente, no qual a gravura, por exemplo, teve forte potencial de consumo popular.

A artista Leonilda González (1994) conta que boa parte dos artistas do *El Taller*, havia conhecido anteriormente na Europa, a saber, Carlos Scliar e Vasco Prado, quando certa feita eles a visitaram no Uruguai. Em suas palavras:

Um dia apareceram no Taller [...]. Nos falaram com muito entusiasmo sobre o Clube de Gravura que tinha sido fundado em Porto Alegre e nos auxiliaram com material informativo e normativas [...] o experimento dos gravadores brasileiros com convicção e entusiasmo, e começamos a deliberar buscando a melhor forma de colocá-lo em prática<sup>78</sup> (GONZÁLEZ, 1994, p. 87).

É importante lembrarmos que, no ano de 1952, o CGPA participou do Congresso Mundial pela Paz, em Montevideú, estreitando ainda mais os laços com os vizinhos da fronteira. O Congresso da Cultura em Santiago, no ano de 1953, também foi determinante para o surgimento do CGM. Segundo Larnaudie (2011), no evento chileno, os gravadores do CGPA incentivaram a criação de movimentos semelhantes na América Latina (LARNAUDIE, 2011, p. 14). Segundo Leonilda González (1994):

---

<sup>77</sup> El Taller se formó en un local donde funcionaba el grupo “Paul Cezzane” integrado por Fernando Vieytes y, aún antes Blanes Viale, en Río Branco y 18, arriba de una azotea. Una construcción estupenda con ventanales altos hacia 18 de julio. Nosotros la alquilamos como taller de pintura (LARROCA; MANTERO apud GONZÁLES, 2008, p. 4).

<sup>78</sup> Tradução nossa para o trecho: “Un día aparecieron por el Taller [...] Nos hablaron con mucho fervor del Clube de Gravura que habían fundado en Porto Alegre y nos auxiliaron con material informativo y reglamentos [...] el experimento de los grabadores brasileños con convicción y entusiasmo, y comenzamos a deliberar buscando la mejor forma de ponerlo en práctica”

A ideia de seu exemplo entusiasmou a todos do Taller, e a mim, frequentemente ao questionamento que tanto me é difícil, me encheu de esperanças e vislumbrei um caminho que sei não era a melhor resposta as minhas interrogações, serviria para tranquilizar minha consciência de artista em dívida com a sociedade. [...] No Congreso da Cultura realizado em Santiago no Chile em maio de 53, para o qual eu tive a honra de ser convidada, e no qual participaram as personalidades mais relevantes da intelectualidade latinoamericana – Alejo Carpentier, Jorge Amado, Diego Riveira, René Dupestre, Pablo Neruda [...] elevaram a proposta que incitava aos artistas desse continente a criar movimentos similares em seus respectivos países<sup>79</sup> (GONZÁLEZ, 1994, p. 87).

Logo, tal grupo de artistas uruguaios partiu para uma viagem de estudos, de Montevideú, no Uruguai, até a Bahia, no Brasil, a fim de compreenderem os modelos de trabalho coletivo e a própria prática da gravura, por meio da observação de experiências dos clubes de gravura, como afirma o artista Octávio Podestá:

Então Susana (Turiansky), Cholo (Nicolás) Loureiro e eu fizemos um percurso fenomenal, desde Montevideú até a Bahía (de Todos os Santos) de ônibus, visitando todos os clubes de gravura. O primeiro foi o de Porto Alegre, no qual estava Vasco Prado. [...] Eles já haviam feito contato, eu fui nesse aspecto muito lateral. Já estava no espírito deles, especialmente de Leonilda (González) e Susana, criar o Club de Grabado. [...] Bom, depois de toda essa bagagem de conhecimentos fundam o CGM com Leonilda<sup>80</sup> (ROCCA apud PODESTÁ, 2011, p. 92).

Vasco Prado<sup>81</sup>, em entrevista para Gastal (1994), afirmou que “os uruguaios fizeram muito bem, aprenderam conosco, aqui em Porto Alegre. Vieram aqui, passaram uma semana, e aprenderam. Em Montevideú eles até compraram uma sede, eram muito organizados” (GASTAL apud PRADO, 1994, p. 98). No ano de 1971, o CGM adquiriu sua sede própria,

---

<sup>79</sup>Tradução nossa para o trecho original: “La idea y su ejemplo nos entusiasmó a todos en Taller, y a mí, frecuentemente al cuestionamiento que tanto me embargo, me llenó de esperanzas y vislumbré un cauce que si bien no era la mejor respuesta a mis interrogantes, serviría para tranquilizar mi conciencia de artista en deuda con la sociedad. [...] En el Congreso de la Cultura realizado en Santiago de Chile en mayo del 53, al que tuve el honor y el privilegio de ser invitada, y en que participaron las personalidades más relevantes de la intelectualidad latinoamericana- alejo Carpentier, Jorge Amado, Diego Riveira, René Dupestre, Pablo Neruda [...] Elevaron la ponencia que incitaba a los artistas de este continente a crear movimientos similares en sus respectivos países”.

<sup>80</sup> Tradução nossa para o original: “Entonces Susana (Turiansky), Cholo (Nicolás) Loureiro y yo nos hicimos un recorrido fenomenal, desde Montevideo hasta Bahía (de Todos los Santos) en ómnibus visitando todos los clubes de grabado. El primero fue el de Porto Alegre, en el que estaba Vasco Prado. [...] Ellos ya habían hecho contactos, yo fui en ese aspecto muy lateral. Ya estaba en el espíritu de ellos, sobre todo de Leonilda (González) y Susana, crear el Club de Grabado. [...] Bueno, después de todo ese bagaje de conocimientos fundan el CGM con Leonilda”.

<sup>81</sup>No ano de 1977, Vasco Prado foi o curador da Exposição do Club de Grabado de Montevideú (MARGS, boletim informativo, Nº 5, Porto Alegre, 1977).

localizada na rua Paysandú, cuja aquisição se deu por meio da contribuição dos sócios (Club de Grabado de Montevideo, boletim, nº 25, Montevideú, 1971).

Neste ponto é importante destacarmos a figura de Leonilda González porque ela foi considerada pelos seus colegas uma mulher de personalidade forte e imponente. Foi uma das fundadoras do CGM e esteve na gestão do clube, de 1953 a 1972, quando se desligou de suas atividades. Retornou do seu exílio político, decorrente da ditadura uruguaia, na década de 1980.

Num contexto marcado por utopias coletivas, a gravura, cuja técnica permite a difusão da imagem, sem perder sua qualidade de arte, logo preencheu os requisitos desse grupo de jovens artistas que ansiavam por uma comunicação mais próxima com o público, devido à ausência de meios oficiais de difusão de arte (Club de Grabado de Montevideo, boletim, nº 3, Montevideú, 1964). Leonilda González em entrevista a Larroca e Manterio afirma o seguinte acerca da apropriação do objeto artístico:

[..] sempre me projetando no outro, no espectador. A “apropriação do objeto” não se perdeu na literatura, no teatro, nas demais disciplinas artísticas. Somente se perdeu na plástica a partir da Revolução Industrial. Aí o artista plástico deixa de ser um assalariado, depois do apoio histórico da cúria, a monarquia e a alta burguesia, e se converte em um mero artista encarregado de decorar a casa. A pintura verdadeira desaparece do muro, das igrejas, do palácio, da arquitetura pública...<sup>82</sup> (LARROCA; MANTERO, 2008, p. 5).

A atuação do TGP também inspirou o CGM no que tange ao projeto de uma arte popular vinculada às raízes culturais e à difusão do objeto artístico, ambas agremiações expandiram os raios de circulação da gravura, até mesmo para o interior dos seus países. A principal semelhança entre eles consiste na intenção de criar um dispositivo imagético, no caso a gravura, capaz de interferir nas estruturas sociais por meio da massificação da experiência estética.

Era agosto de 1953 quando os artistas do *El Taller*, graduados na Escuela de Bellas Artes (EBA), fundaram o CGM. Inicialmente apenas Susana Turiansky dominava a técnica da gravura, logo entraram em contato com Fernando Cabezudo<sup>83</sup>, que praticava a gravura em relevo e linóleo (FIGUEROA, 2012). A artista Leonilda González afirmou ter aprendido a

---

<sup>82</sup> Tradução nossa para o trecho: “[...] siempre proyectándome en el otro, en el espectador. La “apropiación del objeto” no se perdió en la literatura, en el teatro, en las demás disciplinas artísticas. Sólo se perdió en la plástica a partir de la revolución industrial. Ahí el artista plástico deja de ser un asalariado, luego del histórico sostén de la curia, la monarquía y la alta burguesía, y se convierte en un mero artista por encargo para decorar la casa. La pintura verdadera desaparece del muro, de las iglesias, del palacio, de la arquitectura pública...”

<sup>83</sup>Fernando Cabezudo teve formação plástica em Mercedes e se destacou nos salões nacionais (Club de Grabado de Montevideo, boletim, nº 2, Montevideú, 1964. Acervo da Biblioteca Nacional de Uruguay).

técnica da gravura aos “porrazos” (à força), pois na EBA suas aulas nunca avançaram da Grécia e da Anatomia (GONZÁLEZ, 2008, p. 5). Em suas palavras:

Quando fui a Bellas Artes não pensava em gravar, nem se quer eu aproveitei que estava lá Adolfo Pastor. [...] Apareceu a gravura ou quando apareceu a ideia do Clube de Gravura, que surgiu de uma experiência que os brasileiros tinham. Eles tinham um Clube em Porto Alegre e eu gostei tanto que disse: ‘por aqui é o meu caminho, isso é o que eu quero’. E em seguida montamos o Clube aqui e tive de aprender à força porque tinha de produzir uma gravura mensalmente [...] E depois eu gostei, me encantei pela madeira, e nunca mais a abandonei<sup>84</sup>. (ROCCA apud GONZÁLEZ, 2011, p. 96).

A primeira edição do clube foi uma gravura em linóleo de Susana Turiansky, a qual gravaram cinquenta exemplares, denominada de *Pescador*. Na sequência, foram editadas gravuras de Leonilda González e Fernando Cabezudo, que exploraram a temática rural. Segundo Larnaudie, “também incluem várias figuras que já tinham transitado pela gravura na etapa do Realismo Social e que também tinham praticado a ilustração”<sup>85</sup> (LARNAUDIE, 2011, p. 19).

É possível afirmar que o principal objetivo da formação do CGM se perpetuou por toda a existência do clube, dos anos de 1953 a meados de 1993, ele consistia, pois, na criação de uma plataforma gráfica capaz de massificar a experiência estética. Para Peluffo Linari (2011), tal objetivo circunscreveu a construção de “[...] um campo cultural baseado em alianças sociais por meio de uma cultura visual tributária de certas práticas estéticas reconhecidas e respeitadas [...] referentes a um projeto dirigido à hipotética cultura popular<sup>86</sup>” (PELUFFO LINARI, 2011, p. 9).

No boletim informativo de maio de 1964, editado pelo clube, sob o título “A la opinión publica”, notamos a crença do artista no papel de jardineiro da sociedade, isto é, um intermediário do povo, que auxilia o processo histórico:

Quando a cultura passa a ser patrimônio de todo um povo e não privilégio de um grupo, é porque esse povo está alcançando um grau de maturidade e de grandeza tais que fazem de si mesmo, uma entidade adulta, independente,

<sup>84</sup> Tradução nossa para o original: “Cuando fui a Bellas Artes no pensaba en grabar, ni siquiera aproveché que estaba Adolfo Pastor (...) Apareció el grabado cuando apareció la idea del Club de Grabado, que surgió de una experiencia que tenían los brasileños. Ellos tenían un Club en Porto Alegre y me gustó tanto que dije: ‘por aquí es mi camino, esto es lo que yo quiero’. Y enseguida armamos el Club acá y tuve que aprender de apuro porque había que sacar el grabado mensual (...) Y después me gustó, me encantó la madera, y ya no la dejé más”.

<sup>85</sup> Tradução nossa para o trecho: “[...] también incluyen a varias figuras que ya habían transitado por el grabado en la etapa del realismo social y que habían practicado la ilustración”.

<sup>86</sup> Tradução nossa para o trecho original: “[...] un campo cultural basado en alianzas sociales a través de una cultura visual tributaria de ciertas prácticas estéticas reconocidas y respetadas [...] referente a un proyecto dirigido hacia una hipotética cultura popular”

capacitada para desenvolver ao máximo sua potencialidade criativa. À medida que ajudamos a acelerar o processo histórico de nossa cultura, estaremos ajudando a nosso povo a se autodeterminar na busca de sua própria grandeza<sup>87</sup> (Club de Grabado de Montevideo, boletim, nº 6, Montevideu, 1966).

Alguns artistas fundadores do CGM, como Susana e Leonilda, eram filiadas ao PCU, contudo, em toda a existência do clube (1953-1993), até mesmo em plena ditadura uruguaia, o CGM nunca se restringiu ou serviu a atividades partidárias específicas. O grupo sempre se mostrou acessível a todo tipo de gente, inclusive de sócios. Afirma o artista integrante do clube, Rimer Cardillo, o seguinte:

No Clube é mais homogeneizado, há predominância do marxismo, por gente que pertence ao Partido Comunista. Mas o CGM tem uma particularidade, era bastante aberto. Havia convites, por exemplo, para as reuniões políticas, se animava que pessoas não pertencentes a essa orientação participassem, por exemplo, Solari, que colabora na gravura mensal ou (Antonio) Frasoni ou outros artistas<sup>88</sup> (ROCCA apud CARDILLO, 2011, p. 95).

Devemos levar em consideração que a esquerda uruguaia era ampla, ou melhor, não se concentrava apenas em um partido. Leonilda González em entrevista a Larroca e Mantero afirmou que não prevalecia a parte política, nem o político-partidário. “Eu estava afiliada ao Partido nessa época e tinha terror aos comunistas que entravam no Club de Grabado. Terror porque setorizavam o clube!”<sup>89</sup> (2008, p. 6).

Em fevereiro de 1964, o clube editou um informativo manifestando maior abertura conceitual, sendo selecionada uma gravura abstrata de Adela Caballero (Club de Grabado de Montevideo, boletim, nº 9, Montevideu, 1965). Ficam claras as diferenças entre o CGPA e o CGM, no tocante ao dogmatismo na arte e às motivações específicas para a criação dos clubes. O CGPA teve como principal objetivo o financiamento da revista *Horizonte*, periódico do PCB. Já o principal objetivo do CGM era democratizar o objeto artístico. Segundo Leonilda González, “[...] cuidamos muito bem para o manter apolítico e aberto a todos que se

---

<sup>87</sup> Tradução nossa para o trecho: “Cuando la cultura pasa a ser patrimonio de todo un pueblo y no privilegio de un grupo, es porque este pueblo está alcanzando un grado de madurez y grandeza tales, que hacen de sí mismo, una entidad adulta, independiente, capacitada para desarrollar al máximo su potencialidad creadora. En la medida que ayudemos a acelerar el proceso histórico de nuestra cultura, estaremos ayudando a nuestro pueblo a autodeterminarse en la búsqueda de su propia grandeza”.

<sup>88</sup> Tradução nossa para o original: “En el Club es más homogeneizado, está dominado por el marxismo, por gente que pertenece al Partido Comunista. Pero el CGM tenía una particularidad, era bastante abierto. Si bien las invitaciones, por ejemplo, a reuniones políticas estaban allí, se invitaba a colaborar a gente que para nada pertenecía a esa orientación, por ejemplo, Solari, que colabora en el grabado mensual o (Antonio) Frasoni u otros artistas”.

<sup>89</sup> Tradução nossa para o trecho original: “Yo estaba afiliada al Partido en esa época y les tenía terror a los comunistas que entraban al Club de Grabado. ¡Terror porque me sectorizaran el club!”.

aproximavam independentemente de quais fossem suas ideias”<sup>90</sup> (1994, p 91). Em entrevista a Larroca e Mantero, a artista explana acerca do debate polêmico entre arte abstrata ou figurativa:

É claro, eu não estava no naturalismo, com passarinhos, com naturezas mortas... Mas sim fazia figuração e não podia fugir do tema. E sigo vivendo isso agora, e cada vez mais convencida (e disso não abro mão) de que as artes plásticas são um objeto de consumo como qualquer outra coisa bem feita...<sup>91</sup>(LARROCA; MANTERO apud GONZÁLEZ, 2008, p. 4).

Embora o CGM esteja integrado à cultura independente, seu grau de autonomia artística e a eleição de gravuras editadas para os sócios ainda é de certa forma parcial. Leonilda em entrevista para Larnaudie conta o seguinte, “Na eleição mensal de gravuras sacrificamos às vezes bons trabalhos porque sabemos que os sócios os vão rechaçar porque não os compreenderão. [...] O Club de Grabado não tem uma posição estética”<sup>92</sup> (LARNAUDIE, Olga; WHASHINGTON, Alfredo Torres. “Entrevista a Leonilda González”, *Diário El Popular*, 5 abri. de 1968).

Assim como no caso do CGPA, não foram encontrados dados que nos indiquem o grau de autonomia ou dependência financeira dos integrantes, da mesma forma, que estes não exercem atividades remuneradas paralelamente aos trabalhos e projetos que executam nos clubes. No caso uruguaio, considerando o notável número de sócios-contribuintes, bem como suas aquisições financeiras – a exemplo a sede própria, a realização de algumas ilustrações para obras literárias –, talvez não houvesse por parte de alguns fundadores uma ocupação paralela. É possível que dita independência do CGM tenha esbarrado em alguns momentos nos fins, isto é, no próprio sócio. Contudo, ainda assim, o clube em alguns momentos editou imagens que geraram polêmica pela sua estética.

Diferentemente do caráter elitista dos sócios-contribuintes do CGPA, no CGM o sócio era um elemento crucial da vida do clube. Em vista disso, editaram um manifesto, em 1953, cuja intenção foi divulgar a gravura, promover intercâmbios culturais com outros países e estabelecer os direitos e deveres dos sócios (Club de Grabado de Montevideo, *Nuestros Propósitos*, 1953). Essas responsabilidades eram reunidas em duas modalidades. A primeira

---

<sup>90</sup> Tradução nossa para o trecho original: “[...] nos cuidamos muy bien de mantenerlo apolítico y abierto a todos los que se acercaran buenamente cualesquiera fueran sus ideas”

<sup>91</sup> Tradução nossa para o original: “Por supuesto, yo no estaba para el naturalismo, los paisajitos, los bodegones... Pero sí hacía figuración y no podía escaparme del tema. Y lo sigo viendo ahora, y cada vez más convencida (y no me bajo del caballo) de que las artes plásticas son un objeto de consumo como cualquier otra cosa bien hecha...”

<sup>92</sup> Tradução nossa para o original: “En la elección mensual del grabado sacrificamos a veces buenos trabajos, porque sabemos que el socio lo va a rechazar, que no lo va a entender. [...] El Club de Grabado no tiene una posición estética”.



tratava do sócio-contribuinte, que tinha como direito receber as gravuras mensalmente, frequentar a sede do clube, obter boletins e assistir a assembleias e a exposições. A segunda tratava do sócio-gravador, que tinha como dever fazer no mínimo duas gravuras por ano e arrecadar sócios-contribuintes, seus direitos consistiam em poder utilizar os materiais e vender suas gravuras na sede do clube. Os desejos de expansão e ampliação do CGM eram tantos que, nesse mesmo boletim, o clube menciona o objetivo de criação de filiais no interior do país, como foi o caso das sedes em Mercedes e Salto.

Segundo Larnaudie (2011), as campanhas para arrecadações de sócios eram feitas nos mesmos moldes daquelas efetuadas pelos grupos de teatro independentes, indo de casa em casa, abordando amigos quase que de forma compulsiva. Tal estratégia foi extremamente efetiva, gerando números consideráveis de sócios. Figueroa afirma (2012) que em 1956 o CGM contava com 350 sócios-contribuintes e, em 1959, com 500. Segundo Larroca e Mantero (2008), o CGM chegou a ter quase 4000 sócios. Em função disso, notamos as dimensões que o clube atingiu em um país territorialmente pequeno. Leonilda em entrevista a Rocca comenta a respeito das diferenças entre os sócios do CGPA e os do CGM:

Os brasileiros (do Clube de Gravura de Porto Alegre) tinham poucos sócios e cobravam muito. No Uruguai havia uma classe média culta e com recursos, enquanto que eles tinham ou muita pobreza ou muita riqueza. Nós adotamos a nossa maneira a partir da experiência dos teatros independentes, que haviam feito obras populares para fazer sócios batendo de porta em porta. El Galpón se fez assim, casa por casa, antes até mesmo de estar construído o teatro. E nós fizemos 50 sócios antes da primeria gravura. Havia receptividade e apoio à cultura na classe média que nos fazíamos sócios de tudo<sup>93</sup> (ROCCA apud GONZÁLEZ, 2011, p.94).

Assim como o CGPA, o CGM no ano de 1956 também forneceu cursos de aperfeiçoamento em xilogravura e linóleo, por meio das aulas de Luis Mazzei, consagrado no cenário nacional como um talentosíssimo gravador. Suas aulas, além de serem gratuitas, também eram direcionadas aos sócios (Club de Grabado de Montevideo, boletim, nº 7, Montevideu, 1965). A partir desse ato, podemos afirmar que o clube tinha como intenção fornecer possibilidades de trabalho profissional para o gravador, assim como a formação destes.

---

<sup>93</sup> Tradução nossa para o original: “Los brasileños (del Club de Grabado de Porto Alegre) hacían muy pocos socios y cobraban mucho. En Uruguay había una clase media pudiente y culta, mientras que ellos tenían o mucha pobreza o mucha plata. Nosotros adoptamos la manera nuestra con la experiencia de los teatros independientes, que habían hecho una obra popular, de hacer socios caminando casa por casa. El Galpón se hizo así, casa por casa, antes incluso de estar construido el teatro. Y nosotros hicimos 50 socios antes del primer grabado. Había una receptividad y un apoyo a la cultura en la clase media que nos hacíamos socios de todo”.

Entretanto, segundo Larnaudie (2012), a escola, que seguiu funcionando a partir de 1956, teve seu início por limitar-se à parte prática e conceitual da gravura<sup>94</sup>.

Nesse período, o CGM tornou-se um espaço em que circulavam muitos sócios e com uma considerável transitoriedade de artistas. Segundo Figueroa, “Com o passar dos anos, vários participantes dessas oficinas foram se incorporando ao Clube, entre eles Carlos Fossatti, Gloria Carrerou, Lila González Lagrotta, Mercedes Villar y Ruisdael Suárez”<sup>95</sup>; ao passo que Susana Turiansky se retira do CGM (FIGUEROA, 2012, p. 117). Larnaudie também explica que o aspecto de transitoriedade encontrado no clube se dava pelas “[...] comissões de trabalho [...]. Uns com maior genialidade, como Fossatti, Bresciano, a quem Leonilda seguia com seus griseados [...] Mas tudo foi se dispersando a partir de rupturas em relação à liderança de Leonilda, por enfrentamentos”<sup>96</sup> (ROCCA apud ROMERO, 2011, p. 93).

O CGM, além de criar gravuras para serem enviadas aos sócios mensalmente, a partir de 1961, iniciou a edição de boletins informativos sobre as suas atividades e almanaques, como já citado (figuras 32 e 33). Nesses boletins continham informações sobre mostras de arte, premiações e debates do universo cultural ou então campanhas financeiras para atingirem os seus objetivos, tais como a compra de materiais e recursos, ou até mesmo a compra de uma sede – como foi o caso do que aconteceu em 1970. Nesses termos, os boletins funcionaram como um meio de retorno do clube aos seus sócios.

---

<sup>94</sup> Entre os anos de 1965 a 1967, foi iniciado um novo plano de estudos no CGM, tendo como docente Rimer Cardillo, que propiciou abertura no que se referem às novas técnicas e às linguagens plásticas, sendo elas: Programa do primeiro ciclo: 1) Desenho e Xilografia, Conhecimento de Materiais e Investigação, 2) História da Arte a <maneira de mesa redonda> 3) Imprensa a cargo de José Pedro Verdesio, 4) Artes Gráficas, a Cargo de Ajax Barnes, 5) cursinhos de História da Gravura no Uruguai a cargo de José Pedro Argul. No segundo ano, aulas práticas de Gravura em Metal e Litografia a cargo de Luis Mazzey. Se ministra também a disciplina Labor Institucional destinada a preparar os alunos para sua integração (FIGUEROA, 2012 p. 120).

<sup>95</sup> Tradução nossa para o trecho: “Con el correr de los años, varios participantes de esos talleres se irán incorporando al Club, entre otros Carlos Fossatti, Gloria Carrerou, Lila González Lagrotta, Mercedes Villar y Ruisdael Suárez”.

<sup>96</sup> Tradução nossa para o original: “[...] comisiones de trabajo [...] Unos con mayor genialidad, como Fossatti, Bresciano, le seguía Leonilda con sus griseados [...] Pero todo se fue dispersando por rupturas que se hacían con respecto al liderazgo de Leonilda, por enfrentamientos”.

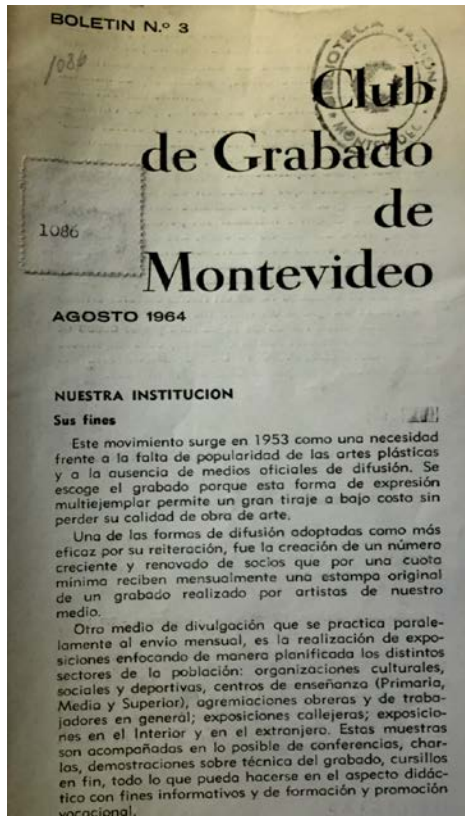


Figura 32- (Club de Grabado de Montevideo, boletim, n° 6, Montevideu, 1966). Acervo do Museu Juan Manuel Blanes, Montevideo. [Reproduções fotográficas da autora].

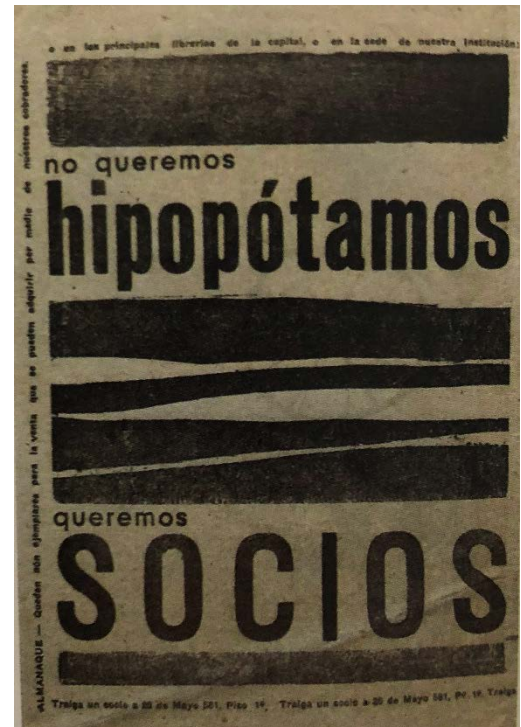


Figura 33- Almanaque editado pelo Club de Grabado de Montevideo. Clube. (FIGUEROA, 2012, p. 120).

Outras ações importantes promovidas pelo CGM foram as participações em feiras de rua, sendo elas, a feira na Plaza Libertad, no bairro Cerro, em Montevideu. A partir do ano de 1961, o clube iniciou sua participação, mantida durante longos anos, na Feria de Libros y Grabados, realizada na Explanada Municipal de Montevideu (figura 34). Essas participações, além de ampliarem a visibilidade do clube, estreitaram ainda mais sua relação com o público, desaguando na adição de mais sócios. Conforme Rocca sobre a participação do grupo na feira de livros:

[...] Isso foi importantíssimo para o clube. Iniciou na praça Caganchanos pediram gravuras e nós com certa reticência dissemos que sim. E então foi importante sair para a rua. Foi Nancy Bacelo que iniciou a feira. Com o passar dos anos, chegamos a 4 mil sócios<sup>97</sup> (ROCCA, 2017, p. 23).

<sup>97</sup> Tradução nossa para o original: “Eso fue importantísimo para el club. Empezó en la plaza Cagancha, nos fueron a pedir grabados y nosotros con cierta raticencia dijimos que bueno, que sí. Y ahí ya fue importante salir a la calle. Fue Nancy Bacelo la que inició la feira. Con los años llegamos a tener 4 mil socios”.



Figura 34- Club de Grabado de Montevideo na II Feria de Libros e Grabados, 1961. Acervo do Museu Juan Manuel Blanes, Montevideo. [Reproduções fotográficas da autora].

Assim como o CGPA, o CGM desde os seus primeiros anos de existência realizou inúmeras exposições nacionais e internacionais. O CGM promoveu intercâmbios culturais. Em 1965, por meio de um acordo do clube com o Ministério de Cultura da República Democrática Alemã (RDA), foram enviados dois artistas do clube para estudar arte na Alemanha. Em 1957, o clube realizou uma exposição na Bulgária junto ao TGP (figura 35). Em 1960, participam do Primer Certamen Latinoamericano de Xilografías, en Plástica Galería de Arte, em Buenos Aires, além da mostra com mais de 60 obras do CGM no centro de estudantes de Zagreb, Yugoslavia (Club de Grabado de Montevideo, Almanaque, 1966). Em 1965, o clube participou da Bienal da Gravura, de Tóquio.



Figura 35-Cidadão de Sófia, Bulgária, visitando a exposição de gravuras mexicanas e uruguaias, organizada pelo Comitê de Relações Culturais, em fevereiro de 1957. Acervo do Museu Juan Manuel Blanes, Montevideo. [Reproduções fotográficas da autora].

Sendo assim, podemos afirmar que o projeto cultural do clube encontrou terreno fértil no Uruguai, por meio da cultura independente com o sistema sócio-contribuinte, que já era praticado desde os anos de 1930. A independência estética e política do clube, diferente do CGPA, foi determinante, pois o grupo sempre estabeleceu uma abertura a todo tipo de gente, embora boa parte dos artistas fossem marxistas ou filiados ao PCU. A defesa da popularização da arte não se restringiu ao consumo de uma elite. A estreita comunicação com o seu público, por meio de boletins informativos ou até mesmo por meio da participação em feiras de rua, possibilitou um diálogo entre o artista e o seu público. A escola do clube também foi extremamente importante para o desenvolvimento das artes gráficas e da formação de profissionais qualificados na técnica, uma alternativa ao ensino oficial até então restrito à EBA<sup>98</sup>.

Os objetivos do CGM eram claros: promover a técnica da gravura e massificar a experiência estética, o que na prática se efetivou pela elevada quantidade de sócios, ao contrário do CGPA, que se restringiu a uma elite de esquerda. Ainda que o Uruguai não estivesse na pauta da Guerra Fria, os artistas que tinham ido à Europa no final da década de 1940, entraram em contato com artistas estrangeiros e estiveram atentos aos debates do seu tempo, isto é, uma arte com engajamento social voltada para questões locais. Portanto o elemento político no CGM está totalmente enraizado no fazer artístico (a prática). Se a arte era objeto de distinção social e consumo de poucos, as gravuras do clube uruguaio de fato romperam com o caráter burguês.

---

<sup>98</sup>O papel da escola como uma alternativa ao estudo das artes, também aconteceu em plena ditadura uruguaia devido ao fechamento da Escuela Nacional de Bellas Artes. A escola do CGM forneceu formação artística, para os jovens interessados em arte, não podiam ter naquele momento.

### CAPÍTULO 3: GRAVURA E MEMÓRIA

“Toda a Natureza, ‘fielmente’ - Mas por qual artifício  
 Pode a natureza sujeitar-se à coerção da arte?  
 O menos de seus fragmentos é ainda infinito!  
 E, sim, ele só pinta aquilo de que nela gosta.  
 De que ele gosta? Daquilo que é capaz de pintar!”.

Friedrich Wilhelm Nietzsche

Como foi visto no capítulo anterior, o Realismo Socialista soviético consistiu inicialmente em uma das principais referências estéticas para o CGPA, que conseqüentemente inspirou a criação do CGM. Essa referência estética, quando adaptada a outros contextos e realidades sociais, como no Brasil e no Uruguai, manifestou-se por meio do Realismo Social, cujo cerne foi o homem e sua situação na sociedade, carregado por vezes de elementos regionalistas ou tradicionalistas.

Essa tendência difere muito do modelo soviético, por não exercer uma função panfletária ou até mesmo “publicitária” de legitimação de regimes políticos. No entanto, de acordo com Malpas (2001), a “arte é profundamente psicológica e investigativa, penetrando além da superfície da vida”, ou seja, os diferentes pontos de vista dos artistas, baseados em suas experiências de vida, vão muito além de diretrizes partidárias.

Em relação ao CGM, é necessário levar em consideração que há uma ausência de imagens de temática política explícita. Como já ressaltado, a importância do estudo das duas agremiações consiste em estabelecer conexões e aproximações culturais existentes entre os países, ao mesmo passo que esse diálogo comparativo possibilita a análise das especificidades de cada clube. O CGM, por ser de certa forma um desenrolar ou desfecho das atividades do primeiro clube, possibilita-nos compreender de que modo essas políticas culturais se manifestaram na região platina, uma vez que pertencem a um projeto da esquerda cultural, que, em tempos de crises e incertezas na década de 1950, almejavam uma arte sobre o povo e para o povo.

Como já aludido, na literatura referente ao CGPA, geralmente são abordados temas políticos nas gravuras, mesmo sabendo que a produção de gravuras com a segunda temática foi estrondosamente maior<sup>99</sup>. Todavia, as temáticas sobre o cotidiano também podem expressar intenções políticas. Muitas vezes essa carência de imagens de confronto ou conflitos políticos

---

<sup>99</sup> Motter (2013) realizou um admirável levantamento das gravuras produzidas pelos artistas do CGPA, entre os anos de 1950 e 1956, através de grupos temáticos, e concluiu que, cenas de trabalho corresponderiam a 30% do total de gravuras, paisagens/objetos/animais a 20%, retratos com 15% e outras cenas equivaleriam a 26%. A menor porcentagem corresponderia a mobilização social, com apenas 9% (MOTTER, 2013).

e sociais deve-se à política externa do PC soviético na campanha pela paz, cujo objetivo era exibir uma imagem positiva do homem.

Tendo em vista tais considerações, neste capítulo são analisados dois grupos de imagens. O primeiro apresenta o cotidiano do povo, cujo enfoque temático consiste em cenas rotineiras como descanso, refeições em espaços domésticos, representações de maternidade, jogos, costumes e tradições. Ainda a respeito da temática do cotidiano, o segundo grupo aborda representações sobre o universo do trabalho, tais como o trabalhador rural, o mineiro, as lavadeiras, o pescador e o sapateiro. Além da investigação comparativa entre as imagens dos clubes de gravura, elas são analisadas em relação a toda uma tradição visual sobre o tema. Num primeiro momento, discorreremos sobre o tema de forma linear, com o intuito de compreender o seu uso durante o tempo, para então analisarmos a partir de um ponto de vista mais anacrônico, por meio de imagens de tempos distintos.

Concebendo tais imagens como um problema e não como uma representação de um tempo fixo ou congelado, necessitamos ir além de aspectos unicamente formais ou ilustrativos, a fim de que seja possível analisá-las a partir de suas temporalidades específicas, que não são puras e sim impuras, para assim respeitarmos suas especificidades enquanto fonte para história, pois “não é por que textos existem, e nem mesmo porque foram publicados ao mesmo tempo que um quadro foi pintado que eles contribuem para explicar esse quadro. Tudo seria muito simples” (ARASSE, 2003, p. 14).

De acordo com Didi-Huberman (2008), os historiadores dos fenômenos culturais não devem limitar-se apenas a fontes da mesma época de seu objeto de pesquisa. Essa é uma atitude canônica do historiador, pois muitas vezes os contemporâneos se reconhecem menos do que sujeitos de tempos distintos<sup>100</sup>. Para Didi-Huberman (2008), estar diante de uma imagem é estar diante de um cruzamento de temporalidades distintas, no qual esta manipula suas fraturas e ritmos – até mesmo o presente é exposto à experiência do olhar. Afinal, temos de reconhecer que “[...] ela provavelmente nos sobreviverá, nós, o elemento de futuro, elemento da duração” já que “[...] a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro do que o ser que a olha” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 16).

Essas diversas temporalidades, valores e memórias nas imagens podem ser identificados a partir de vestígios e detalhes que o inconsciente do artista se manifestou por meio dessas

---

<sup>100</sup> Quando Didi-Huberman estava analisando a obra de Fra Angélico, *Anunciação*, feita aproximadamente em 1440, ele notou que embaixo da imagem havia com um mármore pintado, se assemelhando com os *drippings* do artista abstrato Pollock. Chegou a conclusão de que as noções de estilo e de tempo, em que a imagem foi até então analisada, não dão conta da sua complexidade.

representações. Esse *anacronismo* atua contra a ordem dos acontecimentos, não possibilitando a construção de uma narrativa evolutiva, num sentido de progresso, e sim por meio de uma rede de conexões. O *anacronismo* se torna fundamental quando o passado se revela insuficiente para compreendermos todas as potencialidades que uma imagem contém a partir dos *sintomas*, ou melhor, da presença de memórias distintas. Por esse motivo, de acordo com Kern (2010), a imagem deve ser pensada sob o ângulo de um inconsciente da representação e de memórias entrelaçadas.

Para Samain (2012), é necessário entender as temáticas que as imagens atravessam, as figuras, os motivos, os movimentos, ou seja, pensar a obra do artista a partir dos inúmeros elementos que a contrapõem e não apenas a partir de seus aspectos mais formais, linhas decorativas ou contextuais. Walter Benjamin também argumenta que a imagem “[...] é uma bola de fogo que atravessa todos os horizontes do passado” (DIDI-HUBEMAN apud BENJAMIN, 2008, p. 27), desenhando um espaço que lhe é próprio e que, ao mesmo tempo, vem a colidir com ele, pondo outros tempos em contato. Portanto, torna-se necessário pensarmos as gravuras a partir das distintas memórias que elas sedimentam, dos temas que as atravessam, dos motivos, dos estranhamentos e dos seus *sintomas*.

### 3.1 O COTIDIANO

Entre as relações da arte com a vida cotidiana devemos considerar a distância entre ambas, pois como é sabido o cotidiano “realisticamente” não existe, o que há unicamente são representações. Ao longo do tempo, a dificuldade de dar um *status* artístico à vida cotidiana esbarrou na ideia de que a arte deveria estar situada num domínio superior, no qual o “trivial” não seria digno de tema.

Segundo Roque (1995), poderíamos categorizar cronologicamente quatro grandes tendências de estilo em que o cotidiano aparece representado na arte. A primeira consiste na idealização, ultrapassando a temática e tornando-a uma arte nobre, elevando o cotidiano de sua própria esfera. Esse tipo de representação pode ser encontrado na estética clássica, que predominou no universo das artes durante longo tempo. A segunda diz respeito à descrição, ou melhor, à busca por apresentar um cotidiano sem embelezá-lo, como é o caso do realismo no século XIX, que de certa forma também pode ser idealizado, quando exalta um sentimento, uma espiritualidade da natureza ou a moral da vida campesina, tal como nas obras de Breton ou Millet. O que vai definir esse tipo de Realismo são as tomadas de posição política do artista,



como é o caso de Courbet. A terceira tendência se trata da integração, isto é, da união de fragmentos do cotidiano, como é o caso de Braque e Picasso, que utilizaram a colagem de periódicos em algumas obras. E a quarta tendência se refere à fusão, abrangendo boa parte das vanguardas do século XX, na medida em que quase todas almejavam reconciliar a arte e a vida, a tal ponto que não há mais diferença entre objeto do cotidiano e objeto artístico, tal como *A fonte*, de Duchamp, ou as *Latas de Sopa Campbell*, de Warhol.

Todavia, o cotidiano passou a ser gênero artístico nos Países Baixos durante o século XVII, ganhando um salto de qualidade por meio das pinturas de gênero. Nesse momento artístico denominado de Maneirismo, foi marcada a passagem do Renascimento no sul da Europa, e do Gótico tardio no norte com o Barroco.

O descanso do trabalhador é tema recorrente do CGPA e pode ser representado pela obra de Carlos Scliar, que criou uma série de composições semelhantes para temáticas diferentes denominadas de a *Sesta*. Na obra *Sesta IV* (figura 36), da série *Estância*, em primeiro plano há dois homens descalços em um momento de descanso, embora não apareçam indícios do ofício específico, estão provavelmente em uma pausa no trabalho. Fazendo referência ao título da obra, é importante lembrarmos de que sexta não significa um sono de longa duração, e sim um breve descanso pós-almoço. Na imagem, o sono é de lassidão, transmitindo-nos a sensação de profundo relaxamento. Embora possuam traços rústicos, o descanso é belo, leve e idealizado. A atmosfera é quente, os personagens estão inseridos em uma paisagem nada definida, o que lhes promove certa valorização e protagonismo na cena.

A gravura de Carlos Scliar faz menção à obra *Cefeiros* (figura 37), de Bruegel, encomendada por um comerciante de Antuérpia, Nicolaes Jongelinck. *Cefeiros* pertence a uma série cujo tema trata das épocas do ano, em que a obra representa o fim do verão europeu, entre os meses de julho e agosto, época de colheita. Há um grupo de camponeses que trabalham feito formigas na colheita de milho, brilhante como o ouro. Chama a atenção do espectador o único homem adormecido com expressão facial de cansaço e esgotamento, que nada tem de agradável, quando o comparamos ao trabalhador na obra de Scliar. Para Gibson (2006), nas obras de Bruegel, a atividade humana se sobressai à paisagem, afirmando um novo humanismo que destoa da descrição idealizada.



Figura 36- *Sesta IV*, Carlos Scliar, linoleogravura e pochoir, 1955- 45,5x61cm. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.

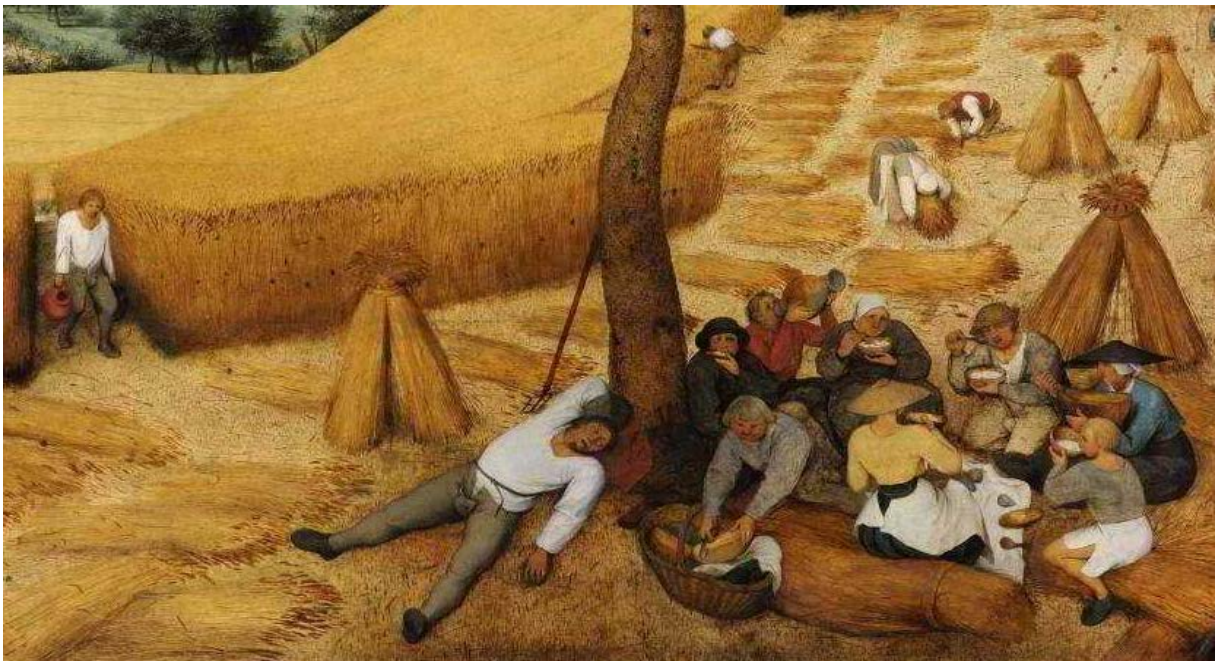


Figura 37- Detalhe. *Ceifeiros*, Pieter Bruegel, óleo sobre madeira, 1565-1,19x162 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.

O descanso do trabalhador também é tema de Vincent Van Gogh<sup>101</sup>, em *A Sesta* (figura 38) – obra que também nos faz pensar na gravura de Scliar. Van Gogh foi um artista “desajustado”, que se sentia excluído de uma sociedade que não reconhecia o seu trabalho. Via-se preocupado com o destino da humanidade, colocando-se ao lado dos deserdados e das vítimas, isto é, dos trabalhadores explorados e dos camponeses, aqueles de quem a indústria tirou as terras (ARGAN, 1992). Segundo Argan, para Van Gogh “a arte não deve ser um instrumento, mas um agente da transformação da sociedade e, mais alguém, da experiência que faz o homem do mundo” (ARGAN, 1992, p. 124). Para o artista, uma sociedade burguesa, com seu trabalho alienante, extingue no homem os elementos da vida. Portanto, Van Gogh procurou contrapor a sua obra desesperadamente ao trabalho mecânico da indústria, que para ele seria a contradição da vida (ARGAN, 1992).



Figura 38- *A Sesta*, Vincent Van Gogh, 1890-73x91cm. Musée d'Orsay, Paris.

Ao longo do tempo, a cena do descanso sobreviveu e foi ressignificada, abrindo espaço para outros enfoques e escolha de seus protagonistas, isto é, o povo comum, mas com uma certa distância das propostas decorativas das pinturas de gênero holandesas do século XVII. Esse

---

<sup>101</sup> Van Gogh mergulhou totalmente nos problemas sociais, tendo como inspiração para suas criações, Honoré-Victorien Damyér e Jean-François Millet, os quais fez uma série de reproduções, como de *Sesta*, que é uma adaptação de *Descanso ao meio-dia*, de Millet, em que o artista também mostrou a dura vida dos trabalhadores rurais no contexto da França rural de 1860.



tipo de representação pode ser visto na gravura do artista uruguaio Glauco Capozzoli (figura 39), do CGM. Formado na Escola Nacional de Bellas Artes, o artista aplicava cor à gravura em uma época em que normalmente eram utilizados no meio gráfico apenas o preto e o branco<sup>102</sup>. Capozzoli retratou uma cena campestre de descanso e lazer, na qual em primeiro plano há um jovem casal inserido em uma paisagem natural, enquanto a mãe está pensativa olhando para sua barriga, e o companheiro busca o seu olhar com um semblante de indagação e anseio.



Figura 39- ST, Glauco Capozzoli, gravura em relevo, 1955- 40x31cm. Arquivo do CGM, Montevideo.

A configuração da composição da gravura de Capozzoli nos remete à obra *O grande carvalho* (figura 40), de Gustave Courbet, referência do Realismo no oitocentos. Nessa imagem, Courbet também retratou um casal à espera do filho, de semblante um pouco mais contente, aproveitando a sombra do carvalho na fazenda de sua família, próxima à aldeia de Flagey, que também lhe inspirou outras obras. Chama a atenção a configuração visual, visto que a perspectiva que temos das pernas do rapaz e as cores de sua calça parecem parte das raízes da árvore, numa atmosfera quase idílica.

Courbet almejava um Realismo como fragmento da realidade e não uma totalidade, o que é possível notar ao perceber que o tronco do carvalho preenche quase toda a imagem. O artista repudiava tudo que se considerava poético, ou melhor, o belo, o gracioso e o sentimento

<sup>102</sup> Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br>>. Acesso em: 2 abri. 2017.

da natureza. Com isso, seria preciso enfrentar a realidade como ela é, com suas contradições, por meio de um olhar objetivo. É claro que não podemos considerar o Realismo de Courbet como um retrato fiel da realidade, e sim como uma ruptura com os modelos acadêmicos engessados. As gravuras de descanso e repouso dos gravuristas mencionados, embora apresentem uma perspectiva de Realismo semelhante à de Courbet, quer dizer, como um fragmento da realidade, exaltam, por outro lado, o belo, o gracioso e a emanção um sentimento espiritual.



Figura 40- *O grande carvalho*, Gustave Courbet, óleo sobre tela, 1843-29,2x32cm. Colby College Museum of Art, Waterville.

Outra cena que pertence à temática do cotidiano do povo é o momento de refeição em espaços domésticos. Podemos ver essa temática na gravura de Vasco Prado (figura 41) do CGPA, para a revista *Horizonte*, elaborada a partir do conto de Simões Lopez Neto, *O gringo e as Linguixas*. O conto traz a história de um “gringo” muito esperto, que fazia sucesso vendendo em seu armazém um prato com ovos e linguixa, para assim conseguir alimentar todos os seus filhos. A tal “iguaria” das redondezas tinha um grande segredo: era feita com os intestinos de cães<sup>103</sup>.

Essa imagem de Vasco Prado emana sobrevivências da tela de Van Gogh denominada de *Os Comedores de Batatas* (figura 42). A obra pertence à primeira fase da pintura do artista,

<sup>103</sup> Disponível em: <<http://www.paginadogaicho.com.br/bibli/romualdo.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2016.



na qual desenhou muitas paisagens e cenas sobre a vida de camponeses, sempre a partir de tons escuros e frios. Em *Os Comedores de Batatas*, o artista salientou os traços grosseiros das mãos e das faces dos trabalhadores da terra, sentados à volta de uma mesa de madeira.



Figura 41- ST, Vasco Prado, Gravura. *Horizonte*, nº 8, ano II, set. 1952, p. 211. Coleção do NPH-IFCH/UFRGS.



Figura 42- *Os Comedores de Batata*, Vincent Van Gogh, 1885-82x1,14cm. Van Gogh Museum, Amsterdã.

As aproximações entre as duas imagens não se restringem apenas a questões meramente formais, isto é, à semelhança da configuração da composição e sua horizontalidade, mas sim se

dá pelas temáticas que as atravessam. Ambas as imagens apresentam trabalhadores e suas façanhas para sobreviver frente às dificuldades. Possuem tons escuros, combinados com a presença de luz interior, geralmente associada a ambientes de escuridão, míseros, apresentando uma família em seu cotidiano ao compartilhar uma refeição em um ambiente simples. É possível estabelecer quiçá incontáveis relações entre as telas de Van Gogh e outras obras, como é o caso de *Comedores de Batatas* (figura 43), de Jozef Israëls, seu amigo. Cenas como essas usualmente retratariam pessoas “ilustres e dignas” da sociedade.



Figura 43- *Comedores de Batatas*, Jozef Israëls, 1902-47,4x59,44cm. Gemeentemuseum Den Haag, The Hague.

No cotidiano dos camponeses, muitas vezes, o que se planta também é o que serve à alimentação. Na gravura sem título de Leonilda González (figura 44), por meio do Realismo Social, foi retratada uma família com traços rústicos em torno de uma fornalha assando pães. O protagonista da imagem é o pão, cuja importância é apreendida de forma diferente por cada membro da família. Por exemplo, os jovens ajudantes estão à espera da feitura do pão. Querem que o pão fique pronto para colocá-lo numa sacola com os outros, provavelmente para o comércio. Há na gravura uma criança impaciente chamando a atenção da sua mãe séria, a fim de conseguir um pedaço do alimento. Um homem à esquerda, provavelmente o pai, carrega uma enxada, referência da posição social do camponês. Com exceção da mãe que está trabalhando, todos são observadores, e com ressalva dos mais jovens, o restante permanece sério diante de seu trabalho rotineiro. Podemos notar nessa gravura um processo: o pai que



planta e colhe, a mãe que transforma o grão colhido em alimento, os jovens que ajudam a comercializar o alimento, e a pequena criança que se alimenta.



Figura 44- ST, Leonilda González, xilogravura, 1954-40x31 cm. Arquivo do CGM, Montevideo.

A representação das mulheres na temática das gravuras do CGM as mostra constantemente em cenas de maternidade, no trabalho ou em relação a seus costumes, além do clube possuir uma quantidade notável de mulheres gravadoras. Essa situação no clube uruguaio difere da situação do CGPA, no qual são raras as artistas que participaram da produção de gravuras ou então nas próprias temáticas, uma vez que elas geralmente se restringem a cenas de trabalho. Brites (1998) explana sobre a situação da mulher no sistema de arte sulino nas primeiras décadas do século passado, explicando que: “a sociedade local, à época, via a arte para as mulheres como uma prenda a mais para completar seu dote. Assim, desconsiderava-se o potencial artístico das estudantes que poderiam encaminhar-se a uma atividade de artista profissional” (BRITES, 1998, p.8). O espaço conquistado pela mulher gaúcha nas artes plásticas no RS começa a ganhar impulso a partir dos anos de 1950, diferentemente do Uruguai, onde já tinham mais direitos, bem como acesso à educação desde as primeiras décadas do século XX, o que conseqüentemente lhes proporcionava mais opções de atuação profissional.

Na gravura de Leonilda González (figura 45), há uma mãe de cabelos presos com seu filho no colo. De acordo com Peixoto (2016) representações como essa nos permitem estipular conexões com imagens sagradas de madonas clássicas, de épocas distintas e contextos



heterogêneos, tal como a *Madona com o Menino e Anjos* (figura 46), de Masaccio, ou a *Madona com o menino Jesus* (figura 47), de Duccio di Bounisegna.



Figura 45- ST, Leonilda González, 1955-SD. Arquivo do CGM, Montevideo.



Figura 46- Detalhe. *Madonna com o Menino e Anjos*, Masaccio, têmpera em ovo sobre álamo, 1426-1,36x73 cm. National Gallery, London.



Figura 47- *A madona e o Menino*, Duccio di Bounisegna, têmpera e ouro sobre madeira, 1300, 27.9x21cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Há também uma figura materna representada de forma mais dramática, como é o caso da gravura sem título (figura 48), do CGM, de um artista desconhecido (embora tenha a sua

assinatura no canto direito da gravura). Nessa imagem há uma mãe humilde com seus filhos agarrados a ela num ambiente totalmente escuro. Os rostos dos personagens são marcados pela magreza, de forma quase esquelética. De fato, não se trata de uma representação “sagrada” da imagem materna como as mencionadas, mas sim de uma perspectiva de crítica social.

O recurso de luz e sombra em lugares internos e escuros, utilizado nessa gravura se assemelha à série de Danúbio Gonçalves, *Mineiros de Butiá*, explorada no próximo subcapítulo. Isso porque trazem o Expressionismo de forma triunfante às suas gravuras, não apenas nas formas, mas na carga dramática e no uso do preto. Não podemos afirmar acerca do objetivo da criação dessa imagem, nem que seja uma crítica a alguma situação social uruguaia – ainda que destoe totalmente das produções do CGM, pelo seu tom mais de denúncia social. O que podemos afirmar é que a gravura do artista desconhecido deixa ver sobrevivências das litografias elaboradas por Kathe Kollwitz (figura 49).

Como sabemos, Kollwitz foi uma fortíssima referência no que diz respeito ao engajamento social e às artes gráficas para os artistas dos dois clubes analisados nesta dissertação. Uma das temáticas mais importantes na trajetória da artista foram as dificuldades sofridas pela classe trabalhadora, enfatizando a imagem da mãe que sofre, como é o caso de cenas de crianças famintas, mortas, com mães desesperadas. Segundo Simone (2004), Kollwitz perdeu o seu filho na Primeira Guerra Mundial, o que influenciou em sua decisão de se tornar uma socialista e se engajar socialmente na arte.



Figura 48-ST, SA, gravura em relevo, 1956-SD. Arquivo do CGM, Montevideo.



Figura 49- *Mortos em Ação*, Kathe Kollwitz, litografia, 1920-42×34 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.



O cotidiano como temática também abrange o coletivo, os momentos de entretenimento como as festividades e os jogos. A rinha de galo, uma prática muito antiga trazida pelos colonizadores, pertence a essa temática. A gravura *Rinha* (figura 50), de Fortunato Câmara de Oliveira<sup>104</sup>, do CGPA, e a gravura sem título, de José Lanzaro<sup>105</sup>, do CGM (figura 51), retratam espaços onde predomina a presença masculina, nos quais a pouca luz existente está direcionada exclusivamente ao duelo do galo, animal que pode nos remeter à ideia de masculinidade, agressividade ou insolência, como exemplo a obra *Novo Galo*, de Picasso.

Na gravura de Fortunato, há uma atmosfera de tensão, em que as expressões manifestadas pelos apostadores estão mais acentuadas do que na gravura de José Lanzaro. Na obra *Rinha*, podemos notar as expressões de derrota de alguns apostadores imersos na escuridão, com faces sem contornos definidos, remetendo-nos a fortes referências do Expressionismo. Chama a atenção a perspectiva configurada nessa gravura, que nos coloca entre os apostadores, e de frente para a barra que pertence à arena. Com isso, nós, os observadores, estamos participando do duelo desses pobres animais deprimidos e agressivos. Por outro lado, a gravura de José Lanzaro possui uma configuração harmoniosa, com chapéus e vestimentas alinhados, assim como a luta dos galos e a sua quase ausência de agressividade.



Figura 50- *Rinha*, Fortunato Câmara de Oliveira, linoleogravura, 1951- SD. (Álbum Gravuras Gaúchas, 1952, p. 18).

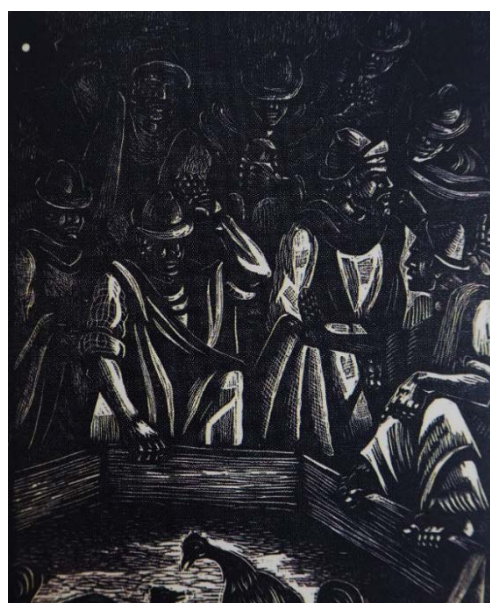


Figura 51- ST, José. Lanzaro, gravura em relevo, 1956- SD. Arquivo do CGM, Montevideo.

<sup>104</sup> O carioca Fortunato Câmara de Oliveira foi gravador, desenhista e aluno de Osvaldo Goeldi (ROSA; PRESSER, 2000, p. 210).

<sup>105</sup> José Lanzaro nasceu em Durazno (interior do Uruguai), foi um artista comprometido socialmente com a arte, que por meio do Realismo Social, tratou de temas sobre as dificuldades dos setores mais humildes da sociedade uruguaia. Disponível em: <<http://www.elacontecer.com.uy/17753-noticia-2012-11-29.html>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

Para criar uma arte popular capaz de massificar a experiência estética e que correspondesse aos objetivos do CGM, foram também representadas cenas de festejos e tradições populares. O candombe, estilo musical originário da mistura dos ritmos africanos trazidos pelos escravos na época colonial, foi um desses temas. Porém, representações da cultura afro-uruguaia nem sempre foram conteúdos para obras de artistas uruguaios. De acordo com Ruskowski (2017), a cultura afro-uruguaia é introduzida a partir de Figari nas primeiras décadas do século XX, em decorrência do interesse por uma arte nacional<sup>106</sup> (figura 52). A autora afirma que essas percepções partem de uma interação cotidiana do artista com a comunidade negra de sua época, causando dissensos na propaganda no período, ao retratar os esquecidos da república.



Figura 52- *Candombe*, Pedro Figari, óleo sobre cartão, 1930-60x80,5cm. Museo Figari, Montevideo.

Na gravura sem título de Susana Turiansky (figura 53), cujo tema é o candombe, encontramos num local de destaque a personagem *Mama Vieja* segurando um guarda-chuva, em sua posição de respeitada e sábia matriarca; logo atrás encontramos o *Gramillero*, com suas

<sup>106</sup> Há um inicial fomento da produção de retratos pela elite local, seguido de incentivo por parte do Estado para produção de quadros com temática histórica. As cenas históricas estão ligadas a uma produção acadêmica que auxilia a vinculação de dispositivos de identidade nacional. A produção academicista ditava as regras de aceitação de arte do período, do século XIX e na primeira metade do século XX, foi possível uma dilatação da produção artística plástica mais livre, de concepções direcionadas pela academia europeia, afastadas de um rigor acadêmico como encontrado no quadro Juan Manuel Blanes (RUSKOWSKI, 2017, p. 144).

propriedades de cura e rei dos tambores, que com seus passos mágicos, afasta as energias negativas; há também a presença de três homens nos tambores, o piano, o chico e o repique<sup>107</sup>. Ainda há os observadores na janela, espectadores de uma cultura que pertence ao seu país, mas que muitas vezes está distanciada do cotidiano urbano durante boa parte do ano. O candombe é uma afirmação da cultura afro-uruguaia que se formou às margens dos centros urbanos.

Essas imagens do candombe, cultura popular das ruas, invadem as casas dos sócios do clube, pois diferentemente de uma obra de arte no museu, as gravuras circulam e com elas circulam valores e formas de expressão, embora essas gravuras promovam visibilidade e legitimação a uma determinada prática cultural.

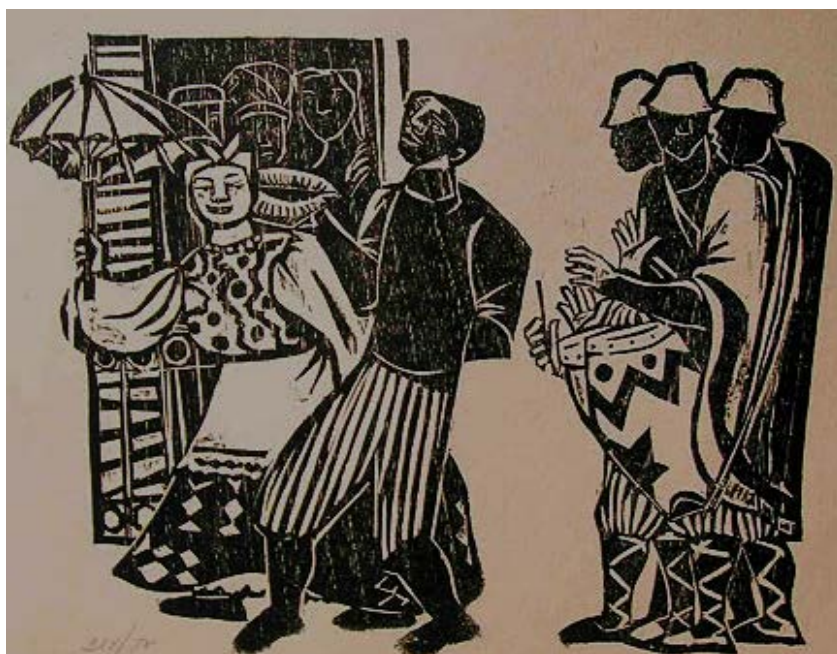


Figura 53- ST, Susana Turiansky, xilogravura em relevo, 1956 Arquivo do CGM, Montevideu.

Na gravura de Ruisdael Suárez (figura 54), também integrante do CGM, a festividade adquire uma representação destoante da analisada anteriormente. Isso porque, como já mencionado no capítulo anterior, embora os artistas estejam inseridos num coletivo com modelos de trabalho semelhantes no plano das ideias, o mesmo não se opera no estilo de cada artista ao representar o mundo a partir de suas próprias experiências e de suas sensibilidades.

Suarez foi um aprendiz de Luis Mazzey (professor de gravura do clube), que, além de gravador, foi desenhista gráfico. Na gravura do artista, encontramos uma moça carnavalesca e alegórica, a partir de um design moderno, com formas claras e simples. Essa figura feminina

<sup>107</sup> Podemos encontrar dados acerca das características do candombe uruguaio no próprio site oficial, disponível em: <[www.candombe.com.uy](http://www.candombe.com.uy)>. Acesso em: 13 jun. 2018.



enérgica e em movimento traz fortes elementos também pertencentes ao universo do design moderno da Arte Dèco, por meio dos jogos volumétricos e geométricos. Logo, trata-se de uma gravura totalmente pertencente à linguagem gráfica moderna.

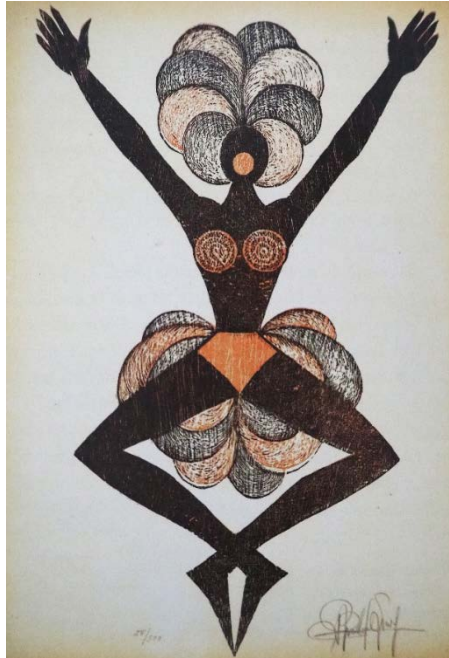


Figura 54- ST, Ruisdael Suárez, gravura em relevo, 1958-31x40cm. Arquivo do CGM, Montevideo.

Para Alfaro (2014), o carnaval no Uruguai configurou uma das poucas referências coletivas que identificam os uruguaios desde a época da colônia, que, no decorrer dos anos, passou por reformulações. Segundo o autor, foi na década de 1950 que o carnaval compôs sua versão mais “clássica”, pertencendo privilegiadamente ao programa oficial de celebrações do Estado. Portanto, trata-se de uma cultura popular oficializada e legitimada na estrutura cultural do país. Ao selecionar o tema de cultura popular, o CGM seleciona a memória coletiva e a identidade da cultura afro-uruguaia.

No tocante às representações sobre tradições, costumes e regionalismo, o CGPA apresentou um caráter um tanto politizado. Tratou de temas históricos, lendas e tradições culturais populares, exaltando o tipo social do gaúcho, identificando-o com o propósito revolucionário da esquerda militante, do sujeito heroico, como podemos notar na gravura *Tirador novo* (figura 55), de Vasco Prado. A perspectiva utilizada por Vasco, de baixo para cima, ao representar o jovem rapaz, transmite-nos uma monumentalidade, que o edifica e o idealiza. O corpo jovem em espiral nos remete às esculturas gregas, nas quais encontramos proporções, disposição no espaço, corpo alongado, o que, conjuntamente com os utensílios

simbólicos de seu ofício nas mãos, ajudam a idealizar a imagem. O olhar positivo do jovem para a linha do horizonte também nos mostra algumas referências do Realismo Socialista, ao tratar-se do corpo vigoroso, jovial e saudável, embora os elementos regionais tirem a linguagem universal que a tendência pretendia.

Essa imagem irá diferir totalmente do grupo de imagens analisado no próximo subcapítulo a respeito da temática do trabalho, nas gravuras de Danúbio, Koetz, entre outros. O tirador novo representado na gravura de Vasco Prado lembra-nos uma versão jovem do monumento *O Laçador* (figura 56), de Caringi, que também trabalhou com a temática do povo gaúcho inserido na perspectiva de mito e do tradicionalismo<sup>108</sup>.



Figura 55- *O tirador novo*, Vasco Prado, linoleogravura, 1950-44,7x28,5cm. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.



Figura 56- Monumento do Laçador, Antonio Caringi, escultura. 1958. Sítio do Laçador, Porto Alegre.

<sup>108</sup> Essas referências nos remetem à noção de pós-viver das imagens elaboradas por Warburg, que diz respeito à imagem sobrevivente: “A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte que suas concorrentes. Bem ao contrário, ela sobrevive sintomalmente [sob a forma de sintoma] e fantomalmente [sob a forma de fantasma] a sua própria morte: tendo desaparecido em um ponto da história, tendo reaparecido muito mais tarde, num momento, em que talvez não se esperasse mais; tendo conseqüentemente sobrevivido nos limbos ainda mal definidos de uma memória coletiva” (SAMAIN apud, DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 57).

Vasco Prado, assim como Carlos Scliar, encontra-se mais alinhado a propostas tradicionalistas, valorizando a figura positiva do gaúcho, assim como era realizado na arte no começo do século XX, conforme exposto no primeiro capítulo<sup>109</sup>.

Também podemos encontrar personagens históricos exaltados nas gravuras do álbum, *Negrinho do Pastoreio*<sup>110</sup> (figura 57) ou então na obra *Farroupilhas* (figura 58). Na primeira gravura, foi ilustrado um episódio da lenda sul-rio-grandense que se passa na época da escravidão, sobre o menino escravo chamado de Negrinho, muito castigado pelo seu senhor. Certa feita, esse menino foi obrigado a participar de uma aposta de corrida de cavalos, pela qual o seu patrão tinha sido desafiado pelo vizinho. Negrinho perde a corrida e é terrivelmente castigado pelo seu patrão. Vasco exhibe o menino, em suas gravuras, feito um mártir ou libertador, ou seja, como um sujeito heroico, constantemente edificado em imagens nos campos, pastoreando a galope, um “centauro dos pampas”.



Figura 57- *Negrinho Pastoreio*, Vasco Prado, linoleogravura, 1950-SD. (SCARINCI, 1982, p. 100).

Na segunda gravura de Vasco Prado, *Os Farroupilhas*, ilustração do cartaz para o *Congresso Brasileiro de Escritores Brasileiros de Porto Alegre*, a pauta também era sobre história. Na imagem, estão representados três gaúchos a partir das sombras de seus chapéus sobre o rosto. Essa imagem possui características que nos lembram uma fotografia<sup>111</sup>, pela

<sup>109</sup> Uma ala conservadora da elite, já possuía interesses nessas questões, relacionadas a modernidade e mudanças de polos econômicos, os quais desabilitavam velhos privilégios e poderes.

<sup>110</sup> Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000122.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

<sup>111</sup> Curiosamente ambas as técnicas impressas e com a capacidade da repetição.



escolha do corte e do enquadramento da cena em que até mesmo os cavalos aparecem cortados da gravura e os gaúchos estão posando como se estivessem em frente a uma câmera para uma fotografia de grupo. Segundo Kern (1994) essa imagem se refere ao contexto histórico no qual uma parcela da sociedade almejou o separatismo como solução econômica e política, que condiz com o Rio Grande do Sul na década de 1950, uma vez que o estado se encontrava excluído da política econômica federal, sem conseguir solucionar os seus problemas de infraestrutura para efetivar o crescimento econômico. Logo, essa gravura evoca oposição à política desenvolvimentista nacional, bem como à entrada do capital estrangeiro.



Figura 58- *Os Farroupilhas*, Vasco Prado, linoleogravura, 1951-SD. (Album Gravuras Gaúchas, 1952, p. 26)

A manifestação do regionalismo no campo cultural é um sintoma do contexto histórico repleto de transições e transformações na sociedade gaúcha, na década de 1950, que desestabilizaram o tradicional modelo de gaúcho, ao mesmo tempo que as tradições populares rurais estão sendo ritualizadas em centros urbanos por meio dos Centros de Tradições Gaúchas – CTGs. Essas mudanças foram causadas pela mecanização das atividades produtivas no campo e da expansão do comércio e da indústria na cidade, que resultaram em mudanças de costumes.

A paulatina penetração da cultura estadunidense nos meios de comunicação em massa representou para a esquerda intelectual e parte da elite dirigente fatores que ameaçavam as tradições regionais, sendo assim objeto de resistência. Soma-se a esse quadro o projeto cultural de esquerda pertencente ao CGPA, que menosprezava o Abstracionismo, acusando-o de arte imperialista e decadente. Nesses termos, o tradicionalismo e o regionalismo eram respostas à

ameaça ao patrimônio das tradições gaúchas pelo imperialismo, que monopolizava os meios de comunicação de massa mudando o gosto popular.

Essa proposta de arte nacional seria uma interpretação pelo viés figurativo do Realismo Socialista, que, de fato, ao se adaptar, foi mais um Realismo Social extremamente eclético. Em outras palavras, para eliminar as influências estrangeiras e “decadentes” que ameaçavam os costumes e as tradições populares, era utilizada uma outra influência estrangeira, eleita “legítima”. Não se deve olvidar que foi realizada no ano de 1955 uma Exposição pela arte nacional, no Parque Farroupilha. Com isso, o gaúcho e o trabalhador configuraram raízes artesanais face ao imperialismo, o que não deixa de ser uma versão do sujeito heroico inserido nos objetivos da esquerda militante. O CGPA, ao realizar essa manobra, sincronizou-se, mesmo que involuntariamente, com os valores e objetivos da elite conservadora.

A ambição dos dois clubes em democratizar a arte, para assim acelerar o processo histórico como almejou o CGM, ou então, combater influências estrangeiras que ameaçavam a arte nacional, tal como fez o CGPA, demonstram o desejo de transformar a estrutura social de seus países, por meio da gravura com temática a respeito de um povo legítimo e escolhido. Com altas doses de cientificismo essencialista, é dada a posse para aludirem acerca da essência do povo e de sua realidade. Dessa forma, a esfera política não se apresenta necessariamente por meio de elementos figurativos na gravura, mas também de políticas culturais, como um meio de modificar a sociedade.

As imagens produzidas pelos clubes, que retratam momentos de refeição e descanso, geralmente são de enquadramento fragmentado, sem uma exaltação da natureza, contudo, os personagens transpiram a moral da vida campesina. Há nessas gravuras um enaltecimento do povo, pelos seus valores morais e edificantes do campo ou da vida simples do interior, com pés descalços, quase que em comunhão com a natureza. A vida simples no campo ganha protagonismo em detrimento da urbana, visto que a arte também é uma forma de propaganda, na medida em que esse cotidiano é apresentado aparentemente de forma “trivial”, possuindo a intenção de ultrapassar o cotidiano para transformá-lo. O cotidiano não é sobre nobres, aristocratas ou burgueses, e sim sobre o povo comum ou marginalizado.

Sendo assim, a seleção do cotidiano do povo, dos seus costumes, do dia a dia e das tradições não deixa de ser uma atitude arbitrária, como é o caso das tradições populares, que se originam no povo e se modificam pelo prisma de intelectuais, que se legitimam para afirmar quem é o povo ou no que consiste uma arte popular do cotidiano, ou melhor, uma arte que forneça para este aquilo que lhe é próprio em sua existência e essência.

### 3.2 O TRABALHO

Cenas sobre o cotidiano do trabalho sempre inspiraram artistas em inúmeras épocas, independentemente de suas motivações específicas para a escolha do tema, seja com um objetivo “documental”, religioso, ideológico, político ou estético. Torna-se importante esclarecermos que o trabalhador do qual nos referimos neste texto é o trabalhador braçal, abordado por ambos os clubes em razão das condições menos favorecidas socialmente em que estes se encontravam.

Podemos encontrar imagens de caça, talhadas ou pintadas em pedras, o que hoje chamamos de “arte rupestre”, ou então em sarcófagos de artesões egípcios, tais como as de Menna e Sennedjem, que exibem trabalhadores agrícolas alados em suas lidas diárias, e como algumas imagens na Antiguidade clássica, por exemplo, os escravos de mineração de prata em Laurion, ou os vasos romanos de Antimenes, com representações de agricultores colhendo azeitonas. As representações de trabalhadores, na Antiguidade clássica, exibem uma valorização e idealização da expressão gestual do corpo humano e do nu. Já nas iluminuras medievais encontramos um vasto material acerca do tema como é o caso da obra, *The book of fulfilled life*, do francês Jacques Bruyant, ou então das imagens do livro *Les très riches heures du Duc de Barry*, ilustradas por Barthélemy van Eyck, Jean Colombe e os irmãos Limbourg<sup>112</sup>.

Como já elucidado, foi nos Países Baixos, no século XVII, que esse tema ganhou um salto de qualidade e protagonismo, a partir das pinturas de gênero. Muitas dessas imagens eram criadas com o intuito de relaxar os olhos e recarregar as forças, sendo comercializadas para pessoas comuns. Um grande exemplo foi Debret, que pintou cenas da vida cotidiana, dos ambientes domésticos e do mundo do trabalho. Contudo, segundo Gombrich (2015), na academia francesa ainda predominava a ideia de que pinturas dignas deveriam representar personagens dignos, portanto os trabalhadores forneceriam temas adequados somente para cenas de gênero, na tradição dos mestres holandeses.

Em 1830, formou-se na França a escola paisagista de Barbizon, o germe do Realismo, em que um círculo de artistas composto por Théodore Rousseau, Jean-François Millet e Jean-Batiste Camille Corot almejavam o abandono de concepções acadêmicas acerca da pintura de paisagem e dos personagens da vida campestre (uma reação ao formalismo), com o objetivo de mostrá-los “tal como eram”. Para Argan (1992), Millet, por exemplo, teve um erro político

---

<sup>112</sup> Disponível em <<http://iconographic.warburg.sas.ac.uk>>. Acesso em: 7 ago. 2017.

como pintor ao regredir do Realismo ao Naturalismo romântico, pintando um bom camponês que exalta a sanidade moral, a nobreza inata e a seriedade diligente da classe.

As mudanças nas concepções a respeito das representações do universo do trabalho passaram por transformações em decorrência da Revolução Industrial e da modernidade, que acirraram as dificuldades dos menos favorecidos. Houve também a expansão das cidades, como foi o caso nos Estados Unidos e na Inglaterra, que converteram grandes extensões de campo em áreas construídas, levando precarização à massa de operários em centros urbanos (FRASCINA, 1998). Desse modo, a imagem do trabalhador passa a ser representada de uma forma mais “sincera”, isto é, mais distante de figuras belas ou graciosas, assumindo uma dignidade mais natural que a de heróis acadêmicos. Gustave Courbet, o artista porta-voz do Realismo, que deu nome ao movimento, almejou a superação do clássico e do romântico por meio de um Realismo integral, enfrentando a realidade sem o suporte de ambos. Em outras palavras, Courbet concebeu a pintura como um fragmento da realidade. As ideias do referido artista diferem daquelas abraçadas na mesma época pelos pré-rafaelitas, que idealizavam a natureza.

Neste subcapítulo, discorreremos sobre as representações acerca do universo do trabalho, tema recorrente entre os dois clubes, a fim de compreender quais memórias visuais essas gravuras sedimentam. Além disso, queremos entender quais foram os seus motivos na busca por uma arte sobre o povo e para o povo.

Como já mencionado, Danúbio Gonçalves foi responsável pela criação de uma das mais célebres obras gravadas na História da Arte brasileira no século XX. O seu engajamento social na arte o levou a abordar cenas do trabalho rural, num momento em que ocorreriam processos de produção mecânicos e a extinção das charqueadas, que contribuíram para o acirramento das dificuldades dos trabalhadores. As séries *Xarqueadas* e *Mineiros de Butiá*, referem-se a esse contexto, podendo ambas serem consideradas algumas das últimas ações do CGPA. Nesta análise nos concentramos em algumas xilogravuras da série *Mineiros de Butiá*.

A comunidade mineira com a qual o artista entrou em contato, na década de 1950, foi formada no fim do século XIX, localizada nos municípios de São Jerônimo, Arroio dos Ratos e Butiá. Essas minas de carvão exerceram um papel extremamente relevante para o crescimento econômico, não só regional como também nacionalmente. Segundo Speranza (2012), após o golpe de 1930, que pôs fim na República Velha e que levou Getúlio Vargas à tomada do poder da República, houve um forte incremento da intervenção estatal na regulamentação do direito do trabalho. Nesse período, os mineiros realizaram inúmeras greves reivindicando melhorias nas condições de trabalho. Já nos anos de 1950, houve um forte empenho governamental no

desenvolvimento da industrialização, em que a extração de carvão era essencial, o que consequentemente gerou muita riqueza (para alguns), porém com custo social altíssimo.

Com a produção agrícola pouco rentável, muitos trabalhadores rurais migraram para trabalhar nas minas, com a promessa de melhores condições de vida. É claro que essa ideia foi uma triste ilusão. Afirma Klován (2014) que os “trabalhadores das minas estavam “desamparados” pelas leis trabalhistas”, cuja luta da categoria foi uma das mais penosas do Estado (2014, p. 137). O autor explica ainda que os mineiros trabalhavam em condições sub-humanas no subterrâneo, totalmente insalubres, propícios a adquirir inúmeras patologias, como doenças pulmonares em resultado da inalação de pós de explosões de dinamite ou das máquinas de moer pedra, além dos riscos de inundações ou soterramentos.

Danúbio Gonçalves realizou uma série de anotações, estudos e desenhos sobre essas cenas de trabalho. Na gravura *Mineiro do Butiá* (figura 59), o artista apresenta a figura de três homens em movimento, com posturas curvadas e de rostos magros. Notamos o olhar cabisbaixo do trabalhador à direita, esgotado pelo seu trabalho, enquanto o minerador do meio repara em alguma movimentação na mineradora que integra a paisagem logo atrás, e o trabalhador à esquerda possivelmente carrega consigo uma caixa de dinamite. Essa xilogravura elaborada por Danúbio emana referências de Vincent Van Gogh (figura 60), como na postura do homem à direita em movimento, tal como em *Casal de camponeses indo trabalhar* (figura 61) ou *O Semeador*. Os rápidos traços paralelos feitos pelo buril de Danúbio assemelham-se às pinceladas vivas de Van Gogh. A fumaça que sai da mineradora lembra muito o movimento turbulento e espiral do céu noturno em *A noite estrelada*, do artista holandês.



Figura 59-*Mineiros do Butiá*, Danúbio Gonçalves, xilogravura, 1956- 20x26cm. O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.



Figura 60- *Mineradores na neve*, Vincent Van Gogh, desenho, 1880. Kröller Müller Museum, Otterlo.





Figura 61- Detalhe. Casal de camponeses indo trabalhar, Vicent Van Gogh, óleo sobre tela, 1890-73x 92cm. Hermitage Museum, São Petersburgo.

Van Gogh esteve em minas de carvão na Inglaterra, Amsterdam, Bruxelas e Borinage no século XIX. Muito devoto, sua primeira experiência foi em uma missão com o propósito de pregar sua fé para os mineradores. No entanto, devido à sua falta de habilidade na oralidade, sendo chamado até mesmo de “louco” pelas crianças, sua missão foi dada como fracassada (NAITEH; SMITH, 2012). Contudo, aflorou artisticamente no que diz respeito à sensibilidade em relação àquela pobre gente. No decorrer da sua curta vida artística, Van Gogh realizou inúmeros estudos, desenhos e pinturas a respeito do tema – e sempre com o auxílio da sua pasta de gravuras (NAITEH; SMITH, 2012).

Embora existam aproximações temáticas ou de estilo plástico entre os dois artistas, em relação às concepções sobre o ofício dos mineiros, há divergências em alguns aspectos. Danúbio apresentava uma visão colérica da situação desses trabalhadores e explorou de forma expressiva o seu sofrimento, criando uma imagem de denúncia social. Enquanto Van Gogh, por mais que tivesse presenciado a situação desses “verdadeiros escravos”, para o artista, o contato deles com a miséria aumentaria sua proximidade com Deus (GRANT, 2006).

Um indício desse trabalho esgotante é a própria postura corporal dos mineiros, constantemente arqueados, em razão das inúmeras horas que passam nas galerias e túneis subterrâneos. Podemos encontrar tal característica em outra gravura de Danúbio, também intitulada *Mineiros de Butiá* (figura 62). A obra em questão exibe um forte efeito da luz através da lamparina que o homem carrega consigo, mostrando a escuridão do local de trabalho em que passavam inúmeras horas. O semblante do seu colega logo atrás mostra a habilidade de Danúbio

como artista observador, visto que o minerador retratado está olhando para o espectador e não para o seu colega à frente e em movimento.

A composição inscrita na imagem é muito semelhante à do artista Francisco Mora, do TGP (figura 63), que inclusive explorou muito esse tema. Mora exhibe um homem de face abatida e esgotado, sem qualquer expectativa, tão indigno que sua postura parece mais a de um primata que a de um indivíduo. Podemos lembrar de que, no início do século XX, o México investiu em construções ferroviárias e mineração (resultado do forte investimento estrangeiro), levando ao crescimento da economia e a um aumento populacional<sup>113</sup> e, com isso, à elevação da desigualdade social. Segundo Camín e Meyer, a Revolução Mexicana seria um resultado não somente “da miséria e da estagnação”, mas também “da desordem provocada pela expansão e mudança” (CAMÍN e MEYER, 2000, p. 15).



Figura 62- *Mineiros do Butiá*, Danúbio Gonçalves, xilogravura de topo, 1956-21,5x19cm. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.

<sup>113</sup> O presidente Díaz desejava colocar o México na rota dos capitais internacionais. Para tanto, a maior parte das receitas eram provenientes das altas taxas alfandegárias e sobre a mineração. E, como incentivo, as empresas estrangeiras instaladas no país eram pouco tributadas (KATZ, 2002).



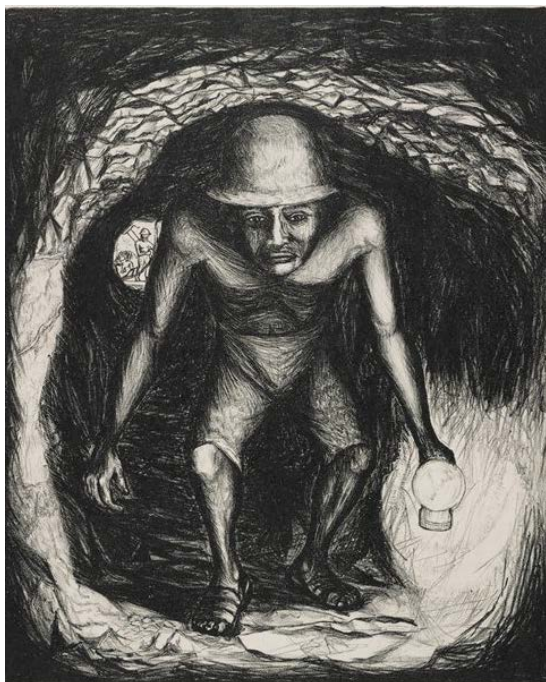


Figura 63- *O trabalhador da mina de prata*, Francisco Mora (Publisher: Taller de Gráfica Popular), litografia, 1946- 35.08 x 28.58 cm. Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.

As insalubres condições de trabalho resultavam algumas vezes em óbito. Segundo Oliveira (2009), os mineiros no RS trabalhavam frequentemente descalços, no mesmo local em que faziam as suas necessidades fisiológicas. Em 1947, Manoel João Teller, na Assembleia Legislativa, afirmou que os trabalhadores eram submetidos “a um processo de suicídio lento, gradual, mas inexorável” (OLIVEIRA apud TELLES, 2009, p. 11). Na xilogravura *A Morte do Mineiro* (figura 64), Danúbio gravou essa trágica cena. Há no centro da imagem um cadáver estendido sobre uma carreta, indicando tratar-se de um velório no próprio subterrâneo, em que o artista contornou e apresentou por meio da luz das lamparinas de seus colegas o minerador morto. Tal iluminação refletiu um aspecto quase que esquelético dos personagens da cena. Suas expressões são de silêncio e desilusão.

A gravura de Danúbio nos remete à obra *Lições de anatomia do Dr. Tulp* (figura 65), do já mencionado pintor e gravador Rembrandt. Segundo Gombrich (2015), tal como Shakespeare, Rembrandt era capaz de penetrar a fundo na pele de todos os tipos de gente com sinceridade e franqueza num valor muito mais alto que a harmonia ou concepções de belo<sup>114</sup>. O artista foi um mestre em retratos de grupos, na distribuição de massa de pessoas e na organização adequada no espaço.

<sup>114</sup> Técnica já utilizada pelo italiano Caravaggio em suas representações de grupos de pessoas.

Na obra citada, o foco central está no corpo pálido de um criminoso sendo usado para o estudo da anatomia. Ao redor temos um amontoado de estudantes instigados pelas descobertas sobre o corpo humano. Embora a narrativa contada por Rembrandt e Danúbio seja distinta, porque de um lado temos a atmosfera de conhecimento e do outro a de tragédia, é visível a semelhança na composição organizacional sobre o corpo falecido. Assim, podemos concebê-las como uma identidade de grupo carregada de valor, do homem científico, racional, individualista e burguês; e o pertencente à classe trabalhadora sendo representando como indivíduo e não como parte de um sistema. Ambas as representações promovem visibilidade e identidade.



Figura 64- *Mineiros do Butiá*, Danúbio Gonçalves, xilogravura de topo, 1956- 20x27cm. (Veeck, 1998, p. 51).



Figura 65- *Lições de anatomia do Dr. Tulp*, Rembrandt, óleo sobre tela, 1632- 169,5x216,5. Mauritshuis, The Hague.

Outro tema pertencente ao universo do trabalho, e escolhido por artistas de inúmeras correntes, de tempos totalmente heterogêneos, foi o das lavadeiras, um tipo de ofício retratado na História da Arte, exclusivamente da mulher. Esse tema também aparece nas produções artísticas do CGPA e do CGM.

O artista húngaro José Cziferry, que participou do CGM, tinha uma formação vasta e sistêmica em Budapeste. Foi aluno de Matisse em Paris. Cziferry valorizava o trabalho coletivo e possuía uma concepção modernista da arte, suas obras eram compostas por manchas de cor e contornos interruptos. Tinha um grande interesse por temas sociais, como as lavadeiras, que, aliás, era um de seus preferidos. Segundo o artista, todos estavam inteirados da “[...] problemática social, a miséria e o campo em ruínas, o rio Uruguai crescido como aparece no poema de Amorim, lavadeiras como as de Castagnino. O que gravávamos era reflexo da sociedade, da vida rural, dos pecuaristas”<sup>115116</sup>.

Na imagem (figura 66), o artista apresenta uma lavadeira de pobreza “elegante”, com postura ereta, e com pés que, ao contrário das representações expressionistas acerca dos trabalhadores, possuem um tamanho proporcional ao corpo. Os tons escuros na paisagem nos

<sup>115</sup> Tradução nossa para o original: “[...] problemática social, la miseria y el campo en ruinas, el río Uruguay crescido como aparece en el poema de Amorim, lavanderas como las de Castagnino. Lo que grabábamos eran reflejos de la sociedad, de la vida rural, de los rancheros”.

<sup>116</sup> Disponível em: <<http://www.laprensa.com.uy/index.php/locales/65782-los-alumnos-y-las-obras-de-cziferry-la-herencia-del-viejo-maestro>>. Acesso em: 12 fev. 2018.



indicam o fim de uma jornada de trabalho, até mesmo porque as mulheres não estão lavando as roupas, e sim se recolhendo para partir. A forma angular das pedras na beira do rio e no contorno dos corpos nos mostram as referências modernas do artista. Essa imagem também nos faz lembrar o Expressionismo, não no tema, mas no trabalho carregado de dramaticidade e pela sombra da composição. A gravura em questão possui equilíbrio e harmonia na sua composição, como podemos ver no exemplo dos baldes, eles são pesos utilizados por essas lavadeiras, estando localizados no espaço de forma equilibrada.

A lavadeira da esquerda, com postura espiral, promove tensão e repouso, de forma irreverente e edificante. O seu corpo alongado nos remete à monumentalidade de uma escultura greco-romana, embora suas representações e significados sejam distintos. Segundo Gombrich (2015), o grande despertar da arte grega foi a descoberta da representação de formas naturais e do escorço, explorando a anatomia dos ossos e músculos, que resultou na exploração da "atividade da alma" no corpo, observando minuciosamente o modo como "os sentimentos afetam o corpo em ação" (2015, p. 94). Como se sabe, formalmente a arte grega permaneceu mais ou menos inalterada (FARTHING, 2011). Essa mesma graça e monumentalidade a encontramos na lavadeira de Cziferry.

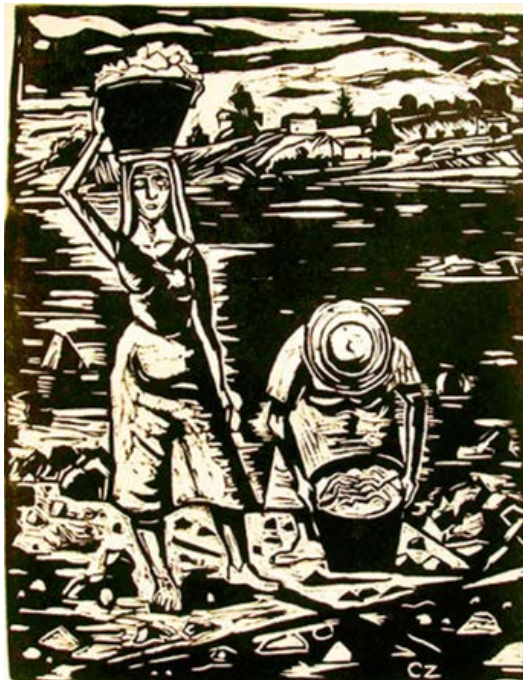


Figura 66- ST, José Cziferry, gravura em relevo, 1955. Arquivo do CGM, Montevideú.

O tema continua em pauta na gravura de Edgar Koetz intitulada de *Lavadeiras da Maloca* (figura 67). Essa gravura foi um tanto “polêmica” para alguns de seus colegas do clube. Segundo Vasco Prado, na escolha da primeira gravura que seria editada pelo CGPA, o artista

teria sugerido a imagem de Koetz, que apresentava o povo sofrido, contudo a ideia foi desapojada por Scliar devido ao seu forte dogmatismo (AMARAL apud PRADO, 2003, p. 185).

Na gravura *Lavadeiras da Maloca*, encontramos duas mulheres sérias e concentradas, de corpo robusto e de braços fortes. É possível notar o empenho da força que exercem ao lavarem as roupas. A fidelidade do cão entediado, à direita, pode indicar a condição humana e social dos personagens na gravura, tal como o menino desanimado e deslocado dos vizinhos que brincam ao fundo, e das mulheres que trabalham. Chama a atenção o contraste entre branco e preto que Koetz utiliza para demonstrar a ruptura entre os dois planos na imagem. No primeiro plano temos as lavadeiras e as malocas<sup>117</sup> em tons sombreados. No segundo, não tão distante, o progresso da cidade vertical no registro dos grandes edifícios, símbolos da modernidade, contrastando com o ambiente pesado e pacato de habitações quase fantasmagóricas, estacionadas num tempo que não é o mesmo do centro urbano. A imagem de Koetz exerce um papel de crítica social às transformações urbanísticas que acabaram por gerar problemas de moradia e miséria para a população desfavorecida na cidade.

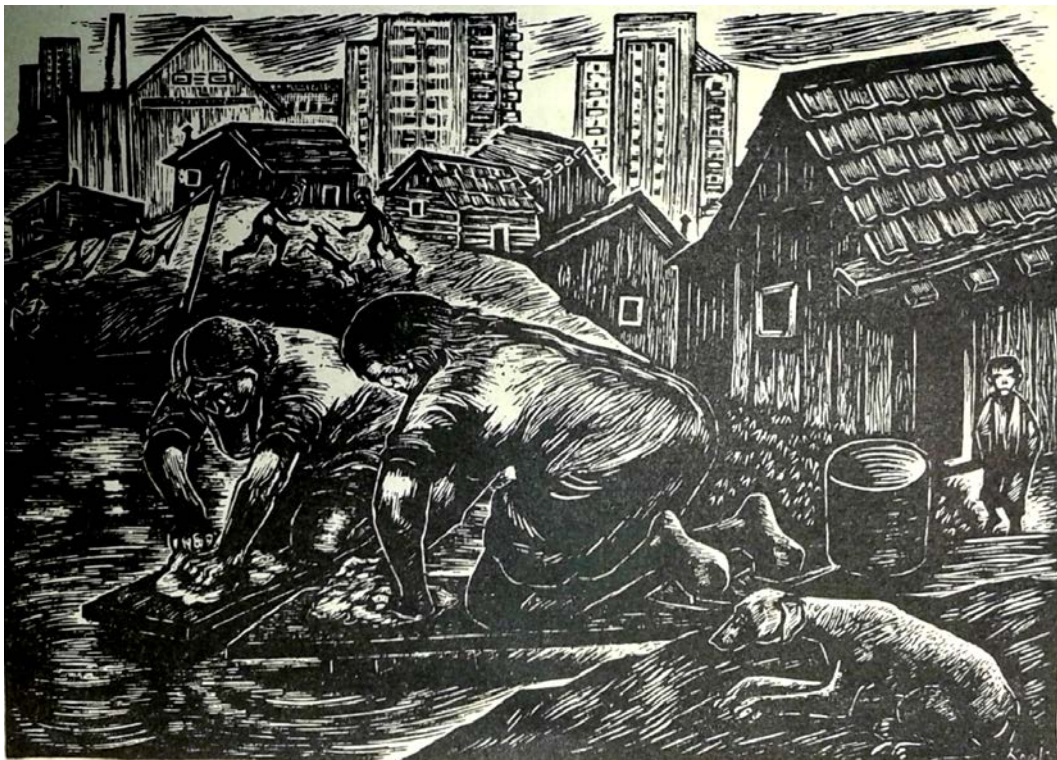


Figura 67- *Lavadeiras das malocas*, Edgar Koetz, linoleogravura, 1951-17,8x25cm. (Álbum Gravuras Gaúchas, 1952, p. 23).

<sup>117</sup> As Malocas eram habitações construídas de forma provisória precária numa zona mais periférica.

Imagens sobre o trabalhador urbano não são muito comuns no CGPA, e menos ainda no CGM. Embora os dois países vivam o estímulo de órgãos governamentais para a modernização urbana, suas gravuras privilegiavam o trabalhador rural em detrimento do urbano. No caso do RS, como já mencionado, há uma retomada nostálgica do passado rural, por meio do tradicionalismo e do regionalismo. Contudo, os poucos artistas que trabalharam com essa temática urbana, entre eles Koetz e Hofstetter, foram anteriormente ilustradores da Revista do Globo, e por isso, talvez, menos resistentes à modernidade.

A gravura de Hofstetter *A obra* (figura 68) exhibe um espaço urbano em transformação, com postes de luz e construções. Estão no primeiro plano da gravura dois pedreiros sérios e sem interação um com o outro, em um momento de refeição. De vestes simples e de pés descalços, um deles, o da esquerda, come a refeição utilizando suas próprias mãos.



Figura 66- *Obra*, Gastão Hofstetter, linoleogravura, 1952- 31x22cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Por outro lado, o contexto uruguaio era diferente porque o Estado regulou, conjuntamente com os sindicatos, as relações entre capital e trabalho, além de ter forte presença como empregador. Havia no cenário urbano trabalhadores formais e estáveis, com previdência e salários de “bem-estar”, além das baixas taxas de desemprego. Montevideú havia sido ampliada, mas com níveis adequados de infraestrutura e de serviços sociais. Essas conquistas se devem ao Estado, que extraiu renda das exportações e a devolveu na forma de bens, serviços

e empregos para o resto da sociedade, em maior medida do que outros países da América Latina. As indústrias cobriram uma ampla proporção de produtos e absorveram uma importante massa de trabalhadores. A quantidade e a continuidade dessa demanda tornaram possível a existência de uma ampla categoria de pequenas empresas familiares em serviços e comércios, compondo uma "pequena burguesia", que possuía condições de vida e níveis de renda muito maiores do que em outros países latino-americanos. Essa situação de bem-estar social começa a se esgotar apenas no final da década de 1950, como afirmam os autores:

Os bairros da capital, especialmente os populares, eram ou muito heterogêneos com classe média e classe média alta, ou trabalhadores, articulados à fábrica e a um trabalho formal e estável, com uma presença estatal de bens e serviços de qualidade comparáveis ao resto da cidade. Entre os anos de 50 e 70 cresciam nas margens da cidade assentamentos irregulares, povoados por trabalhadores de subsistência que já não encontravam espaço no modelo de acumulação que evidenciava claros sinais de esgotamento<sup>118</sup> (KATZMAN, 2018, p. 10).

Segundo Maiztegui Casas (2016a), no campo a situação era outra, ruralistas defendiam os seus produtos e se posicionavam contra o que consideravam a política do estado dirigida para os industriais urbanos, acusados de receberem benefícios. O autor explica ainda que, no final da década de 1950, o Partido Nacional havia demonstrado indiferença aos trabalhadores rurais, resultando em consequências como, o “[...] o abandono do campo em um país que seguia vivendo essencialmente do que este produzia”<sup>119</sup> (MAIZTEGUI CASAS, 2016b, p. 31). Portanto, havia um sentimento de injustiça por parte dos trabalhadores rurais, que ainda eram os principais provedores da riqueza nacional.

A situação social do campo era insuportável, e gerava o constante fluxo de pessoas e famílias que vinham à cidade à procura de melhores condições de vida; a maioria delas engrossavam os cinturões de miséria de Montevideu e outros centros urbanos. Segundo dados do Instituto, 45.000 uruguaios viviam em condição precária no local que trabalhavam; mais de 15.000 familiares vegetavam em pecuárias e no total de 350.000 cidadãos do meio rural viviam em condições de extrema pobreza<sup>120</sup> (MAIZTEGUI CASAS, 2016b, p. 31).

---

<sup>118</sup> Tradução nossa para o original: “Los barrios de la capital, especialmente los populares, eran o bien muy heterogéneos con sectores medios y aún medios altos, o bien obreros, articulados a la fábrica y a un mundo laboral formal y estable, con una presencia estatal de bienes y servicios de calidad comparable al resto de la ciudad. Entre los años 50 y 70 crecía en los márgenes de la ciudad el cantegril, poblado por trabajadores de subsistencia que ya no encontraban espacio en un modelo de acumulación que evidenciaba claros signos de agotamiento” (KATZMAN, 2018, p. 10).

<sup>119</sup> Tradução nossa para o original: “[...] el abandono del campo en un país que seguía viviendo esencialmente de lo que éste producía” (MAIZTEGUI CASAS, 2016b, p. 31).

<sup>120</sup> Tradução nossa para o original: “La situación social del campo era insuportable, y generaba el constante flujo de personas y familias que se venían a la ciudad en procura de mejores condiciones de vida; la mayoría de ellas engrosaban los cinturones de miseria de Montevideo y otros centros urbanos. Según cifras del Instituto, 45.000 uruguayos vivían en posesión precaria en el terreno que trabajaban; más de 15.000 familias vegetaban en

Com isso, houve um êxodo rural nos anos de 1960 e 1970, que – somado aos problemas da indústria, à estagnação da produção de gado, à queda nos preços internacionais dos produtos de exportação, entre outros problemas – resultou em uma forte crise no país.

Na gravura de Leonilda González (figura 69), do CGM, as agricultoras são representadas contentes enquanto colhem milho, um alimento importante na América Latina. A planta está centralizada na imagem, sem conter outras ao seu redor, o que pode ser um indício representativo da valorização da colheita e do agricultor. O protagonista é o pé de milho, com folhas que parecem abraçar as três gerações de mulheres: a criança, a jovem e a velha. As camponesas possuem pés desproporcionais, principalmente o quadril da criança, esboçando a vida rústica dessas camponesas. Porém, há uma atmosfera idílica na interação entre homem, natureza e ambiente de trabalho.

Essa gravura de Leonilda González nos remete às obras dos artistas mexicanos, que ela tanto admirava, tal como Diego Rivera, em *A festa do milho* (figura 70). Nesse afresco, o artista mexicano também apresenta uma visão idílica dos camponeses festejando e saudando um alimento tão importante na cultura mexicana, o milho, de forma diligente no seu trabalho e em harmonia com a terra. As crianças estão olhando para baixo, demonstrando sinais de respeito e reverência, levando flores para a planta. Como se sabe, Rivera abordava elementos nacionais em suas criações, enriquecidas por referências culturais fortemente enraizadas na herança indígena e pré-colombiana, além de influências clássicas e modernas. Artista engajado, Rivera possuía uma relação conturbada com a política, por não aceitar o dogmatismo na arte. Segundo Malpa (2001), o mexicano retrata uma situação ideal dos trabalhadores e não uma realidade, tratando-se de um realismo utópico.

---

rancheríos y un total de 350.000 ciudadanos de medio rural vivían en condición de extrema pobreza” (MAIZTEGUI CASAS, 2016b, p. 31).





Figura 69- ST, Leonilda Gonzáles, gravura em relevo, 1953-31x40cm. Arquivo do CGM, Montevideo.



Figura 70- A festa do milho, do ciclo *Visão política do povo mexicano*, Diego Rivera, afresco, 1924- 4.38 x 2.39m. Ministry of Education, Mexico City.

É importante pensarmos sobre as referências dos muralistas mexicanos<sup>121</sup>, visto que o mural é um tipo de arte capaz de promover uma acessibilidade e socialização, devido ao fácil acesso do povo à obra, por ser realizada em paredes como afrescos que atingem grandes dimensões. Podemos encontrar referências aos muralistas na composição de elementos na gravura de Carlos Scliar (figura 71). Contudo, essa imagem também possui fortes elementos do Realismo Socialista, ao exibir uma narrativa otimista sobre os camponeses, todos unidos e com mensagens de paz, jovens, fortes e saudáveis. O homem sorridente no primeiro plano segura um cartaz com mensagens de ordem, onde a palavra “Paz” se destaca sob um sol radiante. Crianças brincam totalmente indiferentes à situação da mobilização social, representando o

<sup>121</sup> Aunque la iniciativa de los artistas mexicanos por pintar sobre los muros de edificios públicos surgió desde 1910, el movimiento muralista arrancó en la década de 1920, legitimándose con la Revolución mexicana. El muralismo mexicano tuvo su periodo de producción más prolífico en el periodo comprendido entre 1921 a 1954. A pesar de ser un movimiento plástico con diferentes etapas, mantuvo como constante el interés de los artistas por plasmar la visión social que cada uno de ellos tenía sobre la identidad nacional. Disponível em: <<http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/assets/descargables/muralistas.pdf>>. Acesso em: 4 mai. 2018.

futuro a ser zelado, enquanto uma mulher, à direita, que não pertence à marcha, cuida da sua família.

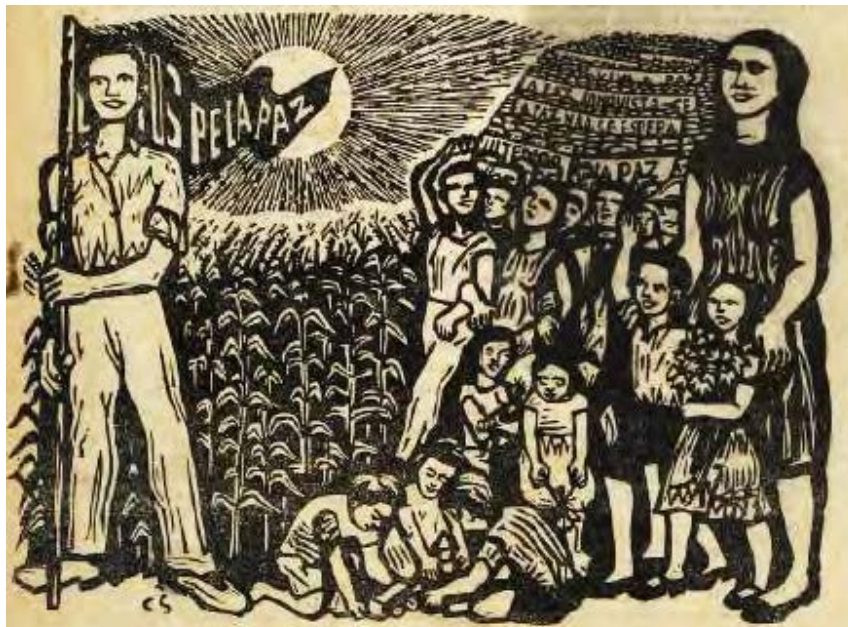


Figura 71- ST, Carlos Scliar, xilogravura, 1950- SD. Capa da Revista Horizonte, nº 4, ano I, 20 dez. 1950.

Essa gravura foi produzida em uma fase inicial do CGPA, relaciona-se ao envolvimento do clube na Campanha Mundial Pela Paz. A imagem positiva dos camponeses contrapõe a real situação no campo, que passava por uma forte crise econômica, na qual certamente se preocupavam mais com suas péssimas condições do que com crises mundiais. Em outras palavras: um Realismo Socialista que não representou realidade alguma. Esse tipo de imagem destoa da produção artística do clube na sua segunda fase, quando houve um afrouxamento das referências artísticas soviéticas.

Uma temática recorrente nas gravuras do CGM é o pescador, como podemos ver na obra sem título de Fernando Cabezudo<sup>122</sup> (figura 72). Um pescador alado e solitário, inserido numa paisagem “limpa”, com cores chapadas e sem muitos cortes com o buril. Uma imagem de composição equilibrada, com os elementos dispostos de forma organizada. A iluminação noturna na imagem é capaz de trazer movimentação à água e contrastar com os outros planos. O céu negro nos transmite a calma e a serenidade da noite. O jovem pescador, elegantemente, parece não exercer qualquer força ao puxar o anzol esticado ao rio, nem mesmo olha para a direção da sua pesca, apenas para o horizonte. Essa imagem nos remete à gravura japonesa, em

<sup>122</sup>Disponível em: <www.onsc.gub.uy>. Acesso em: 06 mai. 2018.



razão da sua simplicidade representativa do homem e da paisagem, a partir dos jogos de luz e sombra, da perspectiva, das cores e da densidade presentes na gravura. Segundo Almeida (2017), a gravura Ukiyoye<sup>123</sup> foi um estilo que valorizava a expressividade da linha por meio de formas simples e expressivas, cores chapadas e o uso de códigos iconográficos.

A posição contempladora e clássica do pescador é semelhante à de Victorine Meurent em *Almoço na Relva* (figura 73), de Manet. Nessa obra, o artista exibiu uma mulher de aparência segura e nua num piquenique, conferindo luminosidade a toda a tela. Nessa atmosfera pastoral, Manet declarou sua liberdade criativa como pintor. Segundo Warburg (2015), essa obra traria consigo referências de esculturas gregas antigas, das quais Rafael Sanzio e Marcontonio Raimondi foram os mediadores renascentistas desse gesto, que sobreviveu na modernidade na obra de Manet. Embora os gestos dos dois personagens em questão tenham divergido em certo ponto – porque um apresenta o pescador a olhar para o horizonte, e o outro explicita uma dama encarando o observador –, ambos possuem uma graciosidade contemplativa, cujo solo é nutriente, ou seja, o seu ressurgir é um impulso à beleza da cultura do traço italiano classicizante.



Figura 72- ST, Fernando Cabezudo, gravura em relevo, 1953-31x40cm. Arquivo do CGM, Montevideo.



Figura 73- Detalhe. *Almoço na relva*, Édouard Manet, óleo sobre tela, 1863-208 x 265.5cm. Musée d'Orsay, Paris.

<sup>123</sup> Disponível em: <[www.scielo.br/pdf/ars/v15n29/2178-0447-ars-15-29-0146.pdf](http://www.scielo.br/pdf/ars/v15n29/2178-0447-ars-15-29-0146.pdf)>. Acesso em: 6 mai. 2018.

Ailema Bianchetti<sup>124</sup> colaborou com uma gravura intitulada *Sapateiro* (figura 74), para o álbum *Gravuras Gaúchas*, editado pelo CGPA. Na gravura *Sapateiro*, a artista nos apresenta um homem idoso, robusto, simples e pensativo. O foco da luz não está sobre ele, pois vem de sua frente. O uso da cor vermelho sangue, como sombra, colabora para essa narrativa dramática, assim como Goeldi em suas gravuras. De acordo com Coutinho (2014), o uso recorrente da cor vermelho sangue na obra de Goeldi representava a vida. O pobre velho pensativo e de aparência depressiva não está atendendo um cliente, está melancolicamente à espera.

O velho sapateiro nos faz lembrar a obra *Homem Velho com a Cabeça em Suas Mãos* (figura 75), de Vincent Van Gogh. Tal obra de Van Gogh é resultado de uma série de estudos que ele fez sobre o veterano de guerra Adrianus Jacobus Zuyderland, que certa feita esteve internado no mesmo hospital que o artista. O pobre homem, no fim de sua vida, transmite-nos um sentimento de profunda angústia. Além do sentimento de tristeza em ambas as representações de homens idosos, outro aspecto que os aproxima é a cadeira, que exprime suas características sociais ao se tratar de um assento simples. Os sapatos<sup>125</sup> do homem velho também são cheios de simbologia, uma vez que, nas obras de Van Gogh, possuem tamanha importância, servindo até mesmo como autorretrato. Isso porque os sapatos nos contam um pouco sobre a vida de quem os usa, podem deixar ver a partir dos detalhes os caminhos laboriosos que seus donos percorrem, da mesma forma que na gravura de Ailema, ao representar o ofício de sapateiro.

Essa tristeza do velho sapateiro de Ailema poderia nos lembrar *Melancolia I* (figura 76) de Durrer, obra em que há um anjo melancólico com o rosto apoiado sobre a sua mão esquerda e com um olhar perdido, exibindo um sentimento de desinteresse pela vida. Essa obra icônica exalta um rosto com olhos brilhantes, decorrentes da agudez mental do personagem, rodeado de símbolos do conhecimento e que sofre por sua ambição. Esse gesto corporal de colocar a cabeça descansando sobre a mão tornou-se um recurso representativo universal da alma afligida, notado na obra *Sapateiro*, de Ailema.

---

<sup>124</sup> Segundo Rosa e Presser (1998), essa artista gravadora de Lavras do Sul e esposa de Glênio Bianchetti teve sua formação no Instituto de Belas Artes.

<sup>125</sup> Podemos encontrar essa ideia nas obras seguintes obras de Van Gogh, *O par de sapatos* (1886), *Um par de tamancos de couro* (1889), entre outras.

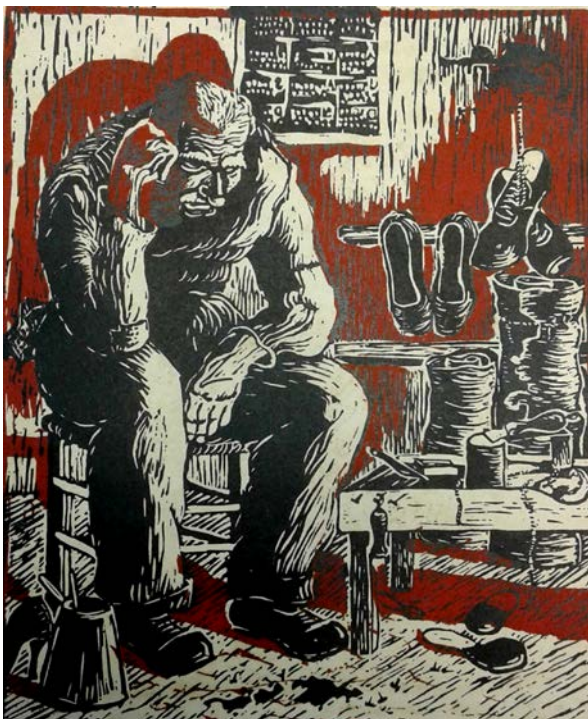


Figura 74- *Sapateiro*, Ailema Bianchetti, lineogravura, 1952- 29x33cm. (Álbum Gravuras Gaúchas, 1952, p. 17).

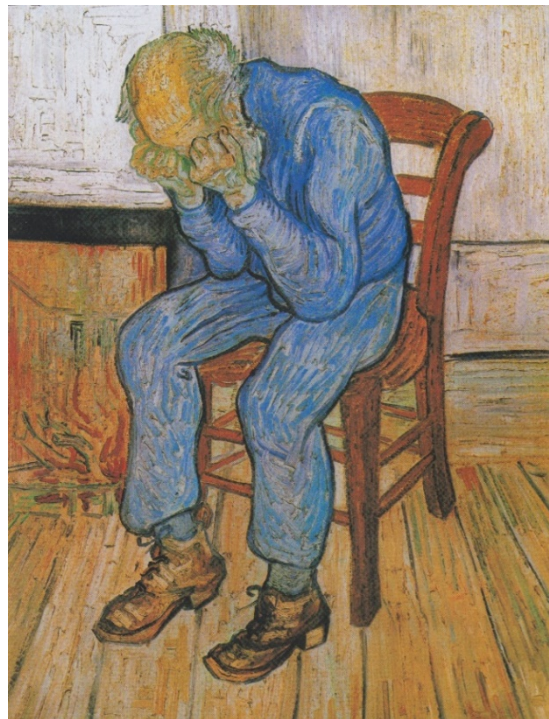


Figura 75- *Homem Velho com a Cabeça em Suas Mãos*, Vincent van Gogh, 1890-81 x 65cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo, Netherlands.



Figura 76- *Melancholia I*, Albrecht Dürer, gravura em buril, 1514 -24x18.5cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.



No decorrer da análise, podemos afirmar a impossibilidade em estipularmos qualquer etiqueta ou homogeneidade estética entre as gravuras dos clubes de gravura, pois não há uma identidade visual detectável, nem mesmo entre os próprios artistas que compõem cada clube. Assim, seria errôneo tratá-las como iguais ou categorizá-las em tendências e correntes artísticas específicas. É claro, contudo, que há elementos em comum, como a escolha das temáticas e dos aspectos formais.

Foi visto no subitem anterior que imagens acerca do cotidiano exaltam valores de um determinado padrão de vida, bem como valorizam um certo protagonista, que no caso dos clubes é o cidadão comum em sua vida rotineira. Assim, há o desejo de tutela desses gravadores ao selecionarem os elementos que configuram uma imagem do povo.

No tocante à temática do trabalho, nas gravuras de Danúbio, Koetz, Hofstetter e Ailema, todos do CGPA, o trabalhador foi apresentado a partir das agruras de seus ofícios, muitas vezes degradantes, esgotantes ou angustiantes. Esse foi o caso dos trabalhadores das minas de carvão, das pacatas mulheres lavadeiras nas malocas ou então do velho sapateiro melancólico, imagens que, se comparadas às gravuras do subcapítulo anterior, divergem. Por vezes, essas imagens se aproximam do Expressionismo a partir da carga dramática, do trabalho com o escuro nas gravuras ou nas formas físicas deformadas dos trabalhadores, como é o caso dos pés geralmente desproporcionais em comparação ao resto do corpo. Assim como as mãos, os pés também possuem uma linguagem visual muito complexa, de conteúdo estético e simbólico, podendo expressar até mesmo as emoções mais profundas. No caso das gravuras do CGPA, essa deformidade dos pés pode nos indicar a importância e a força do trabalho físico, isto é, a valorização do trabalhador do campo braçal em detrimento daqueles que trabalham em espaços urbanos.

Afirma Scarinci (1982) a respeito das gravuras: “especialmente essas do expressionismo e também de gosto da simplificação ousada”, era muito “[...] própria das expressões gráficas oriundas da gravura oriental”, da mesma maneira que o clube teria desenvolvido um, “[...] programa realista de documentação de aspectos da vida rural rio-grandense” (SCARINCI, 1982, p. 97). Embora Danúbio tenha observado práticas de trabalho esgotantes ou em processo de extinção no RS, ainda assim, não são documentais, uma vez que não se tratam de representações verídicas da realidade, mas sim se tratam de fragmentos da sensibilidade do artista frente à situação, que no fazer artístico forma cismas na memória coletiva. Do mesmo modo, as referências expressionistas não são oriundas apenas da gravura oriental, mas também de impressionistas e expressionistas modernos, como é o caso do artista desajustado Vincent Van Gogh (referência recorrente) ou de Kate Kollwitz.



Com isso, as gravuras do CGPA rompem com o passado e inovam em relação ao que havia sido produzido no RS até então, ao apresentarem uma imagem não tão “positiva” do trabalhador, mas sim uma perspectiva latente e que transborda sentimentos a partir dos cortes de buril, do drama existencial de personagens marginalizados.

Devido ao forte elitismo presente no CGPA, essas gravuras de certa forma exerceram um papel de “denúncia” social, como maneira eficaz de mobilizar e impactar uma elite intelectual de esquerda, ao contrário de despertar a consciência do trabalhador comum. A denúncia do mártir, que sofre sem esboçar sofrimento, pertence a essa narrativa heroica da esquerda militante e utópica, que aspira modificar as estruturas sociais, dando visibilidade para as injustiças cometidas contra os trabalhadores. Por outro lado, o CGM, com seu caráter popular, não apresenta cenas de denúncia, mas sim de afirmação e de valorização do povo comum.

Ainda que os artistas do CGM se encontrem soltos das amarras políticas na esfera estética, suas representações permanecem na formalidade. Os seus temas também privilegiaram o campo (que enfrentava certas dificuldades), em detrimento do urbano, fornecendo-lhe visibilidade. A menção de referências de muralistas mexicanos evidencia os propósitos do CGM na busca por uma arte popular com temas populares. O trabalhador é apresentado em harmonia com o seu trabalho, como no caso das mulheres colhendo milho na gravura de Leonilda, as lavadeiras de Cziferry e o pescador de Cabezudo, que apresentam até mesmo elementos classicizantes esculturais, agregando valorização aos protagonistas. Essas tomadas de posições também podem ser concebidas como ações políticas de uma esquerda cultural que enfatiza tais elementos, promovendo visibilidade, com intenção também de modificar a estrutura social ao democratizar a arte, de modo que esta não seja um bem de consumo apenas para poucos.

Embora existam divergências entre os clubes, ambos destacam representações do povo comum, do trabalho físico e rural, em detrimento do intelectual ou do urbano, declarando assim seus objetivos, engajamentos e preocupações. O trabalhador braçal, seja pelo prisma de denúncia seja pelo enaltecimento, pode ser concebido como um contraponto ao trabalho mecânico industrial. A presença de referências de tempos distintos e impuros, de memórias coletivas, misturadas devido aos cismas nos solos do inconsciente, tais como as sobrevivências das obras de Van Gogh, Kathe Kollwitz ou dos muralistas mexicanos nas gravuras dos clubes, é um sintoma da sociedade mobilizada pela industrialização.

Tanto o RS quanto o Uruguai passaram por um forte crescimento industrial no pós-guerra, consolidando novos valores materiais e morais em detrimento de outros. Assim sendo,

a temática do trabalho, que atravessa temporalidades, é vestígio dos sintomas, que consistem no homem e nas suas dificuldades, em uma sociedade em transformação. Em outras palavras, trata-se do artista que deseja cristalizar valores do passado no presente ou então deseja denunciar por meio de gravuras aquilo que está em crise.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem: aparição única, preciosa, é, apesar de tudo, muito pouca coisa que queima, coisa que cai, tal é a “bola de fogo” evocada por Walter Benjamin: ela apenas “transpõe todo o Horizonte” para cair sobre nós, nos atingir. Ela apenas raramente se ergue em direção ao céu imóvel das ideias eternas: em geral, ela desce, declina, se precipita e se danifica sobre nossa terra, em algum lugar diante ou atrás do horizonte. Como um vagalume, ela acaba por desaparecer de nossa vista e ir para um lugar onde será, talvez, percebida por outra pessoa, em outro lugar, lá onde sua sobrevivência por outra pessoa, em outro lugar, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda.

Georges Didi-Huberman

Como apontamos inicialmente na introdução desta pesquisa, analisar as imagens consiste em respeitar suas características específicas enquanto fonte para a história. Elas não ilustram, não são um fim, nem mesmo são reflexos de uma dada sociedade. Caso as imagens assim fossem, ao analisarmos as gravuras dos clubes apenas fixadas ao contexto da Guerra Fria, por exemplo, não daríamos conta de toda a sua complexidade, nem das memórias entrelaçadas que elas contêm de outras temporalidades. Nelas estão cristalizadas memórias coletivas que se sedimentaram no inconsciente, e que, ao longo do tempo, são ressignificadas pelos motivos de uma dada sociedade.

Ao discorrer acerca da gravura, vimos que, diferentemente de outras formas artísticas, ela é múltipla, tendo como característica marcante a sua capacidade de circulação e de comunicação, diferente de uma obra pendurada na parede. Isso significa dizer que a gravura se locomove, transita, sendo assim automotiva, fazendo circular valores, conteúdos, gestos expressivos e memórias, amplificando seu poder de comunicação, o que a torna um suporte profícuo para os objetivos dos clubes de gravura, que almejam pronunciar suas decisões estéticas ou solucionar pautas.

Portanto, a gravura se mostrou eloquente em momentos históricos caracterizados por crises ou mudanças profundas nas bases estruturais das sociedades. De caráter artesanal, rústica e direta, com seu material, que não é nobre nem industrial, no século XX, a gravura geralmente possuiu a função de manifestação ou crítica social, como foi o caso do *boom* da gravura a partir dos expressionistas na Europa, no início do século XX, no Brasil, até mesmo no Rio Grande do Sul na década de 1930, com referências deste movimento artístico na *Revista do Globo* e após com o CGPA, que também foi influenciado pelo Expressionismo.

No que tange aos processos de desenvolvimento da prática da gravura no Rio Grande do Sul e no Uruguai, eles foram semelhantes. Isso porque, nos dois casos, as gravuras no começo do século XX estavam presas ao texto, ou melhor, pertenciam ao universo da ilustração dos impressos, o que gerou concorrência entre os ilustradores, bem como refletiu no aprimoramento da técnica. Tanto no Uruguai quanto no Rio Grande do Sul, a gravura se legitimou enquanto arte com exposições em salões na década de 1940. Com isso, quando os clubes optaram pela gravura na década de 1950, essa já se encontrava reconhecida como arte, própria da modernidade e com capacidade de ser massificada. Nos dois locais, foi criada uma tradição da prática da gravura após a experiência dos clubes, inexistente até então, uma vez que já existiam experiências notáveis com a técnica, porém não de cunho popular.

Os anseios utópicos dos clubes de gravura em transformar a sociedade demonstram que o seu engajamento nasceu do sentimento dos artistas frente à debilidade social diante do futuro. A Europa foi o ponto de encontro dessa geração de artistas latino-americanos, onde entraram em contato com os debates efervescentes do meio artístico do pós-Segunda Guerra Mundial, do início da Guerra Fria e da polarização na esfera artística.

Esse forte caráter de internacionalização nas artes se intensificou na América Latina com a organização da 1ª Bienal de São Paulo, a partir do investimento de capital estrangeiro e da paulatina influência estadunidense nos meios de comunicação de massa nos países latino-americanos, o que colocou em xeque questões de identidade desses países. Essa pauta foi utilizada pelos artistas do CGPA, quando buscaram se manifestar a partir do viés do Realismo Social, para representar o povo e os seus costumes, em contraponto às influências exteriores, vistas como capazes de extinguir essas referências culturais de seus próprios países.

Nesse contexto, os estudos das experiências dos clubes de gravura explicitaram semelhanças e diferenças de acordo com as motivações específicas de cada um deles na sua forma de atuação. O CGPA tinha um caráter de ação política de esquerda mais incisiva, com a intenção de financiar inicialmente a *Revista Horizonte*, ligada ao PCB, enquanto o CGM, no princípio, procurava difundir a sua arte pela ausência de canais oficiais de expressão artística, uma vez que seus desejos utópicos consistiam na massificação da experiência estética.

Este trabalho objetivou o estudo das estratégias dos clubes de gravura em popularizar a arte e as suas formas de atuação. O CGM, diferentemente do CGPA, encontrou um terreno fértil para tal projeto em decorrência da forte tradição da cultura independente uruguaia e por suas gravuras possuírem um caráter mais “aguado”, ou seja, mais universal e menos militante ou de denúncia social, como foi o CGPA. O CGPA não conseguiu angariar muitos sócios durante sua existência, em consequência de que suas gravuras circularam em meios oficiais de exibição de

arte e não em espaços populares, tais como as feiras nas quais o CGM participava. O CGPA possuiu uma postura revolucionária ao tentar despertar as consciências sobre as mazelas sociais, ao mesmo passo que possuíam uma postura “conservadora” ao valorizar as tradições e costumes regionais. Além disso, é possível afirmar que para o CGM o próprio fazer artístico era uma atividade transformadora da sociedade, enquanto para o CGPA a arte era um instrumento para alcançar um fim político.

Assim, a atuação do CGPA não foi próxima ao povo, como foi aquela promovida pelo TGP no México. Porém, o CGM, ainda que não com o caráter militante do TGP, alcançou proporcionalmente essa expressão popular no Uruguai, se comparado ao grupo mexicano. Sobretudo, ambos os clubes de gravura, CGM e CGPA, não se inseriram nos movimentos de trabalhadores ou sociais, os quais buscavam representar, tal como o TGP participou, visto que esse fez parte de manifestações sindicais e de organizações de trabalhadores. Essas diferentes abordagens práticas estão relacionadas às necessidades e aos motivos de seus contextos nacionais. Os clubes de gravura de Porto Alegre e de Montevideu se assemelhavam ao TGP no que diz respeito a pertencerem a uma esquerda cultural latino-americana, que utilizava o viés do Realismo Social e da arte figurativa e buscava ressaltar a cultura popular. Também tinham como semelhança o trabalho coletivo e a busca pelo aperfeiçoamento técnico.

A partir da análise das gravuras dos clubes de gravura sobre a temática do cotidiano, tais como o descanso e a refeição, apresentaram personagens que transpiravam uma moral da vida campesina, em comunhão com a natureza e com o seu trabalho, representando as raízes artesanais face à industrialização. Os clubes enalteceram o povo em sua vida rotineira no campo, em detrimento da cidade, dessa forma, propagaram valores desse tipo representado.

Contudo, como já elucidado, embora os artistas dos clubes de gravura estivessem inseridos num espaço coletivo de produção artística, não havia uma identidade visual nas gravuras. Por exemplo, Vasco Prado tratou de temas regionalistas, Scliar gravou temas políticos e regionalistas, enquanto Danúbio criou gravuras de denúncia social por meio da perspectiva expressionista. Assim, não é possível afirmar que existiam tendências homogeneizadoras nas gravuras dos clubes, mas sim um Realismo Social bastante eclético.

A preocupação com as dificuldades dos trabalhadores ou a sua valorização nas gravuras, são sintomas de uma sociedade em transformação, onde novos padrões de vida são trazidos à tona, isto é, o forte processo de industrialização no Uruguai e no Rio Grande do Sul, pelo qual passavam nas décadas de 1950. O mesmo ocorre com gravuras com temas de tradições populares ou regionais, um sintoma da paulatina penetração estadunidense nos meios de

comunicação de massa no Rio Grande do Sul, somados ao combate do CGPA ao Abstracionismo, que eram vistos como uma ameaça de extinção dos costumes locais.

Portanto, os artistas assumiram o papel de protetores deste povo e de sua cultura, ao mesmo passo que realizaram afirmações autorizadas sobre como seria uma arte popular. Com ressalvas, das produções do CGPA de crítica social, o regionalismo foi tema constantemente reposto no Rio Grande do Sul em novas situações históricas, econômicas e políticas. O CGM também não se distanciou dos temas tradicionais de pintores do começo do século passado, que traziam a pauta nacionalista. Sobretudo, esses clubes de gravura inovaram no que diz respeito aos modos de exibir arte e incentivaram uma tradição da gravura.

Não temos aqui a pretensão de encerrar esta pesquisa, uma vez que é necessário lembrar que há ainda uma série de questões possíveis a serem abordadas, tais como a própria relação entre os clubes de gravura e o TGP para compreendermos melhor os intercâmbios culturais no campo das ideias. Tal pesquisa poderia ser realizada por meio do estudo de correspondências em arquivos pessoais. É possível ainda a análise de outras teias de relações estabelecidas entre os sujeitos e as imagens, como é o caso do tema da paisagem no CGM e no CGPA, os inúmeros retratos gravados por Carlos Scliar do CGPA, entre outros. Outro aspecto importante a ser pesquisado trata-se do papel da crítica de arte em relação ao CGM, para aprofundarmos a investigação sobre a recepção de suas obras, uma vez que há uma lacuna historiográfica a respeito. Por fim, esta pesquisa busca fomentar novos desdobramentos no que tange ao estudo das gravuras dos clubes de gravura, pois, afinal, assim como o estudo das imagens, o conhecimento deve estar em constante movimento.



## **ARQUIVOS CONSULTADOS**

### **BRASIL:**

Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho.

Arquivo João Marçal História Operária, Viamão, RS.

Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.

Núcleo de documentação e Pesquisa do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP.

Coleção Pessoal Júlio Petersen (PUCRS), Porto Alegre.

### **URUGUAI:**

Museo Nacional de Artes Visuales.

Museu Municipal de Belas Artes Juan Manuel Blanes.

Biblioteca Nacional do Uruguai.

Documentos de coleções particulares adquiridos do Coletivo de Grabado de Montevideo.

## **FONTES PRIMÁRIAS**

### **CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE:**

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

HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 8, ago. 1951.

HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 3-4, ano II, mar.-abril. 1952.

HORIZONTE. Porto Alegre: Agência Farroupilha (Distribuidora), nº 8, ano II, set. 1952.

MARGS, boletim informativo, nº 5, Porto Alegre, 1977.

Imprensa Popular, Rio de Janeiro, nº 1017, 30 mar. 1952.

Imprensa Popular, Rio de Janeiro, nº 1012, 23 mar. 1952.

ASSUMPCÃO, Clóvis. Correio do Povo. Porto Alegre, 10 out. 1953.

CASTILHOS, Raul. Uma exposição no Parque da Redenção em que o povo foi juiz. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, p. 12-13, 8 out. 1955.

CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE. **Gravuras Gaúchas: 1950-1952**. Rio de Janeiro: Estampa, 1952.

CLUB DE GRABADO DE MONTEVIDEO:

Club de Grabado de Montevideo, Almanaque, 1966.

Club de Grabado de Montevideo, Nuestros Propósitos, 1953.

Club de Grabado de Montevideo, boletim, nº 2, Montevideú, 1964.

Club de Grabado de Montevideo, boletim, nº 6, Montevideú, 1966.

Club de Grabado de Montevideo, boletim, nº 25, Montevideú, 1971.

LARNAUDIE, Olga; WHASHINGTON, Alfredo Torres. Entrevista a Leonilda González, Diário *El Popular*, 5 abr. 1968.

ROCCA, Thiago P..Bajo el signo de leo. Brecha, 13 jan. 2017.

## REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALFARO, Milita et al. Carnaval y otras fiestas. **Nuestro tempo: Libro de los Bicentenarios**. Montevideo, Centro de Información Oficial, 2004. Disponível em: <<http://www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy/innovaportal/file/62968/1/nuestro-tiempo11.pdf>>. Acesso em 11 ago. 2018.

ALMEIDA, Flávio. Cultura visual japonesa: a intersecção entre arte e o design gráfico. In: **ARS (São Paulo)**, São Paulo. vol. 15, n. 29, p. 146-173, jun. 2017. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S167853202017000100146&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167853202017000100146&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 11 ago. 2018.

AMARAL, Aracy A. **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.

ARGAN, Giulio C. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRASE, Daniel. **On n'y voit rien: descriptions**. France: Folio, 2003.

AVILA, Mary T. **Chronicles of Revolution and Nation: El Taller de Gráfica Popular 'Estampas de la Revolución Mexicana'** (1947). 2013. 577 f. Dissertação (Doctorate of Philosophy Art History) - The University of New Mexico Albuquerque, New Mexico, 2013. Disponível em:

<[http://digitalrepository.unm.edu/arth\\_etds/7/?utm\\_source=digitalrepository.unm.edu%2Farth\\_etds%2F7&utm\\_medium=PDF&utm\\_campaign=PDFCoverPages](http://digitalrepository.unm.edu/arth_etds/7/?utm_source=digitalrepository.unm.edu%2Farth_etds%2F7&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages)>. Acesso em: 20 jan. 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Legisladores e Intérpretes: sobre Modernidade, Pós-Modernidade e Intelectuais**. Rio de Janeiro: Zahar. 2010.

BOHNS, Neiva M. F. **Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX**. 2005. 383 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais)– Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

\_\_\_\_\_. Década de 50: sopram os novos ares. In: GOMES, Paulo (org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Grupo CEE, 2007.

BOSSE, Abraham. **Tratado da gravura: a água forte, e a buril, e em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas, e de imprimir em talho doce**. Barbacena: UEMG, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BORTULUCCE, Vanessa B.. **A arte dos regimes totalitários do século XX. Rússia e Alemanha**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2008.

BRILL, Alice. O expressionismo na pintura. In: GUINSBURG, J. (Org.) **O Expressionismo**. São Paulo, Perspectiva, 2002.

BRITES, Blanca et al. **Alice Brueggemann & Alice Soares**. Porto Alegre: Galeria de Arte Mosaico, 1998.

CAETANO, Gerardo (org.) **Uruguay: El “país modelo” y sus crisis**. Tomo III. 1930/2010. Montevidéo: Planeta, 2016.

CAMARGO, Iberê. **O carretel – Meu personagem**. Catálogo de exposição. Disponível em: [http://www.iberecamargo.org.br/site/uploads/multimediaExposicao/270320130044\\_Ibere%20Camargo%20o%20carretel%20meu%20personagem.pdf](http://www.iberecamargo.org.br/site/uploads/multimediaExposicao/270320130044_Ibere%20Camargo%20o%20carretel%20meu%20personagem.pdf). Acesso em: 11 ago. 2018.

CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. **À sombra da Revolução Mexicana: História Mexicana Contemporânea, 1910-1989**. São Paulo: EDUSP, 2000.

CAMPOS, Cláudia R. P. **Traçando um ideal: Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa (1938-1945)**. 2005. 173 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, Porto Alegre, 2005.

CAPLOW, Deborah. **Leopoldo Méndez, revolutionary art, and the Mexican print: in service of the people**. 1999. 625 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of Washington,

Seattle, 2005. Disponível em:  
<<https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/6230>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

COSTELLA, Antonio. **Introdução à gravura e história da xilografia**. Campos do Jordão, SP: Mantiqueira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Breve história ilustrada da xilogravura**. Campos do Jordão, SP: Mantiqueira, 2003.

COUTINHO, Sylvia Ribeiro. Nas margens da cidade: a expressão da subjetividade moderna na obra de Oswaldo Goeldi. **Escritos**, ano 8, n. 8, 2014. Disponível em:  
<<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero08/artigo05.php>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

CURRAN, Mark J. **História do Brasil em cordel**. São Paulo: EDUSP, 1998.

DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1971.

DASILVA, Orlando. **A arte maior da gravura**. São Paulo: André Galeria de Arte, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

\_\_\_\_\_. **Diante da Imagem**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DI MAGGIO, Nelson. **Artes visuales en Uruguay**: diccionario crítico. 2. ed. Montevidéo: Edição do autor, 2013.

KOETZ, Edgar. **Projeto Caixa Resgatando a Memória**. Texto de Ana Albani de Carvalho. Porto Alegre: Caixa Econômica Federal, 1998. Catálogo de exposição.

ELGER, Dietmar. **Expressionism**. Köln: Taschen, 1994.

ESTEBAN, Fernando García. **Artes plásticas del Uruguay en el siglo XX**. Montevidéo: Universidad Publicaciones, 1968.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre a arte**: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Rio de Janeiro, RJ: Sextante, 2011.

FERNÁNDEZ, Nelson; MACHÍN, Hugo. **Una democracia única**: Historia de los partidos políticos y las elecciones del Uruguay. Tomo I. Divisas, Ideas y Partidos. Montevideo: Fin de Siglo, 2017.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e letra**. Introdução à bibliologia brasileira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FRASCINA, Francis et al. **Modernidade e Modernismo**: pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FIGUEROA, Jorge. Cronología. In: **Club de Grabado de Montevideo (1953-1993)**. Montevideo: Museo Juan Manuel Blanes (Gráfica Mosca), 2012.

GASTAL, Susana. Arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Grupo CEE, 2007.

\_\_\_\_\_. Vasco Prado por ele mesmo. In: CARVALHO, Ana; GASTAL, Susana (orgs). **Vasco Prado**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, Caderno Ponto&Virgula, n. 7, 1994.

GIBSON, Walter S. **Pieter Bruegel and the art of laughter**. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2006.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GOMES, Paulo. **A obra gravada de Pedro Weingärtner**. Porto Alegre: Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul, 2006.

GONÇALVES, Cassandra de C. A. **Clube de Gravura de Porto Alegre: arte e política na modernidade**. 2005. Dissertação (Mestrado em História da Artes) – Programa de Interunidades em Estética e História da Arte, USP, São Paulo, 2005. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=59787](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=59787)>. Acesso em: 3 jan. 2018.

GONZÁLEZ, Leonilda. **Esta soy jo**. Montevideo: P. Gráfica Ltda, 1994.

GRANT, Patrick. **Reading Vincent Van Gogh: A Thematic Guide to the Letters**. Edmonton: Athabasca University Press, 2016.

HECKEL, Erich et al. **Die künstler der brücke**. Nierendorf, Berlim. Catálogo de exposição. Disponível em: <[https://nierendorf.com/englisch/kataloge/KBL\\_92/KBL92\\_Bruecke-1.pdf](https://nierendorf.com/englisch/kataloge/KBL_92/KBL92_Bruecke-1.pdf)>. Acesso em: 11 ago. 2018.

HENTSCHKE, Jens R.. Artiguista, White, Cosmopolitan and Educated: Constructions of Nationhood in Uruguayan Textbooks and Related Narratives, 1868-1915. In: **Journal of Latin American Studies**, ano 04, n. 44, p. 733- 764, nov. 2012. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-latin-american-studies/article/artiguista-white-cosmopolitan-and-educated-constructions-of-nationhood-in-uruguayan-textbooks-and-related-narratives-18681915/EF34EA83413C47528BCF7C0286429167>>. Acesso em: ago. 2016.

HERSKOVITS, A. **Xilogravura: Arte e técnica**. Porto Alegre: Pomar, 1986.

HOBBSAWM, Eric J.. **A Era dos Extremos**. O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

KALENBERG, Ángel. **Arte Uruguayo y Otros**. Montevideo: Edición Galería Latina, 1990.

KATZ, F. O México: A República Restaurada e o Porfiriato, 1867-1910. In: BETHELL, L. (org). **História da América Latina: de 1870 a 1930**. São Paulo/Brasília: EDUSP/IMESP/FUNAG, vol. V, 2002.

KATZMAN, Ruben et al. **La ciudad fragmentada**: Respuesta de los sectores populares urbanos a las transformaciones del mercado y del territorio en Montevideo. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay, 2004. Disponível em: <[https://ucu.edu.uy/sites/default/files/facultad/dcsp/ciudad\\_fragmentada.pdf](https://ucu.edu.uy/sites/default/files/facultad/dcsp/ciudad_fragmentada.pdf)>. Acesso em: 11 ago. 2018.

KERN, Maria L. B.. **Les origines de la peinture moderniste au Rio Grande do Sul-Brésil**. 1981. 435 f. Tese (Doutorado em História da Arte Moderna) - Université de Paris I Pantheon-Sorbone, Paris, 1981.

\_\_\_\_\_. A pintura modernista no Rio Grande do Sul: tradição e inovação. In: **Estudos Ibero Americanos**, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 13-24, 1985.

\_\_\_\_\_. A Pintura Modernista no Rio Grande do Sul. In: Bulhões, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia. **A Semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Secretaria da Cultura, 1992.

\_\_\_\_\_. A Utopia e o ofício da gravura. In: CARVALHO, Ana; GASTAL, Susana (orgs). **Vasco Prado**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, Caderno Ponto&Virgula, n. 7, 1994.

\_\_\_\_\_. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Grupo CEE, 2007.

\_\_\_\_\_. Imagem, historiografia, memória e tempo. In: **ArteCultura**, vol. 12, n. 21, jul./dez. 2010.

KLOVAN, Felipe Figueiró. **Sob o fardo do ouro negro**: as experiências de exploração e resistência dos mineiros de carvão do Rio Grande do Sul na década de 1930. Dissertação de mestrado em História, UFRGS, 2014. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/132366>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANA, Mayra. Gravura no século XX. In: **GRAVURA: Arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.

LARNAUDIE, Olga. Club de Grabado y cultura independiente (1953-1976). In: **Club de Grabado de Montevideo**. Montevideo: Centro Cultural de España, 2011.

LARROCA, Oscar; MANTERO Gerardo. La huella sólida: entrevista a Leonilda González. In: **LA PUPILA**. Uruguay, año 1, n. 4, p. 3-7, out. 2008. Disponível em: <<http://www.revistalapupila.com/pdf/r4.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

LEIBNER, Gerardo. **Camaradas y compañeros**: Una historia política y social de los comunistas del Uruguay. Montevideo: Trilce, 2012.

MALPA, James. **Realismo**. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.



MAIZTEGUI CASAS, Lincoln. **Orientales**: Una historia política del Uruguay. Tomo IV. 1938- 1958. Montevideo: Planeta, 2016a.

\_\_\_\_\_. **Orientales**: Una historia política del Uruguay. Tomo V. 1959- 1970. Montevideo: Planeta, 2016b.

**MESTRES DA GRAVURA**: Coleção Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Artepadiha, 2011.

MOTTER, Talitha B. **Gravura, Figuração e Política**: A obra de Carlos Scliar junto ao Clube de Gravura de Porto Alegre (1950-1956). 2013. 236 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/66823>>. Acesso em: 7 dez. 2017.

MUSACCHIO, Humberto. **El Taller de Gráfica Popular**. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

NAIFEH, Steven et al. **Van Gogh: a vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NAZÁRIO, Luiz. O expressionismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.) **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 607-646.

OLIVEIRA, Luciana da Costa de. **Da imagem nascente à imagem consagrada**: A construção da imagem do gaúcho pelos pincéis de Cesáreo Bernaldo de Querós, Pedro Figari e Pedro Weingärtner. 2017. 635 f. Tese de doutorado em História, PUCRS, Porto Alegre, 2017.

OLIVERA, Márcia Elisa de. **Mineiros de São Jerônimo no final do Estado Novo**: na encruzilhada entre a legislação trabalhista e as leis de guerra (1943-1945). Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em História, UFRGS, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <[www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21249/000733882.pdf?sequence=1](http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21249/000733882.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 11 ago. 2018.

PEIXOTO, Maitê. **Identidades figuradas na cultura do trabalho**: a partilha da experiência visual e a construção da identidade operária através da produção imagética vinculada à imprensa operária e sindical no Brasil (1910-1935). Tese de doutorado em História, PUCRS, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6636>>. Acesso em: 3 nov. 2017.

PELUFFO LINARI, Gabriel. **Realismo Social en el arte uruguayo (1930-1950)**. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1992.

\_\_\_\_\_. **El grabado y la ilustración**: xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Historia de la pintura en el Uruguay**. Representaciones de la Modernidad (1930-1960). Montevideo: Banda Oriental, 1999.

\_\_\_\_\_. Club de Grabado en la crisis de la “Cultura independiente” (1973-1989). In: **Club de Grabado de Montevideo**. Montevideo: Centro Cultural de España, 2011.

QUADROS, Ana L. P. de. **Gravura na Campanha**: um estudo sobre a criação do Museu da Gravura Brasileira. Dissertação de mestrado Memória Social e Patrimônio Cultural, UFPEL: Pelotas, 2010. Disponível em: <[www2.ufpel.edu.br/ich/ppgmp/v03-01/wp-content/uploads/2012/05/DE\\_QUADROS.\\_Ana\\_Lucia.\\_dissertacao\\_2010.pdf](http://www2.ufpel.edu.br/ich/ppgmp/v03-01/wp-content/uploads/2012/05/DE_QUADROS._Ana_Lucia._dissertacao_2010.pdf)>. Acesso em: 11 ago. 2018.

RAMÍREZ, Juan A. **Medios de masas e História del Arte**. Madrid: Cátedra, 1976.

RAMOS, Paula. **Artistas Ilustradores** – A Editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração. 2007. 444 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007a.

\_\_\_\_\_. A Modernidade Impressa. In: GOMES, Paulo (org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**: uma panorâmica. Porto Alegre: Grupo CEE, 2007b.

\_\_\_\_\_. Ilustração e modernidade no campo artístico do Rio Grande do Sul na primeira metade do século XX: debates e rupturas. In: **Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**: Ecossistemas Estéticos. Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.) 1. ed. Belém: ANPAP; PPGARTES/ICA/UFPA, 2013. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html>>. Acesso em: 9 nov. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. **A partilha da sensível**: estética e política. São Paulo: EXO/34, 2005.

REIS, José Carlos. **Escola dos Annales**: a inovação em História. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

RIBEIRO, Jayme Fernandes. O PCB e a Guerra da Coreia: Memória, História e Imaginário Social. **Revista História & Perspectivas**, Uberlândia, vol. 23, n. 42, p. 207-231, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19292/10392>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

ROCCA, Thiago P.. Entrevistas al Club de Grabado. Manual de Uso. In: **Club de Grabado de Montevideo**. Montevideo: Centro Cultural de España, 2011.

\_\_\_\_\_. Leonilda Gonzáles: El arte como voluntad y comunicación. In: **Premio Figari 2006**: Leonilda González expone. Montevideo: Banco Central del Uruguay, 2007. Catálogo de exposición.

ROQUE, Georges. Lo cotidiano transformado por el arte y la publicidad. **El arte y la vida cotidiana**. México: UNAM, 1995.

ROSA, Renato; PRESSER, Decio. **Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul**. 2. ed., Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

ROSTEGUI, Joaquín; LARROCA, Oscar. Introducción a la historia de las asociaciones uruguayas de artistas visuales. In: **La Pupila**: Los primeros seis años (2007-2013). Montevideo, 2013.

RUSKOWSKI, Camila. **Pedro Figari**: os esquecidos da República. Porto Alegre. 2017. 153 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Pucrs, Porto Alegre, 2017.

SALVATORI, Maristela. A gestualidade em Iberê Camargo: obra gráfica dede 58 a 69. In: **Revista Estúdio**. Porto Alegre. v. 3, n. 5, p. 13-17, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v3n5/v3n5a03.pdf>>. Acesso em: 2 dez. 2017.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as Imagens**. Campinas: UNICAMP, 2012.

SANTOS, Alexandre R.. A Modernidade e o Modernismo. In: CARVALHO, Ana; GASTAL, Susana (orgs.). **Vasco Prado**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, Caderno Ponto&Virgula, n. 7, 1994.

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

SIMONE, Eliana de Sá de. **Käthe Kollwitz**. São Paulo: EDUSP, 2004.

SPERANZA, Clarice Gontarski. **Cavando direitos**: as leis trabalhistas e os conflitos entre trabalhadores e patrões nas minas do Rio Grande do Sul nos anos 40 e 50. Tese de doutorado em História, UFRGS, 2012. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/54071>>. Acesso em: 2 ago. 2018.

TRAMONTINI, Marcos J. **Clube de Gravura de Porto Alegre**: Uma experiência de arte engajada. 1989, 362 f. Dissertação de mestrado em História, PUCSP, São Paulo.

\_\_\_\_\_. O clube de Gravura de Porto Alegre: a vanguarda artística do povo revolucionário. **Estudos Leopoldenses**, São Leopoldo, n. 120, v. 26, p.121-124, dez., 1990.

VEECK, Marisa (Org.). **Grupo de Bagé no Clube de Gravura**: década de 50. Porto Alegre, Caixa Econômica Federal, 1997.

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. **A Guerra Fria**: o desafio socialista à ordem americana. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas para gente grande**. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

WEBSTER, Maria H. (coord.). **Do passado ao Presente** - As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Cambona Centro de Artes/ HABITASUL, 1983.

WOOD, Paul. Realismo e Realidades. In: **Realismo, Racionalismo, Surrealismo**: a arte no entre-guerras. São Paulo: Cozac Naify, 1998.

ZIELINSKY, Mônica (org.). **Iberê Camargo** - Catálogo Raisonné (Gravuras). São Paulo: Cozac Naify. v. 1, 2006.

## REFERÊNCIAS CONSULTADAS

ABRAMO et al. **Matrizes do Expressionismo no Brasil**. São Paulo: MASP, 2000.

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: A Era Moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: EDUSP, 1999.

AMORIM, Mariana dos Santos. **A xilogravura na literatura de cordel: apontamentos teóricos visando à dialogicidade**. Trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Artes Visuais, no Instituto de Artes da UNB, 2015. Disponível em: <[http://bdm.unb.br/bitstream/10483/13275/1/2015\\_MarianadosSantosAmorim.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/13275/1/2015_MarianadosSantosAmorim.pdf)>. Acesso em: 11 jun. 2018.

BARRENTO, João. **Limiares sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

BECCARI, Vera d’Horta. Preto no branco. In: **A gravura de Segall**. São Paulo: Museu Lasar Segall, [Brasília]: M. Cultura/SPHAN/Fundação Nacional Pró-memória, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. **Estética de la imagen**. Buenos Aires: La Marca, 2015.

BETHELL, Leslie. **A América Latina após 1930: economia e sociedade**. História da América Latina, vol. VI. São, Paulo: EDUSP, 2005.

BURUCUA, Emilio. **Historia de las imágenes e historia de las ideas**. La escuela de Aby Warburg. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

CARVALHO, Ana Maria Albani. **Espaço N.O. – Nervo Óptico**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

COCCHIARALE, Fernando et al. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

DHAENENS, Laurens. **Arte desde América Latina: moderno y contemporâneo**. Amberes: Lannoo, sem data.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUPRAT, Andréia C. D. **Revista Horizonte (1949-1956) - Imagem, Imprensa e Questões Políticas**. 2013, 242 f.. Trabalho de conclusão de curso em Bacharelado em História da Arte, UFRGS, Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. **Clube de Gravura de Porto Alegre e revista Horizonte (1949-1956): arte e projeto político**. Dissertação de mestrado, UFRGS, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/165312>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. A gravura a serviço das causas sociais: La venganza de los pueblos, de Leopoldo Méndez. **HACER** – História da Arte e da Cultura, Estudos e Reflexões, 2013, rev. 2016. Disponível em: <<https://www.hacer.com.br/la-venganza>>. Acesso em 11 ago. 2017.

FONSECA, Pedro C. D. **Rio Grande do Sul: Economia & Conflitos Colíticos na República Velha**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

GAMBOA, Fernando et al. **Posada**: printmaker to the mexican people. 1944. Catálogo de exposição. Disponível em: <[http://www.artic.edu/sites/default/files/libraries/pubs/1944/AIC1944Posada\\_comb.pdf](http://www.artic.edu/sites/default/files/libraries/pubs/1944/AIC1944Posada_comb.pdf)>. Acesso em: 11 ago. 2018.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror**: Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMES, Paulo. A linguagem épica das XARQUEADAS de Danúbio Gonçalves. **Porto Arte**: Revista de Artes visuais, vol. 13, n. 21. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/27896/16502>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

GRAY, Camilla. **The Russian experiment in art (1863-1922)**. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1986.

GROYS, Boris. Políticas de la instalación. **E-Flux Journal**, n. 2, 2009. Disponível em: <<https://privadotextos.wordpress.com/2011/07/11/politicas-de-la-instalacion/>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

HERRLEIN JR., Ronaldo. A transição capitalista no Rio Grande do Sul, 1889-1930: uma nova interpretação. In: **Economia e Sociedade, Campinas**, v. 13, n. 1 p. 175-207, 2004. Disponível em: <[www.eco.unicamp.br/docdownload/publicacoes/instituto/revistas/economia-e-sociedade/V13-F1-S22/Herrlein.pdf](http://www.eco.unicamp.br/docdownload/publicacoes/instituto/revistas/economia-e-sociedade/V13-F1-S22/Herrlein.pdf)> Acesso em. 15 mai 2018.

JOLY, Martine. **Introduction à l'analyse de l'image**. Paris: Nathan, 1994.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Arte Argentina: Tradição e Modernidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

KWON, Miwon. **One place after another**: notes on site specificity. *October*, vol. 80, 1997. Disponível em: <<http://www.usfcam.usf.edu>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

LARROCA, Oscar et al (Org.). **La pupila**: los primeros seis años (2007-2013). Montevideo, 2013.

LEITE, José A. M. **“Xarqueadas” de Danúbio Gonçalves**: memória de um trabalho através da arte social. 2003, 220 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Mestrado em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

MALTA, Marize. **O olhar decorativo**: ambientes domésticos do final do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2011.

MARGS. **Arte na França. 1860-1960: O Realismo**, 2009. Catálogo de exposição

MARTÍNEZ, Victor Manuel Reys. **La crítica a la obra mural de Diego Rivera 1921-1923 a través de la prensa**. Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma del Estado de México, 2017. Disponible em: <<http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/67230/La%20critica%20a%20la%20obra%20mural%20de%20Diego%20Rivera%201921%201923%20a%20través%20de%20la%20prensa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acceso em: 11 ago. 2018.

MEGGS, Philip B. **A History of Graphic Design**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1992.

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES (MPBA), Muralistas, México, sem data. Disponible em: <<http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/assets/descargables/muralistas.pdf>>. Acceso em: 11 ago. 2018.

OROZO, Leticia López. El muralismo mexicano del siglo XX: protagonistas, voces y lecturas. **Decires**: Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros, vol. 17, n. 21, 2017. Disponible em: <<http://revistadecires.cepe.unam.mx/articulos/art21-9.pdf>>. Acceso em: 11 ago. 2018.

PELUFFO LINARI, Gabriel. **El paisaje a través del arte en el Uruguay**. Montevideo: Galeria Latina, 1994.

\_\_\_\_\_. **Pintura uruguaya**: breve selección del período 1840-1980. Capital Afap, sem data.

**PORMENORES POLÍTICOS Y AFINES**: Gráfica política de los años 60 y 70. Centro de documentación, Fundación Manuel Espínola Gomez, sem data.

RECKZIEGEL, Ana Luiza S; FÉLIX, Loiva O. (orgs). **RS: 200 anos definindo espaços na história nacional**. Passo Fundo: UPF, 2002.

RUDER, Adam. **Art and the Shaping of Society: Russian Posters and Constructivism 1917-1924**. Senior History Thesis, 2003.

SENSIER, Alfred. **Jean-François Millet**: vida y obra. Madrid: Encuentro, 2011.

SOTANA, Edvaldo Correa. O início da Guerra Fria nas páginas da imprensa escrita brasileira (1946-1949). **Diálogos** (Maringá, Online), vol. 18, n. 1, jan./abr. 2014, p. 325-359.

SUPERVIELLE, Marcos et al. El trabajo y las relaciones laborales en siglo XX. In: **El Uruguay del siglo XX**: La sociedad. Montevideo: Banda Oriental, 2008.

TORRES, Juliana Dela. A gravura como recurso visual na imprensa comunista brasileira (1945/1957). In: **III Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, Londrina/PR, 2011. Disponible em:<<http://www.uel.br>>. Acceso em: 11 ago. 2018.

ULIVE, Ugo. **Memorias de teatro y cine**. Montevideo: Trilce, 2007.

WIADETSKI, Jéssica T.. Uma análise acerca do Clube de Gravura de Porto Alegre através de alguns conceitos de Pierre Bourdieu. In: MARTINS, Luis Carlos dos Passos. (Org.). **Pensar a**



**História com e além de Bourdieu:** experiências de pesquisa. 1. ed. Porto Alegre: Editora FI, v. 1, p. 03-170, 2017.

WIND, Edgar. **A eloqüência dos símbolos:** estudos sobre arte humanista. São Paulo: EDUSP, 1997.

ZIMMER, Aline. **Käthe Kollwitz:** mães e rebeliões. Exposição de maquetes da VI Pequena Exposição de Arte Moderna. 3 ago. 2017. Catálogo de exposição. Disponível em: <[https://issuu.com/alinezimmer/docs/cat\\_\\_logo\\_da\\_exposi\\_\\_\\_o\\_k\\_\\_the\\_kol](https://issuu.com/alinezimmer/docs/cat__logo_da_exposi___o_k__the_kol)>. Acesso em: 11 ago. 2018.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)