

O REALISMO SOCIALISTA NO CLUBE DE GRAVURA DE PORTO ALEGRE: INTERSECÇÕES E DISJUNÇÕES

Talitha Bueno Motter¹

O CGPA E A SUA RELAÇÃO COM O REALISMO SOCIALISTA

O Clube de Gravura de Porto Alegre (CGPA), fundado em finais de 1950 por Carlos Scliar e Vasco Prado, tinha entre seus propósitos: congregar artistas e interessá-los na arte da gravura; criar um público capaz de adquirir obras a preços acessíveis e unir o conteúdo nacional a uma forma realista de elevada qualidade artística.² A referência do realismo socialista (RS) parece ser significativa na determinação desses propósitos, sendo citada por diversos autores. No entanto, essa aproximação deve ser feita com cautela, de modo a não se entender aí uma equivalência. A análise, que aqui se apresenta como inicial, se centrará na produção de Scliar, principal porta-voz dos ideais do Clube e um dos integrantes que mais realizou gravuras naquele momento.

ANTES, O REALISMO.

O realismo é visto no pós-guerra como um novo humanismo na arte, opondo-se às últimas conflagrações sangrentas.³ Muitos artistas vieram a considerar seu papel na sociedade, entendendo que deveriam contribuir na defesa da vida. Scliar, ainda mais tendo participado da FEB, não teria opinião diversa. Assim, até 1952, o CGPA esteve fortemente envolvido com o Movimento Mundial pela Paz: diversas gravuras promovendo a luta pela paz foram impressas e integrantes auxiliaram na coleta de assinaturas para o Apelo de Estocolmo, em favor da abolição de armas nucleares. Na época, o mundo estava dividido pela disputa entre EUA e URSS. A tomada de posição em relação às questões “capitalismo ou comunismo?”, “cosmopolitismo ou nacionalismo?” e “arte pela arte ou arte engajada?” via-se como necessária.

1 Mestranda em Artes Visuais na linha de História e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFRJ, sob orientação da Profª. Dra. Maria Luisa Tavora. Pesquisa financiada pelo CNPq.

2 SCLIAR, Carlos. Das Atividades e Perspectivas Do Clube de Gravura. **Horizonte**, Porto Alegre, Ano IV, nº26, p. 24-25, Jan./Fev. 1954a.

3 AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

O realismo, como bem afirma Carlos Scliar, em uma carta à Leonilda González do *Club de Gravado de Montevideo*, é uma daquelas palavras que se tem dificuldade de definir com clareza. Para delimitá-la às concepções do CGPA, Scliar afirmou: “Hoje quando falamos em realismo não apresentamos o nosso trabalho como o nosso objetivo, mas como o caminho para chegarmos a um realismo de características nacionais, ou melhor: regionais”.⁴ E se esse era um realismo que buscava ter características regionais, há ainda outros tipos, como o próprio realismo socialista soviético e o realismo de Courbet. Conforme Michel Dupré, o termo *realismo*, por designar tantas obras distintas, não define um estilo ou forma específicos, antes sim é uma postura.⁵ Ainda, uma obra realista não significa uma cópia fiel do que foi observado pelo artista como referência. Na gravura de Scliar “Sesta I” (1953), por exemplo, o rapaz que repousa – um gaúcho – não está situado em um lugar específico, não há a representação de um espaço perspectivado em seu entorno. Antes, sim, se abre um espaço de cor, uma imensidão para seus devaneios. Nesse descanso, já se percebe uma discrepância em relação a uma das bases que sustentam o realismo socialista soviético: a chamada “mentalidade de partido”, na qual a ideia central dos trabalhos deveria ser comunista, deveria contribuir para a construção do comunismo. Conforme Heller, esse ativismo opunha-se a tudo o que fosse passivo.⁶

No processo de realização dessas gravuras que compõem a “Série Estância” (1953-1956), estava a realização de viagens à Campanha Gaúcha, resultando em desenhos que depois eram utilizados como referência. Pois, de acordo com Scliar, para não se obterem obras artificiais, era necessário o contato com essa realidade.⁷ O procedimento de viagens encontra similaridade com o dos artistas soviéticos, o qual foi relatado em depoimentos fornecidos à delegação cultural brasileira enviada à União Soviética, em 1954. Nomes como os de Scliar, Danúbio Gonçalves e Djanira, compunham a delegação. Na URSS, as Uniões dos Artistas Plásticos financiavam as chamadas “viagens de criação” através do país. Essas Uniões se propunham, segundo o pintor Chmarinov, a “[...] coadjuvar o desenvolvimento da sociedade soviética por meio da arte, nacional pela forma e socialista pelo conteúdo”.⁸

4 SCLIAR, Carlos. [Carta] 16 ago. 1955, Porto Alegre [para] Leonilda González, [Montevideo]. 2p: p.1.

5 DUPRÉ, Michel. *Réalisme(s): peinture et politique*. Campagnan: E. C. Éditions, 2009.

6 HELLER, Leonid. *A world of prettiness: socialist realism and its aesthetic categories*. In: LAURENCE, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (editores). *Socialist Realism Without Shores*. Durham e Londres: Duke University Press, 1997. (e-book).

7 SCLIAR, 1954a.

8 CHMARINOV *apud* SCLIAR, Carlos. A realidade socialista: como vivem os artistas plásticos na URSS? *Horizonte*, Porto Alegre,

REALISMO SOCIALISTA: SUAS ORIGENS, SUAS VISÕES.

A origem do realismo socialista soviético, ao contrário do que se poderia pensar, é anterior ao I Congresso dos Escritores Soviéticos (1934). Dupré indica que suas teses foram elaboradas por organizações proletárias já a partir de 1922-23, sendo assim, germinadas progressivamente em debates entre artistas e não dentro do jogo enigmático do poder político.⁹ Adolfo Vázquez sobre o estabelecimento do realismo socialista coloca outro aspecto: o RS teria sido uma tentativa de generalizar e sintetizar a experiência artística acumulada depois da Revolução de Outubro e de responder, de modo definitivo, à necessidade de se criar uma arte nova a serviço da sociedade que se constituía.¹⁰ Segundo Moraes, no Congresso de 1934, Jdanov advogou pela submissão dos escritores aos ditames do partido. Já a fórmula estabelecida por Gorki comprometia a arte com a propaganda ideológica e estimulava o preconceito às correntes de vanguarda.¹¹ Antes, em 1932, todos os grupos rivais, tanto de proletários como de vanguardistas, haviam sido dissolvidos, tendo sido criadas as Uniões de Artistas, à qual todos os artistas deveriam aderir.¹² O realismo socialista acabou se tornando um dogma rígido nas mãos de burocratas como Jdanov, com poderes de eliminar focos de dissensão entre a intelectualidade.¹³

No Brasil, aos veículos da mídia comunista coube o papel de difundir os preceitos jdanovistas. Em Porto Alegre, a revista Horizonte, vinculada ao PCB, seguia os tópicos programáticos dessas publicações, com textos relativos ao Movimento Mundial pela Paz, às figuras emblemáticas de Stalin e Prestes e sobre a relação da arte com a sociedade. O Clube de Gravura de Porto Alegre tinha forte conexão com a Horizonte, sendo que Carlos Scliar e Vasco Prado chegaram a participar de seu conselho de redação. Inclusive, um dos motivos para a criação do CGPA foi a intenção de auxiliar a revista financeiramente em sua nova fase, iniciada em dez. de 1950. Nesse número, a gravura “[Juntos pela Paz]” (Fig.01) de Scliar constava na capa. Nela há uma multidão, vinda da direita, erguendo cartazes com dizeres como “Lutemos pela paz” e “A paz conquista-se”. No

Ano IV, nº28, p.80-83, maio-ago. 1954b: p.81.

9 DUPRÉ, 2009.

10 VÁZQUEZ, Adolfo S. **As ideias estéticas de Marx**. 3ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

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

12 WOOD, Paul. Realismo e realidades. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 250 - 335.

13 MORAES, 1994.

primeiro plano se podem ver mulheres, homens e crianças que participam da manifestação, conforme a massa se distancia, seus rostos desaparecem, tornando-se anônimos. No centro da gravura, crianças brincam, como um motivo por se lutar pela paz. O sol refulge iluminando o movimento e a plantação. É a vida que se torna possível quando a paz impera no globo. Essa gravura mostra um ponto valorizado pelas obras do realismo socialista: a coletivização, corpos unidos por uma mesma causa. Segundo Wood o RS é uma forma de pintura pública, que se dirige e se articula a partir de temas envolvendo momentos compartilhados, como na obra “Festa em fazenda coletiva” (1936-37) de Sergei Gerasimov.¹⁴

Um dos pontos de sustentação do stalinismo foi o fascínio pelos líderes de causa.¹⁵ Não só os literatos e artistas contribuíram na elaboração desses modelos míticos, mas também todo o sistema da mídia comunista ampliava o potencial de reiteração desses nomes e de seus atributos. Conforme Clark, a cultura política stalinista sustentava-se no mito da Grande Família, em que os “pais”, ou os mais conscientes membros da vanguarda, nutriam os “filhos” de consciência política.¹⁶ Mas, como nos romances convencionais do realismo socialista em que está presente a figura desse pai que auxilia um indivíduo a atingir o estado de consciência, as produções visuais também traziam figuras de liderança, como “Stalin e Voroshilov no Kremlin” (1938) de Aleksandr Gerasimov. E com os cartazes, essas imagens eram difundidas em maior escala. Em “O Capitão do país dos Soviéticos nos conduz de vitória em vitória” (Fig.02), Stalin é associado ao capitão de navio, que mira o ponto de chegada e guia a tripulação de maneira firme e segura na viagem vitoriosa.

No CGPA, a gravura também era um modo de ampliar o contato com a produção de seus artistas, seu envio para outras localidades do mundo era facilitado pelo suporte bidimensional e leve e pelas muitas cópias possíveis, ainda havia a inserção de trabalhos na Horizonte e a distribuição de gravuras editadas para os sócios. Na produção de Scliar também se pode ver retratos de personalidades importantes para o PCB, como a do líder Prestes (Fig.03) e de escritores ligados ao Partido. Percebe-se, na gravura de Prestes, que esse herói é trazido com maior simplicidade, se compararmos com o altivo Stalin dos exemplos anteriores. Prestes é apenas um rosto, não há outros elementos identificatórios, não há um lugar situando-o, como o Kremlin ou o navio da vitória,

14 WOOD, 1998.

15 MORAES, 1994.

16 CLARK, Katerina. *Socialist Realism with Shores: The Conventions for the Positive Hero*. In: LAURENCE, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (editores). **Socialist Realism Without Shores**. Durham e Londres: Duke University Press, 1997. (e-book).

signos do poderio de Stalin. As gravuras que trazem os escritores são também marcantes pela ausência de exaltação dos líderes. Elas indicam posições corporais que remetem ao cotidiano: como Plínio Cabral lendo um livro e Lila Ripoll apoiando seu rosto na mão. Indicam uma proximidade entre Scliar e os retratados, já que todos estavam vinculados à revista Horizonte.

A gravura de Scliar do “Cavaleiro da Esperança” ilustrava uma das páginas de Horizonte de janeiro de 1951. Na contracapa dessa edição há uma “Mensagem dos Intelectuais Gaúchos a Prestes” assinada por nomes como Carlos Scliar, Vasco Prado, Lila Ripoll e Plínio Cabral.¹⁷ Nela, o líder Prestes é tido como a referência para o povo, é ele quem vai à frente da marcha para a Libertação Nacional, cabendo aos intelectuais o papel de constituir uma arte sintonizada à época de mudanças. Aqui nota-se a aproximação com o realismo socialista, tanto no enaltecimento do herói Prestes, quanto no discurso de desenvolver uma arte que corresponda aos anseios de uma nova época.

Sobre a censura a artistas que se afastavam dos preceitos do realismo socialista, essa não se limitou ao perímetro da URSS. No caso brasileiro, o PCB estimulou o antagonismo às bienais e ao abstracionismo. Conforme o texto, “O método do realismo socialista e os problemas da literatura e das artes no Brasil” de 1953, o RS era contrário ao cosmopolitismo, em pró do desenvolvimento de elementos nacionais da cultura.¹⁸ Na época, eram comuns declarações como a de Vasco Prado, em decorrência da primeira Bienal de São Paulo, informando que não aceitou o convite para participar da mostra porque ela tinha como propósito glorificar as manifestações cosmopolitas e antinacionais do abstracionismo.¹⁹

Uma das bases do RS, a necessidade de comprometimento ideológico, acarretava na oposição ao formalismo, pelo caráter autossuficiente do nível formal das obras.²⁰ Scliar, na carta de 1955 à Leonilda González, demonstra-se favorável a esse posicionamento: “Não podemos ter compromissos com o formalismo”.²¹ Mas, como se afastar do trabalho formal, tratando-se de uma obra plástica? Ainda mais em um artista, como Scliar, ligado à modernidade artística? As gravu-

17 SCLIAR, Carlos *et al.* Mensagem dos Intelectuais Gaúchos a Prestes. **Horizonte**, Porto Alegre, n°5, contracapa, jan. 1951. Nova fase, n°2.

18 O MÉTODO do realismo socialista e os problemas da literatura e das artes no Brasil. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova fase, Ano III, n°3, p.70-73, nov.-dez. 1953.

19 PRADO, Vasco. Vasco Prado. In: Declarações sobre a Bienal. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase n°10, p.308, out. 1951.

20 HELLER, 1997.

21 SCLIAR, 1955: p.1.

ras “Cavalete com arreios” (1955) e “Cavalete I” (Fig.04), com a variável figurativa fixada pela mesma estrutura do cavalete, demonstra a preocupação do artista com o uso da cor. Na primeira, a predominância é de tons ocres, matizes do couro, das tonalidades de terra, remetendo ao espaço da Campanha Gaúcha. Nesse caso, os objetos possuem sombras que, por se mesclarem ao marrom mais escuro da grande área superior, reduzem a noção de profundidade. Em “Cavalete I”, as figuras estão imersas em tons de verde, não possuem sombras e assim parecem estar mais comprimidas em direção à superfície da folha de papel. As cores utilizadas nos objetos, nesse caso, buscam corresponder às observadas no cotidiano. Duas técnicas diferentes utilizadas, a do *camaieu* e do *pochoir*, dois modos de inserção das cores, demonstrando que a preocupação de Scliar não se centrava apenas no caráter conteudístico de suas gravuras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegou-se a se afirmar que o CGPA, embora tivesse lutado contra as importações das Bienais paulistas, acabou importando o realismo socialista como solução universal para o problema do que seria uma arte preocupada socialmente. No entanto, o que se percebe é que por mais que haja correspondências, não se trata de uma importação propriamente dita. Em obras onde o trabalhador é representado em ação, na luta, com uma expressão otimista, como em “[Juntos pela Paz]” percebe-se a concordância com a diretriz socialista; porém, as deformações resultantes da estilização dos corpos já se distanciariam deste mesmo paradigma. Pois, como se pode perceber nas obras do realismo socialista soviético, citadas anteriormente, o uso dessas sintetizações formais não era comum.

As origens do Clube estão fortemente relacionadas ao PCB, devido à participação de alguns de seus membros na revista Horizonte e também da militância de seus dois fundadores. Na época, o PCB estava sob a dependência teórica e política do PC da União Soviética, assim, a ênfase a favor de uma arte ideologicamente associada ao partido era inevitável. Mas como os clubes reagiram a essas influências? Percebe-se, no caso da produção de Scliar, a presença de retratos de personalidades do partido; no entanto, essas gravuras não imprimem o engrandecimento de suas imagens. Já a mobilização em relação ao Movimento Mundial pela Paz, um dos tópicos programáticos dos

periódicos comunistas, foi uma forma de utilizar a linguagem da gravura com um fim útil, uma repercussão das diretrizes da própria URSS.

A oposição ao formalismo aparece no depoimento de seus artistas, compreensível em uma época de extremos, na qual posicionar-se era uma premissa. Mas foram abandonadas as pesquisas estéticas inerentes ao trabalho plástico? Isso já não se pode dizer, pois a proposta que priorizava o conteúdo não repercute na preocupação formal verificada nas obras de Scliar. Scarinci, inclusive, afirma que para o artista o gosto pelo jogo de cortes e sinais gráficos ou pelo agenciamento das chapadas de cor, seria, muitas vezes, mais importante do que os temas abordados.²² Ainda, em relação ao espírito nacional e popular do RS, percebe-se que Scliar chega a se distanciar de certos ideais identitários da figura do gaúcho heroico e valente, como em “Sesta I” (1953).²³ Nesse caso, o gaúcho repousa e se liga à vivência de todas as pessoas. A sua inserção não é na representação das coxilhas da Campanha, mas em um espaço de pura cor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?:** a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

CLARK, Katerina. Socialist Realism *with* Shores: The Conventions for the Positive Hero. In: LAURENCE, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (editores). **Socialist Realism Without Shores**. Durham e Londres: Duke University Press, 1997. (e-book).

DUPRÉ, Michel. **Réalisme(s):** peinture et politique. Campagnan: E. C. Éditions, 2009.

HELLER, Leonid. A world of prettiness: socialist realism and its aesthetic categories. In: LAURENCE, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (editores). **Socialist Realism Without Shores**. Durham e Londres: Duke University Press, 1997. (e-book).

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

O MÉTODO do realismo socialista e os problemas da literatura e das artes no Brasil. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova fase, Ano III, nº3, p.70-73, nov.-dez. 1953. (Versão digital disponibilizada pelo Núcleo de Pesquisa em História, ligado ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS – NPH/UFRGS)

PRADO, Vasco. Vasco Prado. In: Declarações sobre a Bienal. **Horizonte**, Porto Alegre, Nova Fase nº10, p.308, out. 1951. (Setor de Imprensa do Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre/RS).

22 SCARINCI, 1982.

23 HELLER, 1997.

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

SCLIAR, Carlos *et al.* Mensagem dos Intelectuais Gaúchos a Prestes. **Horizonte**, Porto Alegre, n°5, contracapa, jan. 1951. Nova fase, n°2.

SCLIAR, Carlos. Das Atividades e Perspectivas Do Clube de Gravura. **Horizonte**, Porto Alegre, Ano IV, n°26, p. 24-25, Jan./Fev. 1954a. (Setor de Imprensa do Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa, Porto Alegre/RS).

_____. A realidade socialista: como vivem os artistas plásticos na URSS? **Horizonte**, Porto Alegre, Ano IV, n°28, p.80-83, maio-ago. 1954b. (Versão digital disponibilizada pelo NPH/UFRGS).

_____. [Carta] 16 ago. 1955, Porto Alegre [para] Leonilda González, [Montevideo]. 2p. (Instituto Cultural Carlos Scliar, Cabo Frio/RJ).

VÁZQUEZ, Adolfo S. **As ideias estéticas de Marx**. 3ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

WOOD, Paul. Realismo e realidades. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 250 - 335.

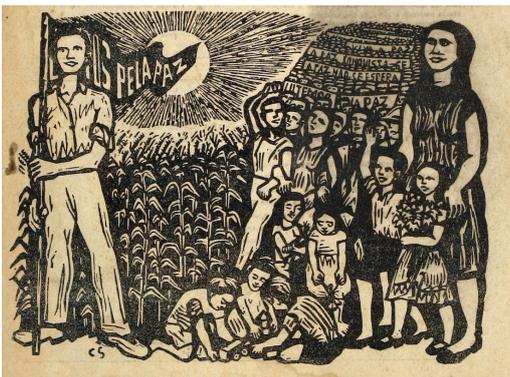


figura01.jpg --> Carlos Scliar. [Juntos pela Paz]. [1950]. Linoleogravura. Fonte: Horizonte, dez. 1950, capa (NPH/UFRGS).



figura02.jpg --> B. Efimov. O Capitão do país dos Sovietes nos conduz de vitória em vitória. 1933. Litografia. 62 x 95 cm. Fonte: Soviet posters HD aplicativo da Evolution Games LLP.

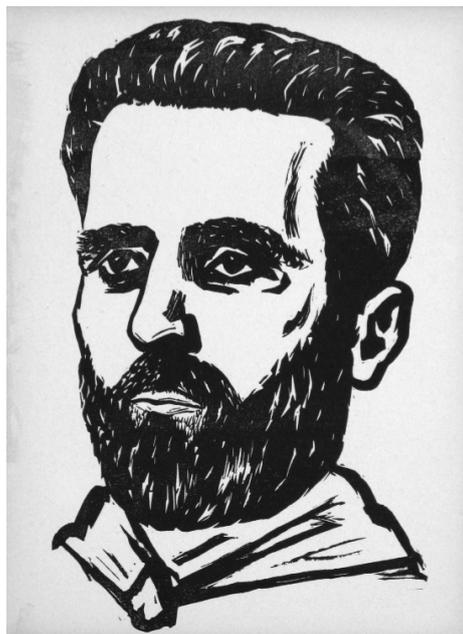


figura03.jpg --> Carlos Scliar. O Cavaleiro da Esperança. 1951. Linoleogravura. Fonte: Horizonte, jan. 1951, p.39 (NPH/UFRGS).

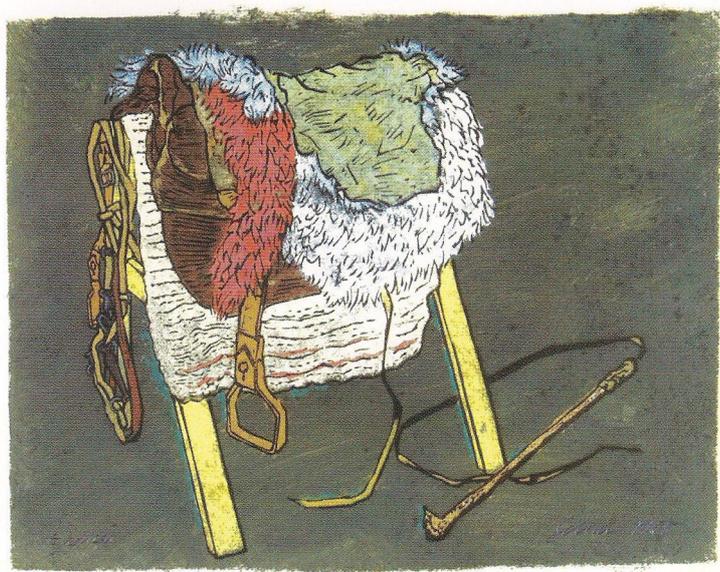


figura04.jpg --> Carlos Scliar. *Cavalete I (Cavalete com aperos I)*. 1955. Linoleogravura e pochoir. 23 x 31cm. Fonte: SCLiar, Carlos. **Carlos Scliar: da reflexão à criação**. Rio de Janeiro: ADupla, 2011: p.34.