

# Arte e política na América Latina: estudo da influência do Taller de gráfica popular no cenário cultural brasileiro

## Art and Politics in Latin America: Study of influence of *Taller de Gráfica Popular* in the Brazilian cultural scene

Gabriel Linhares e Padilha<sup>1</sup>

Katiucya Perigo<sup>2</sup>

**Resumo:** A presente pesquisa tem como proposta estudar até onde e de quais formas o coletivo artístico mexicano Taller de Gráfica Popular influenciou o cenário cultural e artístico, em especial de gravura, no Brasil. Para isso, num primeiro momento apresentamos a história do TGP focando em sua origem e trocas de direção. Posteriormente, optamos por analisar como o coletivo teve contato com museus de gravura brasileiros (bem como seus gestores e artistas), considerando-os como ambientes culturais atuantes na formação de sujeitos na sociedade, e também constatar se após esse contato tais instituições reproduziram os princípios do TGP. Adiante, foi realizada a categorização do tipo de influência manifestada em cada museu analisado. Ao final, foi possível constatar que das instituições analisadas todas manifestaram algum tipo de influência, em especial por suas relações diretas e indiretas com o artista e gestor Carlos Scliar.

**Palavras-chave:** TGP, Arte Política, América Latina, Museus de Gravura.

**Resumen:** Esta investigación tiene como objetivo estudiar en qué medida y de qué manera el colectivo artístico mexicano Taller de Gráfica Popular influyó en la escena cultural y artística, especialmente en el grabado, en Brasil. Por eso, en un primer momento presentamos la historia de TGP enfocando nos en su origen y cambios de rumbo. Posteriormente, se optó por analizar cómo el colectivo tuvo contacto con los museos del grabado brasileños (así como con sus gestores y artistas), considerándolos como entornos culturales activos en la formación de los sujetos en la sociedad, y también ver si luego de este contacto tales instituciones reproducen los principios del TGP. A continuación, se categorizó el tipo de influencia manifestada en cada museo analizado. Al final, se pudo constatar que de las instituciones analizadas todas mostraron algún tipo de influencia, sobre todo por sus relaciones directas e indirectas con el artista y manager Carlos Scliar.

**Palabras-clave:** TGP, Arte Política, América Latina, Museos Del Grabado.

Durante o fim do século 19 e início do século 20 – período moderno na história da arte – ocorreram diversas revoluções socioculturais na América Latina que tentaram romper com determinados aspectos remanescentes impostos pela colonização europeia. Tais mobilizações moldaram fortemente o cenário artístico contemporâneo latino-americano, indo de encontro com distorções de caráter colonizador, ressaltando dessa forma a importância de se pesquisar a respeito desse período e o porquê nesse contexto:

---

<sup>1</sup> Graduando em Licenciatura no curso de Artes Visuais da UNESPAR – Campus Curitiba 1 EMBAP. Contato: gabslin@outlook.com.br

<sup>2</sup> Professora Adjunta de História da Arte da UNESPAR. Doutora em História pela UFPR. Contato: katiucya@yahoo.com.br  
Artigo produzido durante o Programa de Iniciação Científica 2019/2020 com bolsa da Fundação Araucária.

(...) o interesse latino-americano por seu próprio continente ajudará a desfazer essa distorção: poderemos nos ver, no decorrer do processo, com realismo, assumirmo-nos, em consequência, e projetar nosso amanhã a partir de nossa situação real. Sem falsas idealizações (a América Latina em geral tardou muito, mesmo na pintura, a registrar a “sua” paisagem física, o que é também bastante sintomático). (AMARAL, 1983, p. 295).

Um evento fundamental para a história da América Latina que buscou quebrar falsas idealizações a respeito de seu povo, foi a revolução mexicana de 1910. Ela se destaca dentre outras revoluções modernas por propiciar e expandir o surgimento de obras e coletivos que atuaram em prol da exaltação da arte pública. As produções artísticas latino-americanas desse período desenvolveram características visuais e discursivas bastante críticas ao colonialismo europeu e ao crescente imperialismo estadunidense (TRANSPADINI, 2019). A partir desses aspectos os artistas e obras ganharam forte visibilidade exaltando questões como a arte nacional e popular (TREJO, 2005).

Um grupo de artistas expoentes que surgiu por conta da revolução mexicana e que apresenta indícios de influência no contexto cultural e artístico brasileiro, foi o Taller de Gravura Popular (TGP) – também conhecido como Taller de Gráfica Popular, Oficina Gráfica Popular, Oficina de Gravura Popular ou eventualmente como Ateliê Mexicano de Gravura. Tais indícios podem ser percebidos em trabalhos acadêmicos relacionados a gravura, como por exemplo na publicação de Carla Emilia Nascimento, que diz:

(...) uma característica inicialmente unificadora dos Clubes e Gravura foi o projeto político, inspirado no exemplo mexicano do Taller da Gráfica Popular fundado em 1937 por Leopoldo Mendes (...) (NASCIMENTO, p. 91, 2013).

Também na publicação de Andréia Carolina Duarte Duprat: “O TGP foi o modelo dos Clubes de Gravura no Brasil e em outros países latino-americanos.” (DUPRAT, p. 20-21, 2017). Contudo, tais menções não se restringem somente aos trabalhos das pesquisadoras citadas. É possível notar uma série de acadêmicos brasileiros que em algum ponto de suas pesquisas se depararam com o Taller, como por exemplo: Cassandra de Castro Assis Gonçalves, Lucésia Pereira (pesquisadora que aborda as produções do TGP expostas no Museu de Arte de Santa Catarina) e Antonio Ricardo Carneiro, dentre outros. Assim, notam-se menções explícitas ao TGP desde pelo menos 1994, com o catálogo: “Os Clubes de Gravura no Brasil” de Carlos Scliar. Assim, pode ser reforçada a curiosidade a respeito do coletivo considerando que “Apesar de ter sido uma importante e profícua oficina gráfica, há pouca circulação de publicações acerca do TGP no Brasil.” (PEREIRA, p. 195, 2010).

Levando-se em conta também que a Oficina foi um coletivo com mais de 80 anos de existência (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2018) e que contribuiu com a educação política no México de forma semelhante à revolução russa (1917) e cubana (1959) (TRANSPADINI, 2019), tendo princípios voltados a ideais progressistas, com o objetivo principal de contribuir por meio da arte para a unidade da

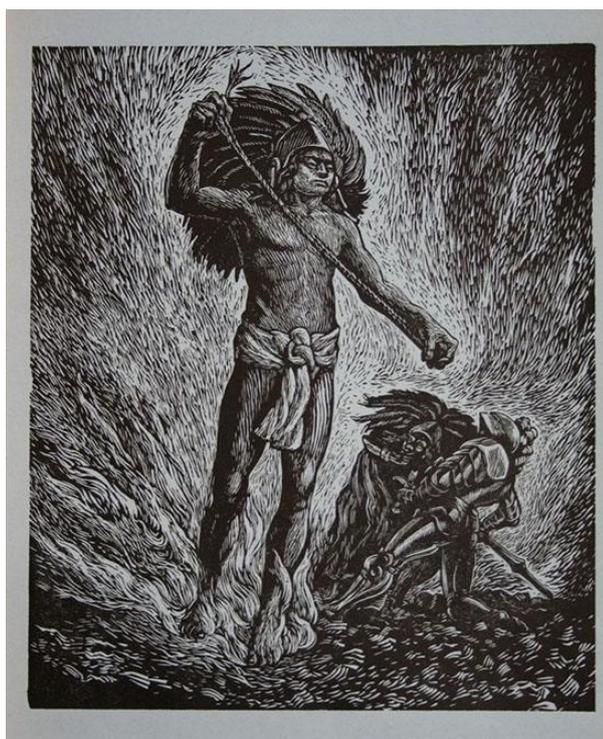
classe trabalhadora e para a luta contra o imperialismo, a guerra (de modo geral) e o fascismo (SOLARES, 2006). Sendo abertamente contra governos totalitários (TGP, 1945) – em especial contra os regimes nazifascistas. Tendo isso em vista, o coletivo tinha como linguagem artística principal a gravura sendo ”caracterizado como uma organização de trabalhadores a serviço da arte por meio de pôsteres, cortinas para reuniões políticas de massa, portfólios de gravuras, livros ilustrados e outras aplicações populares” (SOLARES, 2006, p.13), abordando nestas produções pautas como: a presença de movimentos sociais na arte; a representatividade política de grupos trabalhadores; a invasão de terras indígenas e a luta política e cultural contra governos totalitários. São exemplos da abordagem desses temas as seguintes obras:



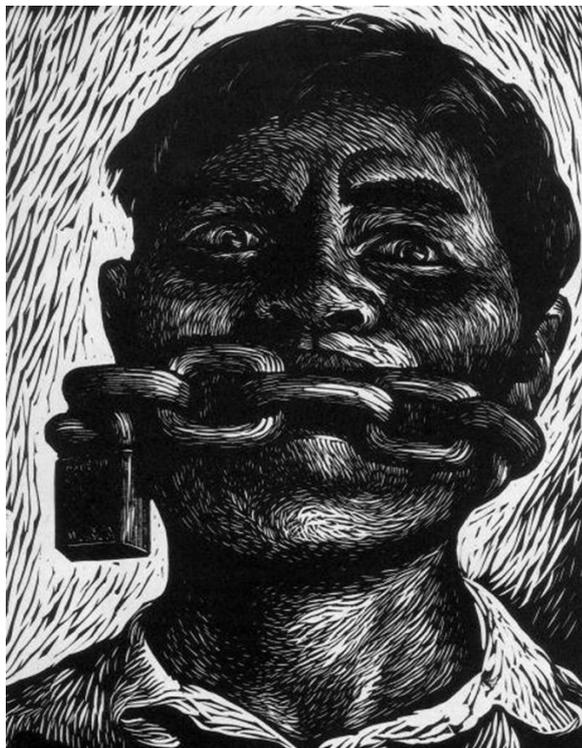
Andrea Gómez, **Madre Contra la Guerra**, Linoleogravura, 1956.  
Fonte: The Saleroom



Pablo O'Higgins, **Derechos de la Clase Obrera**, Offset, 1976.  
Fonte: Artnet



Leopoldo Méndez, **Cuauhtemoc**, Offset, 1950.  
Fonte: Museo Blaisten



Adolfo Mexiac, **Libertad de Expresión**, Linoleogravura, 1954.  
Fonte: Ambulante, Lot-Art

Através dessa perspectiva, a presente pesquisa tem como objetivo geral entender as características e a extensão da influência do TGP no contexto cultural e artístico do Brasil a partir da análise de museus de gravura brasileiros – pois é a linguagem majoritária do coletivo – entendendo tais instituições como locais de pedagogia cultural atuantes na formação de sujeitos dentro da sociedade contemporânea (ROSA, SANTOS, 2019). Nesse sentido, levando em conta também que “(...) essas instituições estão em constante processo de transformação e acompanham, em graus diferenciados, as alterações na forma como a sociedade opera com as dimensões da cultura, da memória e do patrimônio ao longo do tempo.” (MATTOS, 2015, p. 40), portanto, podem ser consideradas instituições adequadas nesse contexto para analisar e buscar compreender em tais parâmetros a influência do coletivo.

É importante ressaltar que as obras artísticas citadas, bem como as informações bibliográficas referentes ao TGP, foram quase que exclusivamente coletadas a partir de fontes em espanhol, portanto uma das tarefas da investigação foi também traduzir para a língua portuguesa a história do Taller. Devido a essa necessidade, nos atemos a analisar tais desdobramentos e manifestações de influência num recorte relativamente restrito, portanto não objetivando delimitar tais aspectos numa perspectiva cultural ampla. Elencadas essas questões, o estudo deu prosseguimento considerando o TGP como um grupo ativo até pelo menos 2018, ano no qual foi encontrada a fonte mais recente utilizada na pesquisa.

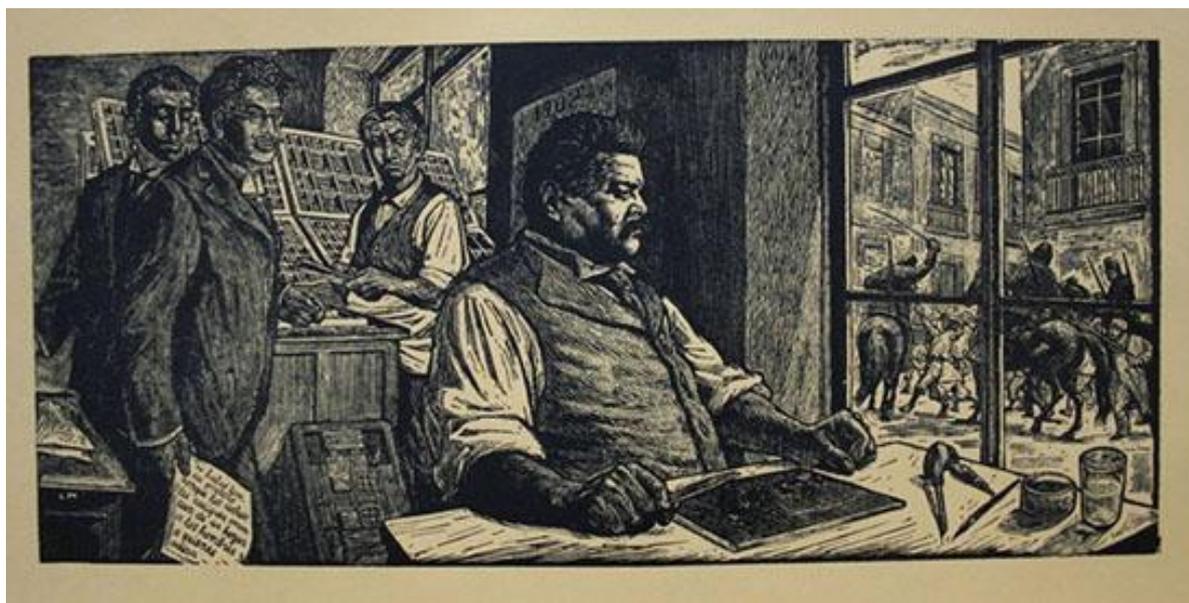
O coletivo teve seu surgimento e estabilização inicial em 1937 na Cidade do México, num contexto pós-revolucionário quando artistas engajados politicamente e membros oriundos do fechamento da Liga de

Escritores e Artistas Revolucionários (LEAR), fundada em 1934 por meio de uma seção da União de Escritores e Artistas Revolucionários que se encerrou em 1935 (SOLARES, 2006), se reuniram para formar um novo grupo a fim de defender culturalmente pautas progressistas e antifascistas (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2018), esses artistas foram: Luis Arenal (1909 – 1985), artista plástico, fundador da revista Frente a Frente e secretário da Liga Mexicana Contra a Guerra e o Fascismo; Pablo O'Higgins (1904 - 1983), muralista, fundador da Liga Intelectual Proletária e filiado ao Partido Comunista Mexicano; Raúl Anguiano (1915 - 2006), muralista, fundador do Grupo de Jovens Pintores de Jalisco e professor na escola La Esmeralda; Leopoldo Méndez (1902 - 1969), artista plástico, fundador da revista Frente a Frente e criador do grupo de vanguarda Los Estridentistas; Ángel Bracho (1911 - 2005), muralista, colaborador da revista Futuro da Confederação de Trabalhadores do México e professor honorário da Academia de Design e Gravura em Florença (único membro que não fazia parte da LEAR); e Alfredo Zalce (1908 – 2003), artista plástico, fundador da Escola de Pintura e Escultura de Taxco, professor na Escola Superior de Construção, professor em escolas primárias da Secretaria de Educação Pública da Cidade do México, diretor da Escola de Artes Plásticas da Universidade Michoacana e diretor da Escola de Pintura e Escultura de Morelia (MUSEO BLAISTEN, 2020).

O Taller de Gráfica Popular foi influenciado a partir de sua criação por algumas figuras importantes de sua época que tinham relação com pautas que o coletivo abordava, em certos casos tais indivíduos eram ressaltados explicitamente em obras e dentre eles se destacam: José Guadalupe Posada (1852 – 1913), artista plástico, caricaturista, professor da Escola Preparatória de León e precursor do movimento nacionalista artístico mexicano; Ricardo Flores Magón (1873 – 1922), jornalista, político, ativista, fundador do periódico *Regeneración*, fundador do Partido Liberal Mexicano, defensor dos direitos trabalhistas e precursor da Revolução Mexicana; Harriet Tubman (1820 – 1913), abolicionista, ativista libertadora de escravos nos Estados Unidos, defensora do sufrágio universal e fundadora da Harriet Tubman House que abrigava ex-escravos, idosos e desabrigados; e Emiliano Zapata (1879 – 1919), líder revolucionário mexicano representante das classes rurais e expoente defensor na luta contra o abuso da mão de obra de indígenas e camponeses pobres nas zonas rurais expropriadas pelo Porfiriato (BIOGRAFIAS Y VIDAS, 2004).

Vale comentar que existe uma possível influência sofrida pelo Taller incidida pelos “clássicos” artistas mexicanos modernistas, Frida Kahlo e Diego Rivera, pois entendendo estes como expoentes em suas respectivas linguagens podemos perceber semelhanças entre as obras do coletivo e as de tais artistas, em especial nos primeiros momentos de sua fundação onde o TGP era muito atraído por pinturas murais (SOLARES, 2006), bem como se pode considerar essa possibilidade principalmente pelo contato de Pablo O'Higgins com Rivera, apesar de – até onde se investigou – não haver menção oficial do TGP a esses “clássicos”. Seguem alguns trabalhos de artistas do TGP em que tais indivíduos foram retratados. Em

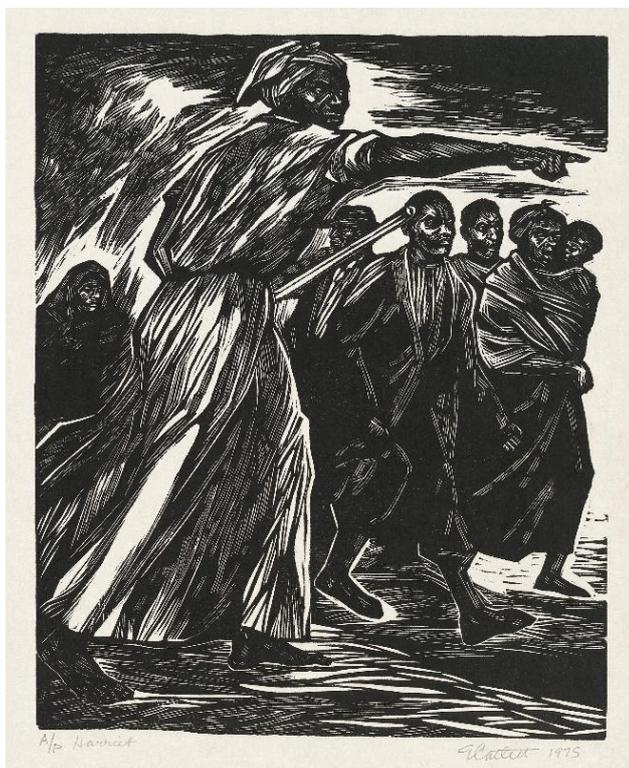
seguida, pinturas icônicas de Frida Kahlo e Rivera, onde enfatizam pautas políticas também abordadas pelo coletivo.



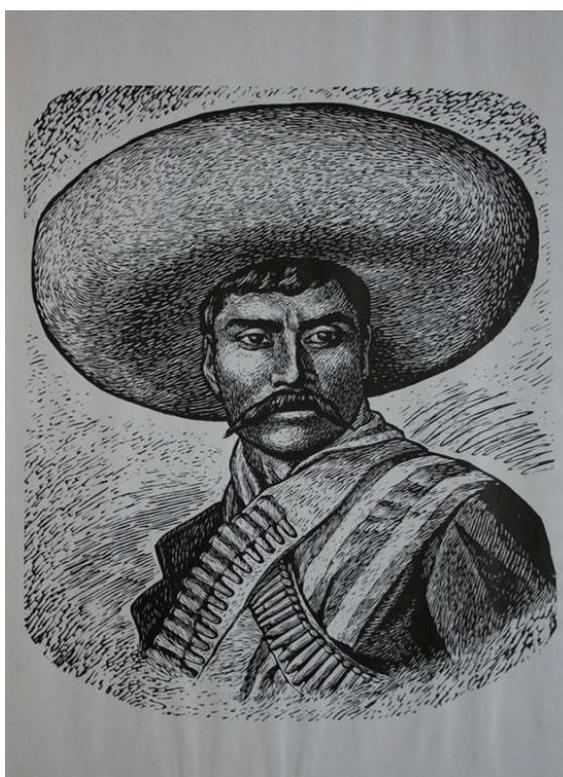
Leopoldo Méndez, **José Guadalupe Posada**, Offset, 1950  
Fonte: Museo Blaisten



Alberto Beltrán, **Ricardo Flores Magón**, Offset, 1950.  
Fonte: Museo Blaisten



Elizabeth Catlett, **Harriet, líder negra em el campo**, Linoleogravura, 1975.  
Fonte: Mit Black History



Leopoldo Méndez, **Zapata**, 1950.  
Fonte: Museo Blaisten



Frida Kahlo, **Autorretrato na fronteira entre o México e os Estados Unidos**, 1932, 12,5 x 13,75 cm.  
Fonte: Arte e Artistas



Diego Rivera, **El hombre controlador del universo**, 1934, 4,8 x 11,45 m.  
Fonte: Cultura Genial

## Metodologia

No início da pesquisa buscamos referências bibliográficas de autores latino-americanos acerca do surgimento do TGP e da biografia de seus membros fundadores. A partir dessa coleta, foi possível conhecer quando o coletivo surgiu e quais suas principais características discursivas, visuais, técnicas e artísticas. Tal coleta propiciou a possibilidade de procurar e identificar as características dentro de um contexto específico partindo de ideias da teoria crítica na qual é considerado que “a realidade é mascarada por um conjunto de estruturas sociais e políticas que envolvem relações de dominação.” (FORTIN, GOSSELIN, 2014, p. 8).

Neste momento, bastava apenas realizar o recorte de alguma variável cultural pertinente a ser analisada e definir o tempo no qual seria trabalhado. Inicialmente cogitamos estudar sobre clubes de gravura brasileiros, mas essa tentativa demonstrou-se escassa no que diz respeito a dados vindos de múltiplas fontes, porque os coletivos artísticos não necessariamente apresentam registros formais de suas atividades. Porém, já em instituições museológicas os registros apresentados foram concretos, o que facilitou o entendimento da relação dos mesmos com o TGP. Por conta também da mudança na função social dos museus durante o século 18 estes se tornam a variável de pesquisa mais viável encontrada, visto que “O novo princípio básico da gestão do patrimônio transformou o **bem patrimonial** em um **bem público**, ou seja, a serviço da sociedade” (BLANCO, 2017, p.76) – destaques em negrito feitos por Blanco. Nesse sentido os museus de gravura brasileiros se encaixam plenamente dentro desse padrão qualitativo, já que por vezes integram oficinas acerca da linguagem que podem se estender a clubes (CARNEIRO, 1998, p. 13-21), afinal “A pesquisa em arte é caracterizada por abordagem qualitativa, pois busca uma metodologia com base na coleta de dados, utilizado principalmente nas ciências sociais, muitas vezes sendo buscada através de uma análise sensível das informações” (CAMPOS, OLIVEIRA, 2017 p. 1059). Porém, é importante comentar que devido à quarentena ocasionada pela pandemia de Covid-19 o acesso direto aos documentos dos museus foi dificultado, portanto a bibliografia referente às instituições foi coletada de trabalhos científicos e fontes oficiais dos museus na internet, assim tornando a coleta de dados menos precisa. Para analisar essas instituições foi feita uma categorização de tipos de influência baseado na tipologia ideal, a qual é uma ferramenta metodológica que é utilizada para auxiliar o entendimento de uma realidade social (WEBER, 2015, p. 20-153). A primeira categoria é a “Influência Direta”, onde pelo menos um fundador ou órgão que fundou o museu teve registro de contato direto com membros e/ou materiais do TGP. A partir disso a instituição passou a reproduzir características e/ou princípios da Oficina; adiante existe a “Influência Indireta”, que acontece quando o museu apresenta princípios e/ou características do coletivo após algum fundador ou órgão que fundou ter tido contato por meio de exposições, eventos ou outras interações menos explícitas com indivíduos que foram afetados por “Influência Direta”. Também existem aqueles “Não influenciados” os quais independente do contato não reproduziram tais aspectos; e existem os “Inconclusivos” que são aqueles que não apresentaram dados suficientes para análise.

Por fim, se sabia que o tempo a ser delimitado seria o início de 1977, data da primeira inauguração contemporânea de um museu específico da gravura no Brasil. A decisão do limite da data de recorte da pesquisa poderia ser em 1989, ano no qual a última das instituições museológicas encontradas na investigação foi inaugurada. Para coleta desses dados utilizou-se a “Museus Br”, plataforma governamental de informações e registros sobre museus brasileiros. Na plataforma, pesquisamos o termo “gravura” na aba de filtragem realizando o recorte de instituições museológicas específicas da linguagem, onde encontramos um total de 5 museus. Partindo dessa coleta analisamos as informações biográficas dos fundadores dessas

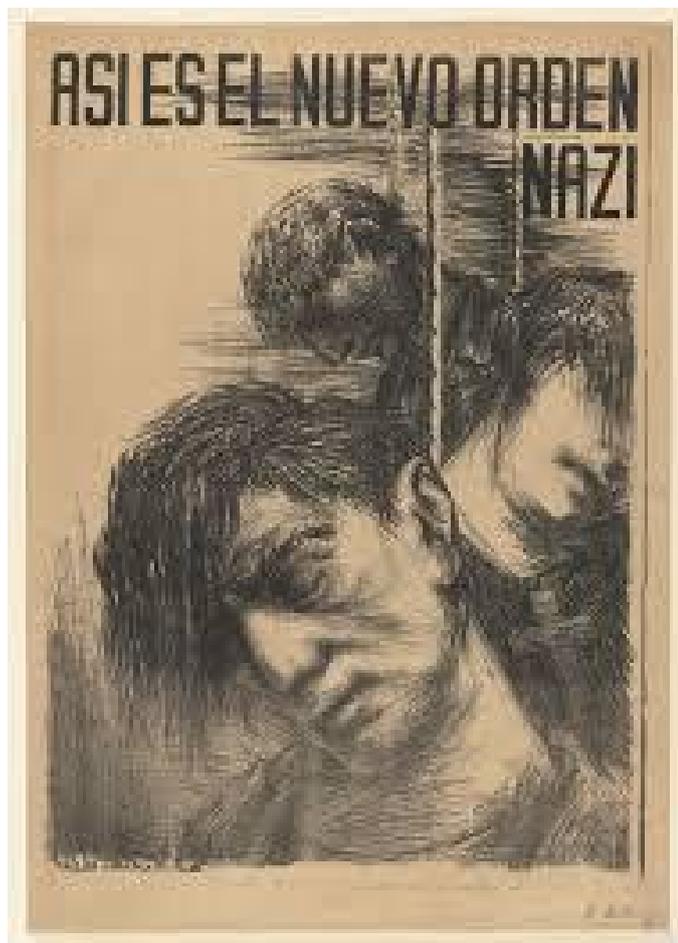
instituições para tomar conhecimento se houve algum contato entre eles e o TGP – isto é, alguma menção ou fruição artística registrada e a partir desse contato, ou não, determinar se os museus selecionados foram influenciados por tais obras ou indivíduos levando em conta suas políticas institucionais e declarações públicas de suas direções.

## **Gestões do TGP**

Levando em conta a história do surgimento e as produções artísticas do TGP, consideramos que o grupo utilizou principalmente técnicas e materiais de impressão em linoleogravura, xilogravura, litogravura e Offset (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p. 3 - 42), assim contribuindo para que o TGP servisse como um elemento de resistência cultural popular ao autoritarismo, visto que

Em resposta ao chamado da La Internacional Comunista para construir frentes amplas contra o nazismo e o fascismo, a guerra e em defesa do socialismo, o Taller de Gráfica Popular se despreendeu da Liga de Escritores y Artistas Revolucionários (LEAR) em 1937 (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p.1, tradução nossa).

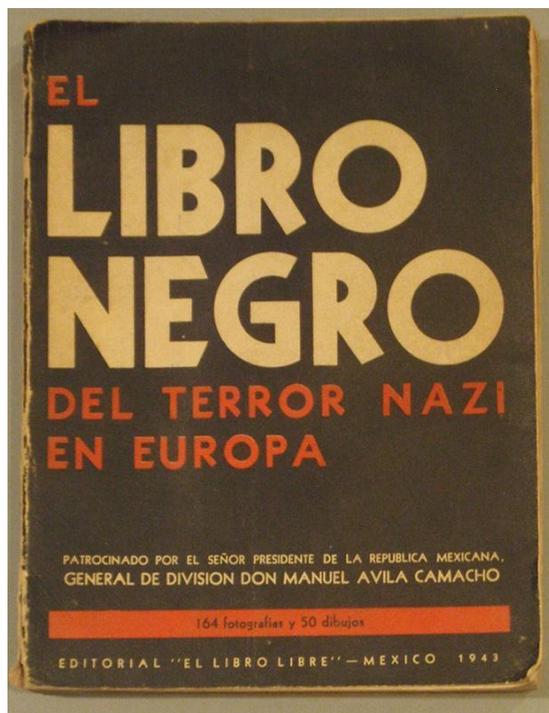
Em seus anos iniciais, o coletivo teve grande apoio governamental por parte do governo de Lázaro Cárdenas que defendia tópicos referentes à reforma agrária e as reivindicações de direitos trabalhistas, pautas as quais eram levantadas pelo TGP. Segundo o historiador Alberto Híjar “apoiar decisivamente (o governo) sem perder a linha internacionalista, que a tornou uma das instituições mais importantes e as mais duráveis e influentes da história da América” (tradução nossa) quando comentado sobre o Taller, o qual ele se refere como “instituição”. Nesse contexto o México tinha recém passado pelo que ficou conhecido como a Expropriação Petrolífera, evento que retomou os recursos naturais do subsolo para o país. Contudo, em 1939 com a ascensão do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha, o TGP direcionou seu foco de produções para criação de obras acerca da Segunda Guerra Mundial se posicionando contra esses regimes (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p.10). Um exemplo disso é a obra de Robert Mallery "Así es elnuevoorden nazi" onde são retratadas três pessoas enforcadas. Ao final da Segunda Guerra Mundial a Oficina dedicou seus esforços em produzir materiais de divulgação expondo as derrotas do nazismo bem como obras com temáticas relacionadas a luta pela paz, assim foi premiado na década de 50 com medalha de ouro pelo Conselho Mundial da Paz (MUSEO DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p.10).



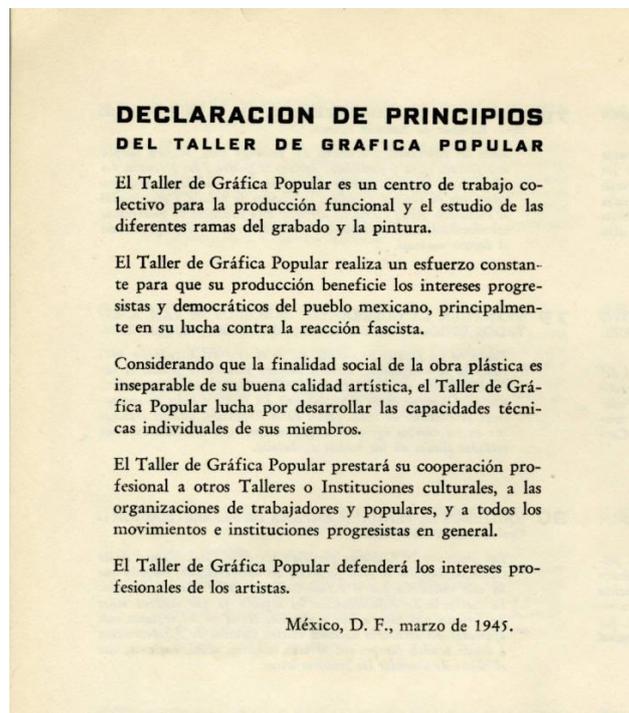
Robert Mallery, **Asi es el Nuevo Orden Nazi**, 1942.  
Fonte: Museu da Arte Moderna (MoMa)

Em meados do início da década de 1940, o coletivo teve um número relativamente grande de evasão de membros principalmente por conta de dois eventos: o primeiro era sobre as discussões internas a respeito dos valores a serem cobrados pelas produções do coletivo, sendo que ao final de tais desavenças optou-se por continuar no modelo de preço único independente do público que a consumisse; o segundo, foi a tentativa de assassinato do revolucionário comunista russo Leon Trotsky promovida por membros como O'Higgins, Arenal, David Alfaro Siqueiros e Antonio Pujol, fazendo com que os envolvidos, após a descoberta do incidente, fugissem do país para evitar a prisão, contudo Méndez que havia sido mencionado em alguns testemunhos acabou sendo preso (DUPRAT, 2013, FLORES, 1994). Nesse contexto, avançando para 1943, quando Méndez já estava livre, foi desenvolvido pelo TGP o chamado “El Libro Negro del Terror Nazi en Europa”. Era um livro de gravuras que reuniu cerca de 32 produções de membros do Taller expondo acusações contra Hitler, apresentando 16 testemunhos de escritores e artistas de diferentes nacionalidades publicado pela editora “El Libro Libre”, marcando um período do coletivo que se estendeu até cerca de alguns anos após o término da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), onde o grupo apresentou um foco especial na produção de obras que iam contra movimentos nazifascistas (MUSEO

NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p. 22 – 24). Tal foco pode ser notado principalmente pela declaração de princípios do TGP escrita em 1945, a qual deixa explícito certas posturas e características do coletivo.



TGP, **El Libro Negro del Terror Nazi en Europa**, 1943.  
Fonte: Wikimedia Commons



TGP, **Declaración de Principios del TGP**, 1945.  
Fonte: University of New Mexico Art Museum

Em 1963 é formado um comitê predominantemente feminino com a eleição de Celia Calderón no comando do TGP (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p. 32). Vale ressaltar que até onde se investigou, não foi especificado qual era exatamente o cargo hierárquico que a eleição se destinava. Porém, é possível considerar, baseado no catálogo da exposição “TGP 80 Años”, que tenha sido para a presidência, coordenação geral ou diretoria. Tal comitê tinha a presença de Elizabeth Catlett como Secretária Geral e Mercedes Quevedo como tesoureira. Com essa equipe coordenando o coletivo, foram quitados alugueis atrasados e o Taller voltou a ficar ativo. Nesse período foram focadas produções desenvolvidas para organizações sociais, em especial para La Unión Nacional de Mujeres (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017 p. 32). Dentro desse cenário em 1967, foi nomeado como coordenador geral provisório o membro Jesús Álvarez Amaya (1925 – 2010) em um momento onde a Oficina entrava em decadência de membros e visibilidade. Jesús impulsionou novamente o coletivo realizando cerca de 400 exposições espalhadas pelo mundo, bem como desenvolveu o periódico Las Calacas, coordenando o TGP até seu falecimento (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p. 31). Até pelo menos 2018 o Taller passou por um processo de transição e renovação, tendo uma mesa de direção composta por Eleazar

Hernández, Francisco Javier Calvo Sánchez, Júlían Castruita Morán, Héctor Vargas, e Maurício Hernández (MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, 2017, p. 41). A última exposição de que se tem registros oficiais da Secretaria de Cultura da Cidade do México é a “TGP 80 años: Taller de Gráfica Popular”, com curadoria de Alberto Híjar realizada entre 2017 e 2018 no Museu Nacional da Revolução. Contou com 121 peças de obras do coletivo de mais de 13 artistas diferentes e dentre eles estão: Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Adolfo Mexiac, José Chávez Morado, Alberto Beltrán, Francisco Mora, Fanny Rabel, Mari Martín, Maria Luisa Martín e Mariana Yampolsky.

### **Desdobramentos do TGP no Brasil**

Conhecendo a trajetória da Oficina, podemos relacioná-la com o cenário museológico da gravura brasileira. Ao discutir sobre essa linguagem estamos necessariamente também discutindo sobre seu contexto de ensino (CARNEIRO, 1998), visto isso a introdução da gravura no Brasil ocorreu em 1808 trazida pela corte portuguesa inicialmente como arte utilitária com função de documentação e reprodução, nesse momento a corte aboliu as restrições quanto a representações de imagens complexas, já que enquanto colonizados os artistas não poderiam realizar tal ato (CARNEIRO, 1998).

Em 1816 chega no Brasil a Missão Artística Francesa com objetivo de fundar a primeira Academia de Arte no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (CARNEIRO, 2015), quatro anos depois foi criada a Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil pela família real portuguesa. A xilogravura neste momento vista como expressão artística chega ao Brasil com Lasar Segall (1920), Oswaldo Goeldi (1924) e Lívio Abramo (1926) (CARNEIRO, 1998). Essa técnica ganhou forte destaque com o álbum "Dez Gravuras em Madeira" (1930) de Goeldi. Algumas importantes instituições difusoras das técnicas de gravura foram o Instituto Municipal de Belas Artes e a Escolinha de Artes do Brasil – a última em especial por trabalhar cursos para uma faixa etária mais abrangente (CARNEIRO, 1998).

Com a expansão do ensino de gravura também chega ao Brasil o abstracionismo geométrico na década de 50 a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo. A vinda do abstracionismo ao Brasil possibilitou que a gravura conseguisse se distanciar do realismo e do expressionismo alemão, mas isso tornou-se um intenso debate sobre o cenário da gravura que se estendeu até o início da década de 60 (CARNEIRO, 1998).

Alguns anos depois e a partir desse contexto, surgiu em 1977 o Museu da Gravura Brasileira: a primeira das 5 instituições museológicas de gravura que foram observadas, as quais duas foram categorizadas como “inconclusivas”. Localizado no município de Bagé (RS) foi inaugurado por Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Glênio Bianchetti, e Glauco Rodrigues (URCAMP, 2020), pode-se notar logo de início que a grande parte dos membros fundadores do Clube de Gravura de Porto Alegre (1950), trabalhou

na fundação deste museu. Um fundador dessa instituição teve contato direto com Leopoldo Méndez, este foi Carlos Scliar conforme diz seu depoimento:

Conheci, em 1949, o gravador mexicano Leopoldo Mendez. Participávamos do Congresso Mundial pela Paz em Paris. Eu já conhecia obras suas e o considero um dos grandes gravadores contemporâneos. Ficamos amigos, e quando ele retornou ao México remeteu-me uma belíssima coleção de originais com obras de todos os artistas que formavam o Taller de Gráfica Popular. Leopoldo Mendez era presidente dessa oficina de gravura junto com Hannes Meyer, um dos diretores da Bauhaus, da República de Weimar na Alemanha pré-Hitler. Eu já preparava minha volta para o Brasil. Se numa coisa a Europa de fato me serviu, foi me conscientizar para o fato de meu país, minha infância, minha formação - por mais que houvesse influências europeias - serem fundamentais para balizar o que seria o meu caminho. Recebi autorização de Leopoldo Mendez para trazer as gravuras. Rio e São Paulo, no fim dos quarenta, eram total agitação cultural e política. Organizavam-se, inclusive nas duas cidades, quase simultaneamente, vários Museus de Arte Moderna. (SCLIAR, 1994, p.11).

Adiante, Scliar complementa que:

Questionava minha formação autodidata ainda que considerasse a concepção de nossas escolas de arte precárias, limitadas e preconceituosas. Eu que até então me via cheio de certezas, depois dos anos de Europa, vendo e revendo o que me interessava, me sentia agora mal preparado, cheio de dúvidas quanto a maneira de reformular minhas pretensões como artista (...). (SCLIAR, 1994, p.12)

Assim, pode-se considerar que tal contato entre Scliar e Méndez foi relativamente relevante para sua formação como artista e gestor, visto que se tornou notável sua “vontade de executar o projeto de uma publicação e de uma entidade voltada à gravura e ao trabalho coletivo, aos moldes do Taller de Gráfica Popular.” (DUPRAT, p. 85, 2017).

Scliar não se restringiu somente à criação do clube de gravura mencionado e a fundação do museu em questão. O artista também contribuiu diretamente para criação da revista Horizonte e para criação da Associação de Amigos da Gravura (1950), as duas reproduzindo o que pode-se considerar como algumas características presentes no Taller, como por exemplo a produção gráfica de qualidade considerável, geralmente em linóleo com altura tipográfica, que promovia reflexões a respeito das ideias de seus fundadores (nesse sentido incluindo a questão contextual, sociopolítica e regional) e contendo um baixo custo de produção (SCLIAR, 1994).

Com a sua experiência na criação e gestão de grupos voltados a arte popular, o artista também contribuiu com a fundação do Centro de Gravura do Paraná (criado na década de 1950 por Nilo Previdi), aconselhando e servindo de “modelo” para a instituição que fornecia formação para jovens gravadores, sendo oriunda do antigo Clube de Gravura do Paraná, sediado no subsolo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) em Curitiba (NASCIMENTO, 2013).

O presente trabalho busca, dentre outros objetivos, categorizar a influência que o coletivo manifestou através das instituições museais específicas sobre o contexto cultural de gravura no Brasil. Contudo, também é possível que tal influência possa ser mensurada para além dos museus, levando em conta o surgimento de diversos grupos artísticos com diferentes formas de atuação dentro da gravura, que apresentam características similares às do TGP e que possivelmente tiveram algum tipo de contato com suas obras ou discurso, principalmente através de Scliar. Considerando tais colocações, o artista ainda relaciona a Oficina com outros grupos externos ao Brasil, enfatizando seu potencial de influência cultural e artística:

Claro que as experiências do "Taller" mexicano ajudavam muito. Trocamos correspondência, e em poucos anos nasciam também os Clubes de Gravura de Montevideu, Buenos Aires, Santiago do Chile e na Cidade do Porto, em Portugal. (SCLIAR, 1994, p. 12)

É possível notar o contato direto de outro artista brasileiro com Leopoldo Méndez ainda em Paris no mesmo congresso junto a Scliar. É o caso de Vasco Prado, também fundador do Clube de Gravura de Porto Alegre (NASCIMENTO, 2013). Este artista apresentou relação próxima ao Museu da Gravura Brasileira, visto que existem obras dele em seu acervo permanente. Contudo, também é possível notar sua atuação na direção de museus mais amplos, como por exemplo, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (NASCIMENTO, 2013; ITAÚ CULTURAL, 2021). Assim, nota-se que o Museu da Gravura Brasileira apresentou princípios voltados à democratização da arte, bem como de valorização do desenvolvimento sócio-cultural da região, promovendo, portanto, a interação da sociedade com o patrimônio cultural e artístico (URCAMP, 2020), sendo possível assim se relacionar com princípios do TGP.

Cerca de 10 anos após a inauguração do museu mencionado, surge o Museu Casa da Xilogravura. Fundado em 1987 em Campos do Jordão (SP) o qual, antes de se tornar uma estrutura museológica, abrigou o Mosteiro de São João. Com direção de Leda Campestrin Costella e Antonio Fernando Costella (fundador) é uma instituição particular “que não tem como proposta entregar-se à 'privatização da cultura'.” (BLANCO, 2011, p. 47) e se mantém financeiramente através da renda da Editora Mantiqueira – que fica em uma parte do museu. O acervo da instituição conta com mais de 1000 gravadores, dentre eles Carlos Scliar. Nesta instituição encontram-se gravuras de grande parte das regiões do Brasil, com exposições que apresentam discursos progressistas e em prol da democratização da arte (BLANCO, 2011, p. 48) portanto, sendo possível relacioná-lo com o TGP, porque são difundidos princípios similares.

Avançando para 1989 é inaugurado o Museu da Gravura pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC), instituição idealizada na 1º Mostra e Seminário da Gravura de Curitiba em 1978 – a qual tinha dentre o júri, Carlos Scliar, o qual também expunha suas obras com princípios nacionalistas presentes no TGP.

Realizada no Centro de Criatividade, nela elaborou-se a “Carta-advertência sobre a gravura atual” que apesar de apresentar características protecionistas e corporativas em pautas regulamentares, previu

dentro da seção de divulgação a fundação de um museu de gravura na cidade para que fosse possível centralizar as doações recebidas durante o evento, dentre elas estavam todas as obras expostas por Scliar (FREITAS, 2013, p. 3 – 6).

Graças a concordância dos termos entre a FCC, determinadas instâncias do poder público e a organizações da Mostra/Seminário, a instituição museológica foi fundada no Centro Cultural Solar do Barão, que, segundo a coordenadora geral Lidia Dely em 1980, a chamada Casa da Gravura (um dos setores do Solar) abrigaria lojas, oficinas, museu e o maior espaço expositivo da cidade (FREITAS, 2013, p.8). Apesar das características conservadoras oriundas de partes da Carta-advertência, a partir de 1983 com a coordenação de Laís Peretti o movimento em prol da arte pública e democratização da arte na Casa da Gravura começou a se desenvolver de forma mais presente (FREITAS, 2013, p.14), assim tornando o espaço um difusor desses princípios.

## **Considerações**

A partir da análise desenvolvida a respeito da relação entre as instituições museológicas brasileiras e o Taller de Gravura Popular – entendendo ambos como difusores culturais – foi possível categorizar os tipos de influência manifestados pelo coletivo no cenário cultural e artístico no Brasil dentro de um recorte relativamente restrito, porém, como um ponto de partida para investigações mais amplas. Vale ressaltar que por conta do cenário de quarentena causado pela pandemia de Covid-19 houve dificuldade em ter acesso direto aos documentos a respeito dos museus.

A investigação teve foco, nesse sentido, nas informações oficiais das instituições, disponíveis na internet, bem como em entender qual a relação de Carlos Scliar e Vasco Prado com os museus em questão, visto que foram fundadores que tiveram contato direto com o coletivo. Não obstante, a necessidade de tradução para a língua portuguesa dos dados referentes ao TGP pesou consideravelmente no resultado da análise apresentada.

Com isso em mente, pode-se considerar que o Museu da Gravura Brasileira (Bagé, RS) recebeu “Influência Direta” por conta do membro fundador Carlos Scliar ter tido contato direto e registrado com Leopoldo Méndez (artista fundador do Taller). A partir dessa interação, o museu apresentou princípios de valorização da arte nacional, bem como o afastamento de referências colonialistas europeias.

O Museu Casa da Xilogravura (Campos do Jordão, SP) foi afetado por “Influência Indireta” devido ao contato por meio da exposição das obras de Scliar com registros oficiais e reprodução de características progressistas e democráticas, as quais eram recorrentes no TGP.

O Museu da Gravura (Curitiba, PR) recebeu “Influência Indireta” devido ao fato de Scliar ter sido jurado e artista expositor durante o evento onde foi idealizada a fundação da instituição – Mostra/Seminário

a qual se teve doações das obras do artista integradas diretamente ao acervo e assim demonstrando posteriormente tendências em prol da arte pública e da democratização da arte por parte da coordenação museológica mais recente a sua inauguração.

Conforme as considerações anteriores, é possível constatar que o Taller de Gravura Popular influenciou o cenário artístico da gravura no Paraná, no Rio Grande do Sul e em Campos do Jordão. Porém fica a cargo de pesquisas futuras definir qual exatamente foi o alcance da relevância das características e princípios do TGP em um recorte mais amplo. Contudo, tornou-se notável a presença de tal influência em contextos museológicos não restritos somente à gravura, considerando, por exemplo, as instituições brasileiras espalhadas pelo país que expuseram obras de Vasco Prado e Scliar. Bem como em coletivos artísticos, clubes de gravura e revistas gráficas localizadas principalmente na região sul do Brasil. Assim, é possível afirmar que a Oficina influenciou na construção sociocultural do público dessas instituições, porque:

Os museus enquanto espaços de fomento e guarda de patrimônio apresentam dimensões poética, política, sociológica, pedagógica e institucional, atuando na construção de sentidos. A função social dos museus os torna lugares de aprendizado, espaço de pedagogia cultural externo à escola, portanto, ambiente de formação de sujeitos. (ROSA, SANTOS, 2019, p.1)

Vale comentar que a partir da pesquisa bibliográfica foi possível constatar, através da Secretaria de Cultura da Cidade do México, que o Taller de Gráfica Popular estava ativo até o ano de 2018, sendo provavelmente o coletivo artístico mais duradouro da América Latina e provavelmente se mantendo ativo até 2020. Seu endereço até o momento dessa investigação, é localizado na Rua Dr. M. Villada 46, bairro Doctores, na Cidade do México.

Por fim é possível reiterar que nessa pesquisa apresentamos uma história do Taller de Gráfica Popular em português, bem como desenvolvemos uma metodologia adaptável a qual pode contribuir para análises de influência de coletivos artísticos num cenário mais amplo, apenas modificando suas variáveis. Assim, entendendo o potencial do assunto, espera-se que a pesquisa possa ter continuidade.

## Referências

AMARAL, A. A. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.

ARNONE, F. M. *A Gravura Como Difusora da Arte: Um Estudo Sobre a Gravura Brasileira no Final do Século XIX a Partir da Análise dos Textos e Produção Crítica de Félix Ferreira*. 2014. f. 224. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo 2014.

BIBLIOGRAFÍAS Y VIDAS, *Ricardo Flores Magón*. Disponível em: [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/flores\\_magon.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/flores_magon.htm). Acesso em: 14 ago. 2020.

BIBLIOGRAFÍAS Y VIDAS. *Emiliano Zapata*. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/z/zapata.htm>. Acesso em 14 ago. 2020.

BIBLIOGRAFÍAS Y VIDAS. *Harriet Tubman*. Disponível em: [https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tubman\\_harriet.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/tubman_harriet.htm). Acesso em 14 ago. 2020.

BIBLIOGRAFÍAS Y VIDAS. *José Guadalupe Posada*. Disponível em: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/posada.htm>. Acesso em 14 ago. 2020.

BLANCO, M. C. *Arte-Educação no Museu Casa da Xilogravura da Cidade de Campos do Jordão: Uma Proposta Poética*. 2011. f. 271. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BLANCO, M. C. *Museu Casa da Xilogravura de Campos do Jordão: Colaboração para a Formação Inicial de Professores de Artes*. 2017. f. 285. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CAMPOS, A. T; OLIVEIRA, R. A. *Metodologia da Pesquisa em Poéticas Visuais no Curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina*. In: Jornada de Didática e Seminário de Pesquisa do CEMAD, 4, 3. 2017, Londrina. Resumo Expandido, p. 1053-1059.

CARNEIRO, A. R. *A Formação de Artistas Gravadores em Ateliês Livres: Anos 80*. 1998. f. 43. Monografia (Especialização em História da Arte) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná, 1998.

CIDADE DO MÉXICO, Secretaria de Cultura. *Abordarán en el Museo Nacional de la Revolución la relevância Del Taller de Gráfica Popular en elámbito internacional*. Disponível em: <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0106-18>. Acesso em 15 jun. 2020.

CIDADE DO MÉXICO, Secretaria de Cultura. *Destacan la relevancia histórica del Taller de Gráfica Popular en el Museo Nacional de la Revolución*. Disponível em: <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0070-18>. Acesso em 15 jun. 2020.

CIDADE DO MÉXICO, Secretaria de Cultura. *El Museo Nacional de la Revolución exhibeel arte crítico Del Taller de Gráfica Popular*. Disponível em: <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1064-17>. Acesso em 15 jun. 2020.

CIDADE DO MÉXICO, Secretaria de Cultura. *Integrantes del Taller de Gráfica Popular ofreceráncharla en el Museo Nacional de la Revolución*. Disponível em: <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0130-18>. Acesso em: 15 jun. 2020.

CIDADE DO MÉXICO, Secretaria de Cultura. *Recordará el Museo del Estanquillo a Leopoldo Méndez, a 50 años de su partida*. Disponível em: <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0208-19>. Acesso em 15 jun. 2020.

CIDADE DO MÉXICO, Secretaria de Cultura. *Revaloran el papel del Taller de Gráfica Popular com exposición en las Rejas de Chapultepec*. Disponível em: <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0592-17>. Acesso em 15 jun. 2020.

COLLECCIÓN BLAISTEN, *Ángel Bracho, 1911 - 2005*. Disponível em: <https://museoblaisten.com/Artista/71/Angel-Bracho>. Acesso em 13 jun. 2020.

COLLECCIÓN BLAISTEN, *Leopoldo Méndez, 1902 - 1969*. Disponível em: <http://museoblaisten.com/Artista/293/Leopoldo-Mendez>. Acesso em: 23 de nov. 2019.

COLLECCIÓN BLAISTEN, *Luis Arenal, 1909 - 1985*. Disponível em: <http://museoblaisten.com/Artista/46/Luis-Arenal>. Acesso em: 29 de nov. 2019.

COLLECCIÓN BLAISTEN, *Pablo O'Higgins, 1904 - 1983*. Disponível em: <http://museoblaisten.com/Artista/327/Pablo-O-Higgins>. Acesso em: 29 de nov. 2019.

COLLECCIÓN BLAISTEN, *Raúl Anguiano, 1915 - 2006*. Disponível em: <http://museoblaisten.com/Artista/40/Raul-Anguiano>. Acesso em: 03 de jan. 2020.

DUPRAT, A. C. D. *Revista Horizonte (1949 - 1956): imagem impressa e questões políticas*. 2013. f. 246. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FLORES, A. E. *El cartel del taller gráfico popular durante los años 50's*. 1994. f. 96. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Desenho Gráfico) – Escola Nacional de Artes Plásticas, Universidade Nacional Autônoma do México, Cidade do México, 1994.

FORTIN, S. GOSSELIN, P. Considerações Metodológicas para a Pesquisa em Arte no Meio Acadêmico. *Art Research Journal*, v. 1, p.1-17, 2014.

FREITAS, A. A Invenção do Solar do Barão: A gravura brasileira em Curitiba. *Clio: Revista de Pesquisa Histórica*, Pernambuco, n. 31.2, p. 1-19, 2013.

GONÇALVES, C. C. A. *Clube de Gravura de Porto Alegre: Arte e Política na Modernidade*. 2005. f. 116. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ITAÚ CULTURAL, *Vasco Prado*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7486/vasco-prado>. Acesso em 08 jun. 2021.

JAMIS, R. *Frida Kahlo*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

KAHLO, F. *O diário de Frida Kahlo: um retrato íntimo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

MATTOS, I. M. *Museu e escola: espaços de sentidos*. 2015. f. 186. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

MOTTER, T. B. *Gravura, Figuração e Política: A Obra de Carlos Scliar junto ao Clube de Gravura de Porto Alegre (1950-1956)*. 2013. f. 236. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

MUSEO NACIONAL DE LA REVOLUCIÓN, *Catálogo TGP 80 años, Taller de Gráfica Popular*. Cidade do México: MNR, 2017.

MUSEU CASA DA XILOGRAVURA. *O Museu*. Disponível em: <http://www.casadaxilogravura.com.br/a-casa-da-xilogravura.php>. Acesso em: 16 jun. 2020.

MUSEUS BR, *Mapas Culturais*. Disponível em: <http://museus.cultura.gov.br/>. Acesso em: 14 jun. 2020.

NASCIMENTO, C. E. O Centro de Gravura do Paraná. In: *IX Fórum de Pesquisa em Arte*, 9, 2013, Curitiba. Anais. Curitiba: ArtEmbap, 2013. p. 87 - 100.

PADILHA, R. C. CAFÉ, L. SILVA, E. L. O papel das instituições museológicas na sociedade da informação/conhecimento. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v. 19, n. 2, p. 68-82, 2014.

PEREIRA, L. As Gravuras Mexicanas do Museu De Arte De Santa Catarina: Entre Aparição e Nostalgia. *Revista de Teoria da História*, p. 190-209. 2010.

RIVERA, D. *Gênios da Pintura: Diego Rivera*. São Paulo: Abril, 1968.

ROSA, I. M. L. SANTOS, G. *Função Social dos Museus: a Experiência do Museu de Arte Primitiva de Assis*. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 15, 2019. Salvador. Artigo, p. 34.

SCLIAR, Carlos. Carlos Scliar. In: Os Clubes de Gravura do Brasil. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1994. p. 11 -14.

SOARES, P. M. F. Arte e Política no Brasil – Os Anos 1960: Questões de Arte e Participação Social. *Estudos de Sociologia*, v. 2, n. 17, 2013.

SOLARES, V. M. *Taller gráfico popular revisión y compilación iconográfica*. 2006. f. 123. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Desenho Gráfico) – Escola Nacional de Artes Plásticas, Universidade Nacional Autônoma do México, Cidade do México, 2006.

TRANSPADINI, R. S. *América Latina no século XX: revoluções, muralismos, imperialismo e dependência*. Revista Katálysis. Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 566-576, 2019.

TREJO, J. O. Q. Vanguardas artísticas e movimentos socioculturais no México: um olhar a partir da sociologia histórica, da cultura e da arte. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Rio Grande do Sul, v. 13, n. 23, p. 85-97, 2005.

URCAMP, *Museu da Gravura Brasileira - MGB FAT/Urcamp*. Disponível em: <https://www.urcamp.edu.br/acao-comunitaria/museus/museu-da-gravura-brasileira-mgb-faturcamp>. Acesso em: 16 jun. 2020.

WEBER, M. *Metodologia das Ciências Sociais*. Campinas: Editora da Unicamp; Cortez Editora, 2015.

Recebido em 26/02/21 aceito para publicação em 05/07/21.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.

Revista Vernáculo n.º 48 – segundo semestre/2021

ISSN 2317-4021