UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES DE ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

PAULO MARCONDES TORRES FILHO

Duas décadas da Arte de Mário Gruber (1947-1967): do realismo ao fantástico

São Paulo

Outubro de 2018

PAULO MARCONDES TORRES FILHO

Duas décadas da Arte de Mário Gruber (1947-1967): do realismo ao fantástico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: História e Historiografia da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Daisy Valle Machado Peccinini.

São Paulo
Outubro de 2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Torres Filho, Paulo Marcondes.

Duas décadas da Arte de Mário Gruber (1947-1967):
do realismo ao fantástico/Paulo Marcondes Torres Filho; orientadora, Daisy
Valle Machado Peccinini. – São Paulo, 2018

194 f :il

Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Programa de Pós-
Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de
São Paulo, São Paulo, 2018.

1-Pintura – Brasil – Século 20 2. Gravura – Brasil – Século 20. 3. Realismo
Fantástico – 4. Gruber, Mário, 1927-2011. I. Peccinini, Valle Machado. II.
Título

CDD 709.81

TORRES FILHO, Paulo Marcondes.

Duas décadas da Arte de Mário Gruber (1947-1967): do realismo ao fantástico

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Interunidades em Estética e
História da Arte da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre em Estética
e História da Arte.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Duas décadas da Arte de Mário Gruber (1947-1967): do realismo ao fantástico

RESUMO

Esta dissertação apresenta detalhes da vida e obra do artista plástico brasileiro Mário Gruber Correia (1927-2011), durante os primeiros vinte anos de sua vida profissional, que se caracteriza por dois eventos importantes: a exposição “19 Pintores”, em que recebeu o primeiro prêmio de pintura, em 1947, e sua primeira exposição individual de pintura, chamada “Restauração do mundo”, em 1967, ambas em São Paulo. Por volta de 1946, o artista já havia se integrado ao círculo de intelectuais e artistas da Biblioteca Municipal de São Paulo, atual Biblioteca Mário de Andrade, datando desta época seu interesse pelo surrealismo e pelo realismo de cunho social. Dois anos depois, o artista apresenta o personagem Moleque Cipó, que procura pesquisar as mudanças da psique do brasileiro, por consequência das mudanças ocorridas no Brasil e no mundo. Em Santos, sua cidade natal, Mário Gruber cria o Clube da Gravura, em 1951, após retornar da França, onde havia estudado gravura em metal. Na década de 1950, Mário Gruber cria um mundo pessoal, em que mostra locais e atividades praticadas pelo Moleque, principalmente o Carnaval, espelhando suas emoções. Nesse período, foi professor de gravura nas oficinas do MAM SP, em 1953, e da FAAP, entre 1960 e 1964. Ao se aproximar os anos 1960, o artista e seu personagem Moleque vivem, num *crescendum*, a angústia existencial. É nesse período que Mario Gruber faz análise, abrindo as comportas do inconsciente, permitindo a manifestação do fenômeno da abertura para a presença de um Ser fantástico, que aparece para curar o Moleque. É a chegada do futuro Astolfo, que estará na exposição “Restauração do mundo” como um boneco astronauta.

Palavras-chave: Mário Gruber; Realismo; Realismo Fantástico; Gravura e pintura brasileira.

Two decades of Mário Gruber's art: from realism to the fantastic (1947-1967)

Abstract

This dissertation presents life and art details for the Brazilian plastic artist Mário Gruber's. The first twenty years of his Professional life, between two main events: The exposition "19 Pintores", in 1947, and his first individual painting expo, named "Restauração do mundo" (world restoration), in 1967. Both in the city of São Paulo, Brazil. During this period, the artist that had already been interested in surrealism, practices socialist realism, then changing the realism with social content where He creates the Moleque Cipó (Iliana's kid). Through this personage the artist investigates changes in the psyche of Brazilians, based on changes happening in Brazil as well as overseas. From Santos, his hometown, where the artist created the Engraving's Club after returning from France where He had studied metal engraving, He presents the Moleque's activities, mainly Carnival, showing his different emotions until He reaches agony. That is when an opening phenomenon happens for the Being that intervenes in order to cure the Moleque. It is the Astolfo's fantastic presence.

Keywords: Mário Gruber, Realism, Fantastic Realism, Brazilian Art

LISTA DE FIGURAS¹

1º Capítulo

- Figura 1. Mário Gruber escultor. Santos c.1942.
 Figura 2. Busto de Adão, c. 1942, argila.
 Figura 3. Foto da capa de *Littérature: nouvelle série n° 5*, 1922
 Figura 4. Menina e cavalos, 1947
 Figura 5. Nu, 1947
 Figura 6. *Trottoir*, 1948 Figura 43
 Figura 7. Ceia, 1947
 Figura 8. S/T, 1948
 Figura 9. S/T (cabeça de homem), c.1948
 Figura 10. S/T (homem nu com luar), 1950
 Figura 11. S/T (Estudo de Rembrandt), 1948
 Figura 12. *D'après Michelangelo*, 1948
 Figura 13. *D'après Piero Della Francesca*, 1948
 Figura 14. Autorretrato, 1947, óleo s/madeira, 63 x 43 cm
 Figura 15. Autorretrato, 1947
 Figura 16. Autorretrato, 1948
 Figura 17. ST (O Sonho do menino), 1949
 Figura 18. ST (Moleque), 1947
 Figura 19. Retirantes, 1949
 Figura 20. Navio Negreiro, 1989
 Figura 21. Grupo de pessoas caminhando, 1965
 Figura 22. Página do Álbum da Dona Inah sobre "19 PINTORES"
 Figura 23. Página do Catálogo da "Exposição dos "19 PINTORES"
 Figura 24. Natureza Morta, 1949
 Figura 25. Foto de Mário Gruber com retrato de D. Inah
 Figura 26. Atelier moradia de Gruber, na Rua Pedroso, 1948
 Figura 27. Foto 1- exposição Galeria Domus, 1948
 Figura 28. Foto 2 - exposição Galeria Domus, 1948
 Figura 29. Foto de cartão de Di Cavalcanti
 Figura 30. Atelier de Francis Jourdan, 1950
 Figura 31. Batalha De Anghiari, 1950
 Figura 32. Reprimindo manifestações nas ruas de Paris, 1951
 Figura 33. Foto - 1º de maio Paris, 1950
 Figura 34. Paris - Docas do Sena na *Gare du L'est*, 1951
 Figura 35. Paris - Rio Sena, 1950
 Figura 36. Mutilado de Guerra, c. 1950
 Figura 37. Mutilado De Guerra, 1951

---

¹ Todas as obras retratadas foram produzidas por Mário Gruber, fotografadas por Di Bonetti e pertencem à coleção privada.

2º Capítulo

- Figura 38. Bar Pinheirinho (Santos), 1952
- Figura 39. Porto de Santos, 1953
- Figura 40. Bacia do mercado de Santos, 1953
- Figura 41. Bacia do Mercado Santos, 1962
- Figura 42. ST (Santos - casario), c.1954
- Figura 43. Paisagem (Santos), c.1954
- Figura 44. Rua Tiro 11, Santos, 1962
- Figura 45. Catadeiras de café - Rua São Leopoldo—Santos, 1955
- Figura 46. Areia Branca nº1, c. 1955
- Figura 47. Santos, 1965
- Figura 48. Idílio na noite, 1955
- Figura 49. Idílio na noite, 1963
- Figura 50. Idílio na noite, 1963
- Figura 51. Roda Gigante, 1963
- Figura 52. Ciclista e a Chuva, c.1963
- Figura 53. Chinesa, 1952
- Figura 54. S/T (Idosa), 1954
- Figura 55. Revista Fundamentos nº 30 Novembro de 1952
- Figura 56. Foto do Jornal **O Diário da Noite**
- Figura 57. Greves de Abril - Praça da Sé, c.1953
- Figura 58. “A Praça é do povo”, 1953
- Figura 59. Foto do Cartão de Delegado Congresso do Chile
- Figura 60. Foto dos Delegados Brasileiros – Chile, 1953
- Figura 61. Foto de Gruber trabalhando em Santos, 1955
- Figura 62. Correspondência do MAM-SP convidando Mário Gruber
- Figura 63. Foto da credencial 1º Secretário da U. A. Plásticos, 1956
- Figura 64. Foto de capa da Exposição: Contribuição ao Realismo no MAM-SP
- Figura 65. Foto da carta do Serviço de Fiscalização Artística
- Figura 66. Catálogo da Exposição ‘grabados brasilenõs’
- Figura 67. Capa da Revista Fundamentos nº 39 Novembro, 1955
- Figura 68. Foto do painel da residência Rubens Mendonça
- Figura 69. Painel do Ginásio de Guarulhos
- Figura 70. Vaso de flores, 1956
- Figura 71. Figura feminina (Magda), 1955
- Figura 72. S/T (Beijo - lembrança de Magda), 1957
- Figura 73. Cópia correspondência Clubinho 1
- Figura 74. Cópia correspondência Clubinho 2
- Figura 75. Foto de Filme em que Mário Gruber é ator
- Figura 76. Retrato Sorriso (Joseph Kantor), 1958
- Figura 77. Foto de Joseph Kantor
- Figura 78. Cipó, 1951
- Figura 79. Moleque Cipó, 1952
- Figura 80. “Muleque Cipó” (observando o horizonte), 1952
- Figura 81. Menino Cipó, c. 1952
- Figura 82. Fantasiado, 1952
- Figura 83. S/T (Carnaval de rua), c.1953

- Figura 84. "Menino Cipó", 1957
Figura 85. S/T (Carnaval), 1958
Figura 86. Carnaval no Bairro, 1963
Figura 87. Fantasiados nº 2, 1963
Figura 88. Fantasiados, 1964
Figura 89. Estandarte nº 3, c.1963
Figura 90. Fantasiados, 1960
Figura 91. Carnaval, 1963
Figura 92. Músicos, 1964
Figura 93. Carnaval, 1964
Figura 94. Carnaval, 1964
Figura 95. Menino com carrinho de rolimã, 1951
Figura 96. Rampa, 1963
Figura 97. S/T (Moleques brincando de circo) c.1981
Figura 98. "Carnaval nº 5", 1971
Figura 99. S/T "Menino com peixe" c.1954
Figura 100. Menino acendendo balão, 1956
Figura 101. Tempo, 1968
Figura 102. Série dos Italianos nº 2, 1971
Figura 103. Série dos Italianos nº 3, 1971
Figura 104. Série dos Italianos nº 4, 1971
Figura 105. Cipó malhando a Judas, 1962
Figura 106. Cipó malhando a Judas, 1962
Figura 107. Série das Pontes, c.1977
Figura 108. Construtores, 1978
Figura 109. Construção, 1979
Figura 110. S/T (Babilônia), c.1982
Figura 111. S/T Multidão na igreja, 1961
Figura 112. Multidão (igrejas), 1966
Figura 113. "Ouro Preto", 1966
Figura 114. Fantasiado (com tocheiro), 1990
Figura 115. "Rosto", 1953
Figura 116. "S/T", c. 1956
Figura 117. Moleque, 1958
Figura 118. Moleque Cipó, c. 1960
Figura 119. Cipó, 1961
Figura 120. Cipó, 1961
Figura 121. S/T (Moleque Cipó), 1962
Figura 122. Moleque Cipó, c.1963
Figura 123. Menino Cipó, 1963
Figura 124. Moleque Cipó, 1963
Figura 125. Menino Cipó tomando sopa, c.1963
Figura 126. Menino Cipó, 1966
Figura 127. Menino Cipó, 1966
Figura 128. Menino tomando sopa, 1967
Figura 129. Menino De Ouro Preto, 1967
Figura 130. Palhaço, 1959
Figura 131. Fantasiados (Polichinelos), 1965
Figura 132. Fantasiados, 1965
Figura 133. Fantasiado, 1974

- Figura 134. Arlequim, 1980
- Figura 135. Fantasiado, 2006
- Figura 136. Fantasiado, 1970
- Figura 137. Fantasiado, 1971
- Figura 138. Fantasiado, 1971
- Figura 139. *Melousine*, 1959
- Figura 140. *Melousine*, 1959

3º Capítulo

- Figura 141. Reflexos, 1959
- Figura 142. O astro e a Flor, 1959
- Figura 143. Natureza Morta, 1960
- Figura 144. Flores Negras, 1960
- Figura 145. S/T (Estudo s/ astronauta), 1960
- Figura 146. Austeridade democrática, 1º Abril 1964
- Figura 147. S/T (Militar cabeludo), 1965
- Figura 148. Capa do Jornal **Última Hora** 09/03/1964
- Figura 149. Periscópio N° 1, 1963
- Figura 150. Periscópio N° 1, c.1963
- Figura 151. S/T (Temporal), 1961
- Figura 152. Perplexidade, 1962
- Figura 153. "Homenagem a Cecília Helena", 1963
- Figura 154. S/T "Menina e Astolfo", 1963
- Figura 155. Máscara, 1966
- Figura 156. Foto de "A grande nave amarela"
- Figura 157. S/T (Estudo máscara/Astolfo), 1966
- Figura 158. Máscara n° 1, 1967
- Figura 159. Estandarte com 2 personagens (máscara), c.1963
- Figura 160. Carnaval, 1967
- Figura 161. Cipó n° 3, 1968
- Figura 162. Carnaval n° 3, 1968
- Figura 163. Pilha de Astolfos, c.1966
- Figura 264. S/T (pilha humana), 1967
- Figura 165. Areia Branca n° 2, 1964
- Figura 166. Astolfo e a Multidão, 1967
- Figura 167. Astolfo Deitado, 1967
- Figura 168. Astolfos (vegetais), 1967
- Figura 169. S/T (cabeça de bicho costurada), c.1967
- Figura 170. Astolfo, 1967
- Figura 171. S/T (Astolfo astronauta), 1967
- Figura 172. S/T (figuras passando a bola), 1967
- Figura 173: Foto da Capa do catálogo Expo 1967
- Figura 174. Texto do catálogo da Expo 1967
- Figura 175. Foto do Jornal **O Estado de São Paulo** alusiva à Expo
- Figura 176. Foto do Jornal **Diário de São Paulo** alusivo à Expo
- Figura 177. O Ovo e a Nave, 1967
- Figura 178. Andrógino, 1967

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 EMERGÊNCIA DA ARTE DE MÁRIO GRUBER: FORMAÇÃO E PRIMEIRO SUCESSO (1946-1951)	16
1.1 O PRINCÍPIO E OS CENTROS INTELECTUAIS E ARTÍSTICOS FREQUENTADOS: INTERESSE PELO SURREALISMO, RELEITURAS DE MESTRES E EXERCÍCIO DE AUTORRETRATOS	16
1.2 ANTECEDENTES DO ‘MOLEQUE CIPÓ’	30
1.3 A EXPOSIÇÃO DOS “19 PINTORES” E A PREMIAÇÃO DE MÁRIO GRUBER.....	32
1.4 BOLSISTA DO GOVERNO FRANCÊS: REFLEXÕES E EXPERIÊNCIAS NA ARTE E NA POLÍTICA	41
2 VOLTA AO BRASIL COMO ARTISTA DO REALISMO SOCIAL (1951-1959).....	61
2.1 CRIAÇÃO DO CLUBE DA GRAVURA DE SANTOS, ASSOCIADO À MILITÂNCIA POLÍTICA E FORMULAÇÃO ARTÍSTICA DE SEU MUNDO REALISTA	61
2.2 REALISMO SOCIAL COM EMERGÊNCIAS DO REALISMO SOCIALISTA	73
2.3 REAÇÕES ÀS PRIMEIRAS BIENAS DE SÃO PAULO: O FIGURATIVO VERSUS O ABSTRATO, BREVE E POLÊMICO PERÍODO COMO PROFESSOR DE GRAVURA NO MAM SP	78
2.4 ATIVIDADES POLÍTICAS JUNTO À CATEGORIA DE INTELECTUAIS E GRUPOS DE ARTISTAS CONJUGADA À ARQUITETURA DE ARTIGAS	84
2.5 A IMPORTÂNCIA DO ‘MOLEQUE CIPÓ’, SUAS BRINCADEIRAS E ESTADOS DE HUMOR. ..	95
2.6 NOVA TEMÁTICA: PESQUISA SOBRE LENDAS MEDIEVAIS	132
3. A “RESTAURAÇÃO DO MUNDO” DE MÁRIO GRUBER: TRANSCENDENCIA DO REALISMO SOCIAL PARA O REALISMO FANTÁSTICO (1960-1967)	143
3.1 EM BUSCA DE NOVOS CAMINHOS; MANIFESTAÇÕES DE ANGÚSTIA E MEDO	143
3.2 O FENÔMENO DA APARIÇÃO DE UM NOVO SER	153
3.3 O COMEÇO DO RECONHECIMENTO: FILME CURTA-METRAGEM “MÁRIO GRUBER”	155
3.4 ASTOLFO, SUA ORIGEM E FORMAS DE REPRESENTAÇÃO, INTERAÇÕES COM O ENTE MOLEQUE E OUTROS ENTES.	156
3.5 A EXPOSIÇÃO “RESTAURAÇÃO DO MUNDO” COM O “O OVO, O PLANETA E A NAVE” COM O ASTOLFO COMO REPRESENTAÇÃO DO FUTURO.....	178
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	190

INTRODUÇÃO

A primeira obra de Mário Gruber que o autor deste trabalho conheceu foi produzida em 1997 e mostra um indivíduo fantasiado usando chapéu de pierrô que, com frequência, era visto em crianças, no carnaval. Sua expressão facial e postura corporal eram fortes, o que levou à aquisição da pintura. Essas características do trabalho em questão remetem à lembrança das fotos do pai deste autor, quando criança.

Era, então, o início do Século 21, e foram feitas tentativas de obter maiores informações sobre o artista, mas as fontes consultadas não foram suficientemente esclarecedoras, exceto pelas observações de alguns galeristas de maior experiência, que enaltece sua obra, especialmente a produzida no período entre as décadas de 1970 e 1980.

Ficou claro, na ocasião, que havia uma lacuna por ser preenchida. Por isso, deu-se a procura do artista Mario Gruber, a fim de que este pudesse atestar a procedência da obra. Isso porque, após um episódio no qual quase adquiriu uma obra falsa, este autor decidiu que, para todas as obras já adquiridas ou por adquirir, era necessário obter comprovação de autenticidade.

Foi nesse contexto que se deu a primeira visita ao artista, quando este mantinha um ateliê localizado na esquina da Avenida Paulista com Rua Bela Cintra, na cidade de São Paulo. Mário Gruber, afável, ao ver a fotografia da obra, abriu cativante sorriso, afirmando ser de sua autoria e mostrou, em seguida, algumas de suas obras recém-pintadas. Foi possível notar que, sobre a escrivaninha, próximo ao cavalete, havia um álbum, confeccionado por sua mãe, contendo recortes de jornais, fotos e catálogos das várias mostras em que tinha exposto seus trabalhos.

Após o contato inicial, por vezes o artista ligava, convidando para mostrar trabalhos que havia produzido, o que dava a ver a cultura e a vivacidade que emanava daquele artista. Os trabalhos eram figurativos, ligados a crianças e suas brincadeiras, a fantasiados, a paisagens evidenciando balões, a meninos tristes e a situações surreais que ligavam figuras humanas e aves. Na época, suas gravuras ainda não haviam despertado o interesse deste autor. Mais adiante, contudo, ficou evidente a importância delas para a melhor compreensão da formação do pensamento do artista que, posteriormente, era colocado em suas telas.

Foi possível conhecer, ainda, obras públicas que Mário Gruber havia produzido, como as localizadas na estação do metrô da Praça da Sé, e na biblioteca do Memorial da América Latina. Juntamente com o artista, foi realizada uma visita ao painel que este havia feito para o Colégio Estadual de Guarulhos, projetado por seu amigo Vilanova Artigas.

Quando o artista foi homenageado pela prefeitura da cidade de Santos, foi possível acompanhá-lo. Na mesma cidade, este autor idealizou uma exposição de seus trabalhos ligados ao tema dos Anjos da Renascença Brasileira, em 2010, na Pinacoteca Benedito Calixto. Note-se que a mostra teve curadoria de Fábio Magalhães. Gruber esteve presente então, e foi notável a aceitação do público e a cobertura da imprensa santista. Cada vez mais, ficava clara a importância do artista e a necessidade do desenvolvimento de uma pesquisa mais ampla sobre o mesmo.

Foram realizadas, pelo autor desta pesquisa, uma série de entrevistas sobre sua vida e obra. Também foram entrevistadas diversas pessoas que mantiveram contato com o artista e dele foram próximas. Após seu falecimento, evidenciou-se a necessidade de melhor preparo acadêmico da parte deste autor, ocasião na qual se inseriu no programa de pós-graduação em Museologia, Colecionismo e Curadoria do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, tendo como orientador o Professor Cauê Alves. O objetivo era desenvolver o trabalho intitulado **Colecionismo Privado - MÁRIO GRUBER**, realizado com sucesso.

Por conta do interesse crescente, deu-se o ingresso deste autor, posteriormente, no Programa De Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como aluno especial, visando aprofundar a pesquisa sobre Mário Gruber. Afinal, trata-se de um artista brasileiro com uma trajetória artística superior a 60 anos e que, como ele mesmo havia afirmado, procurava estudar o psiquismo do brasileiro através das mudanças ocorridas no país e no mundo, conforme citado em entrevista com o autor em 2008.

A obra de Mário Gruber tem um viés político que é intrigante. A partir dos anos de 1960, foi ficando evidente o seu estilo maneirista, em que seus trabalhos, quase sempre figurativos, com frequência apresentam dubiedades e ironia. Essa característica intriga e cativa o observador interessado. Ainda que seja possível que o observador se sinta atraído pela mera observação de uma de suas obras, é, usualmente, perceptível o fato de que há uma sequência nos trabalhos de Gruber, por meio da qual se dá a formulação plena de suas ideias.

Foi com tal preocupação em mente que se deu o ingresso deste autor no mestrado. Dessa vez, o intento objetivou focar nos primeiros vinte anos de atividades de Mário Gruber como artista profissional, que têm como marcos duas exposições que foram muito importantes. A primeira delas foi a exposição coletiva dos “19 Pintores”, ocorrida em 1947, em São Paulo, na Galeria Prestes Maia. Nela, Mário Gruber conquistou o primeiro prêmio de pintura, tendo como participantes do júri os artistas Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Lasar Segall. Já a segunda ocorreu em 1967, sendo sua primeira exposição individual de pintura. A mostra ocorreu na Galeria Atrium, em São Paulo e teve o Professor Antonio Candido de Mello e Souza como apresentador do catálogo. É importante destacar que a mostra foi denominada “Restauração do Mundo”, apresentado trabalhos ligados ao Realismo Fantástico, em que o artista focalizou conceitos relacionados ao ovo, ao planeta e à nave. Em outras palavras: o passado, o presente e o futuro.

No 1º Capítulo desta dissertação, são abordados os primeiros anos de Mário Gruber, sua participação na exposição dos “19 Pintores”, bem como sua ligação e parentesco com intelectuais provenientes da Faculdade de Filosofia da USP. Também se explora sua estadia em Paris, após ter recebido bolsa para estudar gravura, o que permitiu, ao mesmo tempo, que Gruber trabalhasse com Portinari na execução de painéis. O capítulo traz, ainda, o contato que teve com outros artistas brasileiros com os quais, posteriormente, foi possível ter contato, como foi o caso de Octávio Araújo e Luiz Ventura. Tratam-se de relatos históricos que, após cuidadosa pesquisa, forneciam indícios do caminho futuro do artista.

Nesse contexto, verificou-se que a formulação do ente Moleque Cipó faz uma mescla entre o menino proletário presente nas periferias das várias cidades do nosso país, ou mesmo do 3º mundo, e a própria imagem e história do artista. Ainda que oriundo de classe média, Mario Gruber tinha marcado viés socialista, que o fez converter-se em militante do Partido Comunista ao retornar ao Brasil. Esta pesquisa mostra a forma como o artista foi detalhando preocupações e desejos desse menino em desenvolvimento. É notável a precisão com que Mário Gruber procurava revelar as emoções e sentimentos dos meninos. A mudança do humor, proveniente das adversidades, foi vivenciada ou conhecida por esse moleque e motiva a reflexão sobre como o artista dará sequência aos seus trabalhos.

Ao mesmo tempo, foi possível pesquisar detalhes das relações do artista quando optou por voltar a morar em São Paulo, após deixar Santos. Esse conjunto

entre vida e obra, que se situa, principalmente, na década de 1950, fundamenta o que se pesquisou e descreveu no 2º Capítulo.

No início da década de 1960, ao optar por fazer análise junto ao psiquiatra Murilo Pereira Gomes, experimentando de ácido lisérgico, fez com que o artista abrisse a comporta do seu inconsciente, fazendo com que ampliasse suas pesquisas para outros temas, rompendo as barreiras do realismo, de seu mundo santista, e pesquisando cenários e lendas da Europa medieval. Isso permitiu a abertura para fantasias com a amalgamação entre o moleque, suas brincadeiras e os personagens lendários que redundaram no que artista irá mostrar na sua primeira exposição individual de pinturas, na galeria Atrium, em São Paulo, que ele chamou de “Reconstrução do Mundo”. Isso é analisado no 3º Capítulo.

A introdução do Astolfo como um Ser que é descoberto para curar o ente Moleque, quando o mesmo entra em processo de angústia, passará a ter continuidade na obra de Mário Gruber, bem como as várias formas de interação com o mesmo. É isso o que se procurará mostrar nas conclusões finais.

Mário Gruber, como artista brasileiro, precisa ser mais bem estudado, pois, além de sua reconhecida competência técnica, é imaginativo e intuitivo, bem como possui robusta curiosidade intelectual, o que o permite engendrar uma sequência de personagens e ideias interessantes.

1 EMERGÊNCIA DA ARTE DE MÁRIO GRUBER: formação e primeiro sucesso (1946-1951)

1.1 O princípio e os centros Intelectuais e artísticos frequentados: interesse pelo Surrealismo, releituras de mestres e exercício de autorretratos

Pintor, desenhista, gravurista, escultor e muralista, Mário Gruber Correia (1927- 2011), desde cedo manifestou uma inequívoca vocação artística. Proveniente de família de classe média estável, Gruber recorda a situação em que resolveu ser artista:

Para mim, é bem vivo na minha memória quando eu resolvi ser um pintor. Eu sempre gostei, como garoto, quando eu ia para o ginásio e eu ficava esculpindo pequenos objetos ou caras em sabão de coco. O que muito me prejudicou nos estudos regulares, não é? Aí eu encontrei uma caixa de pintura que era da minha mãe, que havia lá em casa, e comecei a mexer e me empolguei com a coisa e ia para a praia para tentar pintar e aí percebi que é o que eu queria fazer, mas o meu pai queria que eu fosse trabalhar com ele. Ele era contador no Fórum aqui em Santos. E eu, por afeto e como não tinha decisão ainda, fiquei um ano com ele... na Praça dos Andradas, aqui onde era a cadeia velha. E toda vez que eu passo por lá, eu lembro bem desse dia que eu tomei a decisão. Era um dia bonito, eu estava sentado na escrivaninha ao lado do meu pai e via o sol batendo nas palmeiras, brilhante. Naquele tempo, as palmeiras brilhavam um pouco mais. Hoje brilham menos, não sei se são as larvas, a fumaça, tudo isso. Eu vi e pensei, eu quero ser pintor. Eu disse para o meu pai: vou tomar um café aqui em baixo e volto. Nunca mais voltei.²

---

² CORREIA, Mario Gruber, depoimento (17/01/1996) Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho - Prefeito de Santos; Gilberto Mendes – Compositor, e Roberto Peres - Crítico de Teatro. Local da gravação: Teatro Rosinha Mastrângelo, Santos. Projeto Encontros.

Figura 1. Mário Gruber esculor **Figura 2.** Escultura de Adão em argila

Fonte das imagens: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Mário Gruber, quando menino, no início dos anos de 1940, conheceu o atleta e escultor Arrigo Battendieri, de quem se tornou companheiro de remo. Este o incentivou, oferecendo-lhe seu primeiro material de escultor, a argila. Gruber modelou, então, dois bustos: o de Thomas Jefferson e o de Abraham Lincoln, influenciado pela leitura de livros sobre a Revolução Francesa e pelos ideais democráticos norte-americanos. Entrou em contato com as teorias de Darwin e esculpiu uma cabeça do homem de Neandertal, à qual deu o título de “Adão”.

Seus trabalhos, quase sempre, figurativos, focam, principalmente, a figura humana. Foi um talento precoce, iniciando como autodidata na pintura em 1943 e que, em 1945, improvisou sua primeira gravura, obtendo referências genéricas sobre a água-forte, em biografia de Rembrandt. Gruber apreciava muito a gravura em metal e empreendeu pesquisas, no sentido de aprimorar sua técnica.

No mesmo ano de 1945, de passagem por Araraquara, hospedou-se na fazenda Santa Isabel, de seu tio Cândido Rocha, primo-irmão de Mário de Andrade. Naquela ocasião, Gruber travou contato com Antonio Cândido de Mello e Sousa (1918-2017), sociólogo, literato e professor universitário brasileiro, casado com Gilda Rocha de Mello e Sousa (1919-2005), filósofa, crítica literária, ensaísta e professora universitária brasileira, prima-irmã do pintor. Na ocasião, expôs, pela primeira vez, no I Salão Araraquarense, organizado por Mario Ybarra de Almeida, filho de Almeida Junior.

Antonio Cândido interessou-se por seus quadros e os mostrou a Sergio Milliet, (1898-1966), escritor, pintor, ensaísta, crítico de arte e de literatura, tradutor e

sociólogo brasileiro. Foi também diretor de biblioteca, tendo dirigido a Biblioteca Municipal de São Paulo, posteriormente, denominada Biblioteca Mário de Andrade. Naquele ano de 1945, Sergio Milliet inaugurou a Seção de Arte, dando origem ao primeiro acervo público de arte moderna da América do Sul, tendo firmado acordos de cooperação com a Biblioteca Nacional de Paris, ampliando sua atuação didática com critérios mais amplos em sua política de aquisição, para “servir aos que precisam ler livros de arte por estudo, obrigação ou por diletantismo, e que não podiam arcar com o luxo de uma coleção particular”.³

Com a inexistência de galerias de arte moderna e apenas a Pinacoteca do Estado de São Paulo como museu generalista, a Biblioteca era um verdadeiro ponto de encontro para os artistas jovens e os mais experimentados, que podiam participar de atividades culturais, como palestras e mesas-redondas, das quais participaram Roger Bastide, Luís Martins, Lourival Gomes Machado, Osório César e Luís Saia, entre outros.

Em 1946, Mário Gruber mudou-se para São Paulo, indo morar na casa de uma tia, localizada na Rua da Consolação, que era relativamente próxima da Biblioteca Municipal, que passava a abrigar, então, a primeira coleção pública de arte moderna do país, anterior à fundação de museus como MASP, MAM e MAC.

Mário Gruber lembra-se da Biblioteca Municipal e de sua importância, conforme se pode ver no seguinte comentário:

Vim a São Paulo, na Biblioteca Municipal, a buscar literatura a respeito de gravura. Nesta época, a biblioteca era muito requisitada. A nossa geração se encontrava lá. Não havia museus nem galerias, não tinha nada em São Paulo, só umas galerias acadêmicas na D. José de Barros e Barão de Itapetininga. Então, nestes encontros na biblioteca, a gente conversava sobre a literatura que havia absorvido e fui desenvolvendo a minha tecnologia na gravura. Comecei a melhorar o nível. Encontrei o Grassmann, que fazia madeira, Octávio Araújo e Lívio Abramo, que também faziam madeira. Comprei a prensa do Clóvis Graciano, a primeira prensa de metal em São Paulo. A prensa foi passando de mão em mão - e hoje está com o Baravelli, que a emprestou para outra pessoa...⁴

³ FERRAZ, Geraldo. “Há 25 Anos Surgia a Seção de Arte”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 24.10.1970.

⁴ OLIVEIRA, Maria do Céu Diei de. **A gravura e o processo de criação da imagem: um olhar no espelho**. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas - Faculdade de Educação, 1996, p. 73.

Curiosamente, sobre a prensa mencionada pelo artista, Clóvis Graciano comenta que Portinari a havia encomendado em Brodowski, sendo a primeira prensa para gravura de que se teve notícia e, com ela, montou o primeiro atelier de gravura em São Paulo. Seus primeiros frequentadores foram Lívio Abramo, Grassmann e Gruber.⁵

É interessante notar que Mário Gruber descreve como foi esse período inicial em São Paulo, com pouco dinheiro e muito desejo de ampliar seus conhecimentos de técnicas e pessoas:

Com a gravura em metal fiz uma exposição no Clube dos Artistas, na Barão de Itapetininga. A sede era na sala ao lado de uma livraria onde havia uma tradição de encontros e conversas. Nós éramos muito pobres, naquela época, não tínhamos dinheiro para nada. Então, como é que eu gravava? Naquela época eu tinha o hábito de perambular por São Paulo, uma cidade simpática: tinha a garoa, pessoas andavam com terno de casimira inglesa. Ninguém andava sem gravata: quem era pobre dava um jeito para não parecer tão pobre. Eu mesmo punha minha única calça de terno debaixo da tábua, debaixo do colchão, para que ela amanhecesse bonita no dia seguinte. Nós íamos encontrar os repórteres, o pessoal que trabalhava no Diário da Noite, ficávamos até as 5/6 horas da manhã esperando o pessoal sair para bater papo - havia uma boêmia sadia de se conversar.⁶

A cidade de São Paulo vivia um momento de grande agitação e crescimento. A Segunda Guerra Mundial havia interrompido as importações de produtos e a indústria paulista iniciava um processo de substituição, passando a produzir no estado o que até então era importado. Essa efervescência tinha reflexos, também, nas artes plásticas.

Tal processo de renovação vinha ocorrendo, pelo menos, desde a “Semana de Arte Moderna”, realizada em São Paulo, em fevereiro de 1922, tida como o primeiro movimento coletivo no sentido da emancipação das artes e da inteligência brasileira, posteriormente, passando pela fundação da SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna em fins de 1932, após o Movimento Constitucionalista, juntamente com a dissidente CAM (Clube dos Artistas Modernos), seguindo pelo 1º Salão de Maio, inaugurado no dia 25 de maio de 1937, no *grillroom* do Esplanada Hotel e com os 2º e 3º Salões de Maio, nos anos subsequentes, juntamente com a mais conservadora

⁵ CAMARGO, RALPH. **Portinari - desenhista**. São Paulo: MNBA/MASP, 1977, p. 103.

⁶ OLIVEIRA, Maria do Céu Diei de. **A gravura e o processo de criação da imagem: um olhar no espelho**. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas - Faculdade de Educação, 1996, p. 73.

FAMÍLIA ARTÍSTICA PAULISTA, que veio a ter uma função disciplinadora, segundo Mário de Andrade aponta no artigo **Esta Paulista Família**⁷.

Em 1937, em razão das novas leis trabalhistas, a Sociedade Paulista de Belas-Artes foi transformada em sindicato de classe, reconhecido pelo Ministério do Trabalho: o “Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo”, que passaram a ter exposições na forma de Salão anual. O “Grupo Santa Helena”, constituído informalmente por artistas de origem imigrante, e que tinham atividades artesanais distintas, foram se instalando em salas do edifício palacete Santa Helena, localizado no centro de São Paulo, próximo à Praça da Sé e, conforme menciona Mário Gruber, nos fins de semana, os membros do grupo iam pintar nos arrabaldes da cidade. Segundo o artista, nisso aqueles pintores não eram muito diferentes dele, que tinha proximidade com a natureza, por ter vivido nas praias de Santos. Por isso, Gruber se considerava próximo desse espírito paulista do Grupo Santa Helena, que buscava os arrabaldes e os bairros da cidade, conforme mencionou ao autor em 2008.

Em 1947, Gruber produziu gravuras em metal ligadas ao surrealismo. Essas obras são resultantes de suas pesquisas sobre manifestos das Vanguardas do Modernismo, particularmente o do Surrealismo, em 1924, por André Breton. Este, juntamente com Louis Aragon e Philippe Soupault, organizou e lançou uma revista independente: *La Révolution Surréaliste*. No texto do extenso "Manifesto Surrealista", digressivo e floreado, Breton escreve:

Estamos vivendo ainda sob o domínio da lógica... que só se aplica para resolver problemas de importância secundária. O racionalismo absoluto... permite-nos considerar apenas fatos relacionados... à nossa experiência... Foi... por puro acaso que... vi à luz uma parte de nosso universo mental, no qual fingimos não nos dizer mais respeito e que, em minha opinião, é de longe a mais importante delas... devemos agradecer a Sigmund Freud. Esboça-se, finalmente, uma corrente de opinião, segundo a qual o desbravador humano será capaz de levar suas investigações muito mais além, autorizado que estará a não mais confinar-se unicamente a realidades restritas.⁸

Os desenhos da época do Surrealismo atuam em vários níveis de sugestividade, alguns se referindo muito explicitamente a fontes artísticas,

⁷ ANDRADE, Mário de. **Esta família paulista**. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB/USP, n. 10, p.154-156, 1971. Apêndice I [Texto publicado originalmente no *O Estado de S. Paulo*]

⁸ BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. Transcrição: Alexandre Linares. In The Marxists Internet Archive. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>. Acesso em 22 jun. 2017.

delineando obsessivamente o corpo feminino. As mulheres, para os surrealistas, estavam mais próximas daquele "lugar da loucura", do inconsciente, do que os homens, e é através de uma construção particular da "mulher" que a preocupação surrealista com a fantasia e o inconsciente foram definidos. O Surrealismo valorizou e atraiu a atenção para tudo o que o "chamado à ordem", conforme citado no manifesto, havia reprimido - o subterrâneo da modernidade, o erótico, o bizarro, a substância inconsciente da atividade mental.

O primeiro e o último número da revista *La Révolution Surréaliste* ilustram esse cenário simbólico de forma bastante vívida, e as palavras no fim da página no primeiro número, dizem: "É a mulher que lança a maior sombra ou projeta a mais intensa luz em nossos sonhos", uma citação de Charles Baudelaire.

Breton era estudioso de Freud, cuja teoria do inconsciente abria à pesquisa uma vastíssima região da psique. No inconsciente, pensa-se por imagens e, como a arte formula imagens, é o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente.

Mário Gruber se entusiasmou, bem como os demais companheiros da época, com as vanguardas históricas do Dadaísmo e do Surrealismo, certamente, através das publicações, no período entre guerras, de *Littérature et La Révolution Surréaliste*. O entusiasmo pelos surrealistas com a temática do feminino se faz notar pela a capa do exemplar de *Littérature: nouvelle série* nº 5, de 1922, que é ilustrada por trabalho de Francis Picabia. (Vide Figura).

Figura 3: Foto da capa de *Littérature: nouvelle série n° 5*, 1922.

Fonte: Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

Figura 4. Menina e cavalos, 1947

Fonte: Coleção particular.

Na gravura em metal "Menina e Cavalos", de 1947, produzida por Mário Gruber (vide Figura), há a presença de jovem nua e do cavalo, elementos também mostrados na capa, vista previamente.

A aparência algo difusa, perceptível no trabalho de Mário Gruber, provavelmente deve-se ao fato de que a placa metálica seja de zinco reutilizada, conforme o artista relata, lembrando dos primeiros tempos em que chegou a São Paulo, com poucos recursos, e tinha vários contatos entre os jornalistas, quando menciona: “e neste contato jornalístico, conheci a arquivista do Diário da Noite, Alzira, grande amiga minha. Ela me dava clichês velhos de jornal, que eram de zinco, e neles eu gravava”⁹.

No início de sua carreira, Mário Gruber produziu outros trabalhos inspirado no surrealismo, tendo a mulher como foco, como podemos observar nas obras seguintes (vide **Figuras 5 e 6**).

Figura 5. Nu, 1947

Gravura em metal 2/50 (ponta seca), 22 x 14 cm.

Fonte: Coleção particular.

Figura 6. Trottoir, 1948

Gravura em metal 24/50, 17 x 13 cm

Fonte: Coleção particular.

⁹ OLIVEIRA, Maria do Céu Diei de. **A gravura e o processo de criação da imagem: um olhar no espelho.** (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas - Faculdade de Educação, 1996.p.80

As integrações entre o humano e figuras bizarras, advindas de sonhos, parecem ser o elemento de motivação de Mário Gruber, elemento que pode ser observado nas **Figuras 7 e 8**.

Figura 7. Ceia, 1947
Gravura em metal PA, 12 x 9 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 8. S/T, 1949
Gravura PA (água forte), 24 x 19 cm

Fonte: Coleção particular.

Mário Gruber relatou que sofreu de terrores noturnos na infância, sendo seu pai quem apresentava maior capacidade para acalmá-lo nessas ocasiões. Seus sonhos eram perturbados por figuras escuras e amedrontadoras, que o artista parece buscar no seu inconsciente, conforme se pode ver nas **Figuras 9 e 10**.

Figura 9. S/T (Cabeça de homem),c.1948
Gravura PA, 30 x 24 cm.

Fonte: Coleção particular.

Figura 10. S/T (homem nu com luar), 1950
Gravura PA, 13 x 17,5 cm.

Fonte: Coleção particular.

Nesse período de formação e busca, Mário Gruber, em seus estudos, procurava entender as obras dos grandes mestres e, através da gravura, prestar suas homenagens.

Figura 11. S/T (Estudo de Rembrandt), 1948
Gravura PA, 8,5 x 10 cm.

Fonte: Coleção particular.

A apreciação de Mário Gruber por Rembrandt existiu desde sua infância, sendo que sua admiração pela figura desse artista foi o primeiro elemento incentivador para que resolvesse produzir gravuras, conforme relatou:

Eu era um garoto em Santos, uma cidade que, na época, não tinha nada, do ponto de vista cultural. Não me lembro de que idade tinha, devia ter uns 9 ou 10 anos, por aí, quando caiu-me um livro de Rembrandt nas mãos. Eu era como uma esponja, o que aparecia, absorvia. Havia aquela avidez própria, de quando não se tem nada. O livro descrevia o que era uma gravura em metal, a luta de Rembrandt pela gravura - você sabe que ele faliu em montar uma editora de gravura? - e a tecnologia muito rudimentar de como fazer uma gravura. Então eu fiquei obcecado, saí correndo atrás de como fazer uma gravura. Peguei uma placa, um quadradinho de cobre - tinha 3 ou 4 milímetros, era grossa - e uma vela que derrete em cima da placa, risquei com a ponta de um prego e coloquei ácido puro. Eu não tinha prensa, por isso arranjei uma prensa de prótese de dentista - daquelas pequenas -, coloquei um papel que nem úmido era. A tinta eu fiz com óleo de cozinha e o fumo de uma vela, fiz a tinta em cima da própria placa. Dei uma pressão tão grande que quebrei a prensa. Quando vi, tinha realmente impresso alguma coisa, e foi uma grande emoção.¹⁰

¹⁰ OLIVEIRA, Maria do Céu Diei de. **A gravura e o processo de criação da imagem: um olhar no espelho.** (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas - Faculdade de Educação, 1996, p. 86.

Figura 12. D'après Michelangelo, 1948
Gravura em metal (água forte e ponta seca)
PA, 13 x 10 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 13. D'après Piero Della Francesca, 1948
Gravura (água forte) 36/50, 13 x 9,5 cm

Fonte: Coleção particular.

O Autorretrato visto na **Figura 14** é também uma homenagem a Diego Velázquez (1599-1660), na criação de sua obra ***Las Meninas***, de 1656 em que o artista é uma síntese entre o próprio Velásquez e a infanta Margarida Teresa, quando ambos, tal como Mário Gruber, miram o observador de viés.

Figura 14. Autorretrato, 1947
Óleo s/madeira, 63 x 43 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 15. Autorretrato, 1947
Óleo sobre tela, 31 x 27 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 16. Autorretrato, 1948
Água tinta, 18 x 14 cm

Fonte: Coleção particular.

Nesse período, Mário Gruber desenvolve suas habilidades tanto na pintura, quanto como gravador. Com frequência, ele aborda o mesmo tema utilizando-se de ambas as técnicas. Note-se que o artista tinha uma particular apreciação em relação à gravura, porquanto costumava comentar esta era a namorada ou amante, enquanto que a pintura era a esposa. No decorrer de sua vida, Gruber veio a perceber que a gravura não poderia ter dimensões muito grandes, além de ter limitações cromáticas. Como veremos adiante, o artista desenvolveu gravuras coloridas, embora não fosse essa a sua preferência.

1.2 Antecedentes do 'Moleque Cipó'

Através do desenho (vide Figura 17), Mário Gruber parece se referir à sua infância na praia do José Menino, em Santos, colocando-se como o sujeito, ou já imaginando o futuro personagem do Moleque Cipó, enquanto fazia poesia, conjecturando futuras viagens e brincadeiras. No desenho indicado, vê-se o menino pequeno que olha na direção do mar, o navio que o faz pensar em futuras viagens e, provavelmente, na ilha de Urubuqueçaba.

Figura 17. ST (O Sonho do menino), 1949
Desenho a lápis s/cartão, 34 x 25 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 18. ST (Moleque), 1947
Óleo s/tela, 40 x 30 cm

Fonte: Coleção particular.

No texto escrito no desenho da Figura 17, lê-se:

José Menino, quanto tempo ainda sonharás?
 Da África ali defronte um dia tornarás.
 Da Europa mais a esquerda sopra o vento que empinará teu colorido papagaio.
 Mais a leste vem a esperança governar teus dolorosos e sublimes dias de crescimento.
 Virá tua alegria do espaço incomensurável"?

A **Figura 18**, é um retrato de moleque, um crioulo, com traços sensuais, o que já indica a relevância da temática do realismo social como início da formulação do personagem Moleque Cipó. Curiosamente, esta pequena obra fez parte do acervo de Mario Schenberg.

Figura 19. Retirantes, 1949
Gravura em metal 30/50, 13 x 17,5 cm (impressa na École de Beaux Arts de Paris)

Fonte: Coleção particular.

Há no trabalho **Retirantes**, de 1949, percebe-se a influência de Portinari, com quem o artista veio a trabalhar no período, quando viveu na França. Além disso, é possível refletir, a partir do trabalho em questão, sobre as origens do personagem Moleque Cipó que se encontra indicado brevemente.

A origem africana de vários dos moleques que serão representados por Mário Gruber é evidente, levando-se em conta os traços neles colocados pelo artista. Futuramente, Gruber abordaria o tema do navio negreiro, bem como o dos negros recém libertos da escravidão e que formavam um exército sem força política.

1.3 A exposição dos “19 Pintores” e a premiação de Mário Gruber

Em 1947, Sergio Milliet convidou Mário Gruber para participar da exposição dos “19 Pintores”, organizada por Rosa Blumenthal Zuccolotto para a União Cultural Brasil-Estados Unidos, na Galeria Prestes Maia em São Paulo. Essa exposição foi uma tentativa de se fazer um balanço da atividade da nova geração no campo das artes visuais, e se converteu num evento de grande valor histórico. Conforme o próprio artista comentou, havia o desejo de se fazer um balanço de quem seria a nova geração depois de 1922, em São Paulo. “Montou-se a “exposição dos 19” e eu fui solicitado”¹¹.

Nesse contexto, havia o sentimento que era uma oportunidade para obter o apoio dos artistas para os museus que estavam surgindo – o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna - e que têm origem nos empreendedores Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo, respectivamente.

Participaram da exposição os artistas: Aldemir Martins, Maria Leontina, Marcello Grassmann, Lothar Charoux, Luis Sacilotto, Antonio Augusto Marx, Cláudio Abramo, Enrico Camerini, Eva Liebich, Flavio S.Tanaka, Huguette Israel, Jorge Mori, Luis Andreatini, Maria Helena Milliet Fonseca Rodrigues, Odetto Guersoni, Otávio Araújo, Raul Muller Pereira da Costa, Vanda Godoy Moreira e Mário Gruber.

O júri, formado por Anita Malfatti, Lasar Segall e Emiliano Di Cavalcanti, conferiu o primeiro prêmio de pintura a Mário Gruber, por considerar que sua pintura estava descomprometida com tendência europeia e atenta ao mundo que circundava o pintor.

Certamente, este primeiro prêmio de pintura foi motivo de forte impacto na vida e na carreira do artista. Contudo, segundo relato de Gruber, após ter tomado conhecimento de que havia sido premiado, num primeiro momento, sentiu-se inseguro como confidenciou ao autor em nossas entrevistas.

A imprensa deu ampla cobertura ao resultado, conforme se pode observar na Figura 22, que representa uma página do álbum preparado por Dona Inah, sua mãe, no qual estão reunidas as principais notícias relacionadas à carreira do artista. Esta página é específica sobre a Exposição dos “19 Pintores”.

---

¹¹ OLIVEIRA, Maria do Céu Diei de. **A gravura e o processo de criação da imagem: um olhar no espelho.** (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas - Faculdade de Educação, 1996, p. 78.

Figura 22 . Página do Álbum da Dona Inah sobre “19 PINTORES”
 “DISTRIBUIÇÃO DE PRÊMIOS NA MOSTRA “DEZENOVE PINTORES” Venceu o primeiro prêmio um jovem santista”.

Fonte: jornal Diário de São Paulo em 6/05/1947.

A matéria destacada esclarece que Mário Gruber recebeu o valor de Cr\$5.000 referente ao primeiro prêmio de pintura; Maria Leontina havia recebido o valor de

Cr\$3.000 referente ao segundo prêmio de pintura e Aldemir Martins, o valor de Cr\$2.500 referente ao 3º prêmio, e Cr\$2.000 foram para Flavio Tanaka referente ao 4º prêmio. Foi concedido o prêmio de Cr\$2.500 a Cláudio Abramo, pelo melhor desenho. Ainda que a cobertura da imprensa tenha sido ativa para a divulgação dos resultados, aparentemente não foram dados detalhes sobre os trabalhos que foram expostos pelos artistas.

Com relação ao trabalho de Mário Gruber, bem como o Aldemir Martins e o de Enrico Camerini, a identificação foi possível, pois os artistas participaram de exposição na Galeria Domus, em 1948, como será colocado adiante.

Figura 23. Página do Catálogo da “Exposição dos 19 PINTORES”

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Mário Gruber esclarece as razões pelas quais os membros do júri teriam optado pelo seu nome. Ele relata a Aracy Amaral¹² que as injunções de ordem social e política influíram em sua escolha. A euforia de um tempo novo, por conta da redemocratização pela qual o Brasil passava e o interesse pelo muralismo mexicano estavam entre esses elementos. O artista destaca, ainda, que o jurado Di Cavalcanti era um dos entusiastas do México e havia argumentado que Mário Gruber tinha uma tendência ao muralismo, ao grandioso, porque havia feito um retrato de sua mãe, enorme, pensando em imagens em expansão. Por essa razão, Gruber entende o motivo pelo qual Di Cavalcanti teria lutado por seu nome para o prêmio de pintura.

O artista acrescenta que, para ele, Anita era uma mulher que propugnava pela arte contemporânea, com abertura para a arte, enquanto argumenta ter ele mesmo se formado em Santos observando a natureza, também sendo direcionado para a arte contemporânea, apesar de alguns desvios, porque a cidade de Santos era um meio cultural incipiente.¹³

Quanto à Segall, Gruber observa que era um pintor típico do movimento europeu de libertação, tendo sido um contestador dos valores vigentes na época, isto é, os dos participantes do movimento impressionista. E aqui, no Brasil, teria mudado sua posição com o correr do tempo. Segall tinha que lutar contra as formas expressionistas dele, feitas na Alemanha, e que não se adaptaram ao Brasil, que era uma nova realidade para ele, na qual a linguagem forçosamente tinha de ser outra. Mário Gruber cita: "[n]o meu caso, me chamou [Segall], e justificou seu voto dizendo que apreciava meu trabalho, dando-me um conselho que achei interessante, mas achei bastante europeu, ao mostrar-me que meus quadros não tinham unidade".¹⁴

Para Aracy Amaral, havia certo sentido nas reservas de Gruber em relação à observação de Segall, atribuindo-a a sua formação europeia. Isso porque Segall afirmava que, quando se analisam os grandes mestres, "se você cortar um pedacinho da tela, qualquer lugar que você corte, há certa organicidade, elas se

---

¹² AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p 133-136

¹³ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p 133-136

¹⁴ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p 133-136

pertencem, um mesmo organismo, um mesmo universo plástico. Essa é uma informação europeia, mesmo quando se pensa no nível do impressionismo”¹⁵.

Por outro lado, Aracy Amaral comenta que era natural num jovem de apenas dezenove anos, como Mário Gruber, em 1947, que seus trabalhos não apresentassem unidade. Para a autora, ainda, era improvável que um artista amadurecido como Segall esse dado passasse despercebido.

Sobre isso, Mário Gruber comenta, ainda, que:

Segall levanta o problema e que o expressionismo tem que ser outro que não o das formas de Kokoschka, Schimidt – Rottluff, Nolde ou quem quer que seja. Ele faz um esforço na obra dele que precisa ser entendido, continuação no criador Segall ao nível de sua permanência num país tropical como o Brasil, dentro do contexto cultural da época. Houve então certo consenso de sua parte em relação ao meu prêmio, primeiro por causa da minha ‘inocência’, de certa forma.¹⁶

O artista prossegue, argumentando que aquele era um tempo em que a pintura paulista moderna ainda estava ligada, apesar da influência de Picasso e dos mexicanos, como gosto, a Utrillo, entre o grupo de Mick Carnicelli, do Galvez, por causa do caráter da paisagem.

Ao depor a Aracy Amaral, em junho de 1980, Gruber expande suas observações no que diz respeito à realização artística do Terceiro Mundo:

No caso de Aldemir Martins, por exemplo, cuja obra deveria ser revista com mais carinho, o lado brasileiro que ele deseja imprimir não bate com o gosto da vanguarda, ou com o gosto erudito vigente. Do mesmo modo, se você falar em Diego Rivera com Marcelo Grassmann, este vomita, compreende? Discutindo com Mário Schenberg sobre Orozco, a quem ambos apreciamos, tentei começar a observar a obra do Rivera com mais carinho. Porque Rivera, com toda a sua erudição, homem que privou com o movimento cubista francês, teve a coragem de assumir o Rivera mexicano, o Rivera que é fajuto para o homem de formação europeia, foi uma opção. Agora: o resultado do trabalho dele nos agride, porque não bate com o gosto visual nosso, que temos formação europeia... E minha inocência seria logo perdida quando vim para São Paulo, porque estava no rol desse tipo de discussão. Permaneci até hoje numa espécie de colcha de retalhos, de certa filosofia da arte; e procuro me basear, em prejuízo de alguns valores consagrados, em pontos referenciais, buscando uma coisa que não é entendida às vezes nem por mim mesmo. Não entendo o Rivera, não entendo o Aldemir, por causa dessa carga cultural. Existe uma confluência

¹⁵ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p 135

¹⁶ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p 135

dessa carga cultural e de certa noção do “novo” que não é fácil distinguir em nossa obra e no próprio meio¹⁷.

Aracy Amaral, em seu livro **Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**, faz o seguinte comentário:

Seria a exposição dos "19 Pintores" na Galeria Prestes Maia, sob o patrocínio da União Cultural Brasil - Estados Unidos, o evento que marcará, oficialmente, a emergência de uma nova geração de artistas. A crítica fora acolhedora com os expositores novos, na medida em que discutirá seus trabalhos e registrar o evento; porém com severidade... Na verdade, uma decepção é evidente nas críticas dos jornais, porque "nunca uma exposição foi tão esperada em certos círculos" como a dos "19 Pintores": "Esperava-se talvez uma floração de jovens muito disciplinados na esteira que os mestres lhes traçaram". (segundo Ibiapaba Martins)

Um dos "19", Mário Gruber, diante da "demolição" da crítica, indaga da imprensa: "Vocês não acham que chega de destruição?", revelando "o que se passa no íntimo desses jovens: querem 'construir' (não confundir-se com a apresentação de "algo novo" dos que consideram que a "única realidade" é o seu próprio 'eu')." (segundo Ibiapaba Martins)

Talvez seja por esse ponto que um artista que recebe comentário discreto por parte da crítica, Mário Gruber Correia, de Santos, tivesse ganhado o prêmio da Exposição dos "19 Pintores", em 1947, para surpresa de muitos, nesse júri [...] um grupo respeitável para os jovens expositores¹⁸.

Em 1948, Mário Gruber estudou gravura com Poty Lazzarotto (1924-1998) em uma escola criada por Flávio Motta. Antes disso, em 1947, o artista participou de exposição individual de gravuras no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, então apelidado de “Clubinho”, em sua recém-inaugurada sede, à Rua Barão de Itapetininga.

Também em 1948, com Aldemir Martins e Enrico Camerini, participou de exposição na Galeria Domus, a primeira galeria dedicada à arte moderna em São Paulo. As **Figuras 27 e 28**, a seguir, são dessa exposição.

¹⁷ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p 135-136

¹⁸ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p 133-134

Figura 27. Foto 1 - exposição Galeria Domus, 1948

Figura 28. Foto 2 - exposição Galeria Domus, 1948

Fonte das imagens: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Observa-se, na **Figura 28**, algumas das obras de Gruber expostas na Galeria Domus, tais como o retrato de Dona Inah e o autorretrato do artista. As obras em questão participaram da exposição “19 Pintores”, conforme já apontado.

Di Cavalcanti escreveu uma crítica para o jornal O Estado de S. Paulo, sobre a exposição, em 15/08/1948, como o título de: **Recado de um velho pintor a seus colegas mais novos**. Nela, o artista escreve:

[...] Gruber traz-nos um mundo de inquietudes bem diverso. Se por um lado está mais vacilante que seus colegas, por outro leva-nos a regiões mais profundas. Prevê-se na sua obra futura, densidade de matéria e riqueza de colorido. Acredito que o caminho de um realismo nutrido de sensualidade, é o seu – esse realismo que se exacerba com eloquência, como o de Courbet, deve ser o clima do futuro Gruber.¹⁹

Também o crítico Sergio Milliet comenta esta exposição, em texto para o jornal O Estado de São Paulo, prenunciando a inquietude de Gruber e, sem dúvida, este será inquieto.

O artista trabalhou no ateliê de Emiliano Di Cavalcanti, na Rua Sebastião Pereira, na cidade de São Paulo, onde, provavelmente produziu o trabalho visto na **Figura 24**.

¹⁹ CAVALCANTI, E. Di. Recado de um velho pintor a seus colegas mais novos. **Jornal O Estado de São Paulo**, 15/08/1948.

Figura 24. Natureza Morta, 1949
Óleo sobre tela, 61 x 51 cm

Fonte: Coleção particular.

Nesse período, teve um atelier-moradia na Rua Pedroso, próximo da Avenida Brigadeiro Luiz Antônio e lá se encontrava com amigos artistas com os quais tinha participado na exposição dos “19 Pintores”. Havia, nesse contexto, grande clima de camaradagem, embora com alguns incidentes, conforme relatou Luiz Ventura (1930 -), artista plástico e amigo de Mário Gruber:

Foi através do Octávio que conheci o Mário com atelier na (Rua) Pedroso, travessa da (Avenida) Brigadeiro Luiz Antônio. O Mário tinha uma prensa para metal que comprara do Clóvis Graciano e foi com ele que aprendi todas as técnicas do metal. Total desprendimento, espírito de colaboração, aberto a ensinar o que conhecia sem pose de superioridade e sem guardar segredos técnicos, são pontos a ressaltar da personalidade do Mário. Usamos o Octávio e eu, o atelier do Mário, durante muitos meses, trabalhando juntos, com seriedade, gravura e desenho, fazíamos comida e discutíamos arte. Numa das paredes do atelier estava pendurado um retrato da Dona Iná, mãe do Mário. Eu não estava presente quando o Octávio, depois de beber um *alquinho* barato, pintou bigodes nesse retrato. O Mário se indignou e brigaram a socos; o caso chegou aos pais do Mário que providenciaram o fechamento do atelier e a volta do Mário à Santos.²⁰

²⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Figura 25. Gruber com retrato de D. Inah **Figura 26.** Atelier de Gruber, na Rua Pedroso, 1948

Fonte das imagens: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Esses jovens artistas, visitantes da Biblioteca Municipal, pesquisavam avidamente o modernismo e os manifestos de vanguarda e seus principais representantes, tais como Marcel Duchamp. Entre os mais famosos *ready-made* produzidos por Duchamp, está *L.H.O.O.Q.*, de 1919²¹, que refere-se à famosa obra de Leonardo da Vinci – a saber, *La Gioconda* - que, irreverentemente, foi retrabalhada pelo consagrado por Duchamp, que pintou bigodes na imagem reproduzida da Mona Lisa. Trata-se de uma atitude provocativa e ousada, que muito provavelmente foi a referência de Octávio Araújo ao pintar bigodes no retrato da mãe de Gruber, quando estava no limite da consciência.

Não obstante o clima de animosidade mencionado por Luiz Ventura entre Mário Gruber e Octávio Araújo, a amizade permaneceu forte a ponto de os mesmos: Octávio Araújo e Luiz Ventura compartilharem da moradia cedida para Mário Gruber pelo governo francês, no ano seguinte.

²¹ O nome da obra, quando lido em francês de forma rápida, soa como “*Elle a chaud au cul*”. A expressão traduzida para o português, significa: “Ela tem fogo no rabo”.

1.4 Bolsista do governo francês: reflexões e experiências na arte e na política

Com grande curiosidade e certa crítica ao sistema de ensino convencional, Mário Gruber procurou aprofundar-se em temas filosóficos e políticos, daí a importância de ter mantido contato frequente com sua prima-irmã, Gilda, e seu marido Antonio Candido de Mello e Sousa, ambos bacharéis em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras na Universidade de São Paulo.

O artista chegou a frequentar algumas aulas de Filosofia como ouvinte, porém não continuou, por considerar que isso afetava sua atividade artística, que era então o seu ganha-pão. Nesse período, aproximou-se de Roger Bastide (1898-1974), ocupante da cátedra de Sociologia I, no Departamento de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo²², que tinha grande influência no Consulado da França. A ação que Bastide desenvolveu foi além da Sociologia, da Antropologia Social, da Psicologia Social, disciplinas que se alinhavam sob o título de Ciências Sociais, estendendo-se à Psicanálise e à Psiquiatria, à Filosofia e à Moral, chegando à Literatura e às Artes, pois deu diferentes cursos sobre as relações entre a Sociologia e esses outros ramos do saber. Alguns desses cursos foram, posteriormente, transformados em livros. Antonio Candido assim se expressa sobre Bastide:

Roger Bastide se interessou a fundo pela nossa arte e pela nossa literatura, tornando-se um crítico militante e um estudioso que pesou de maneira notável na interpretação de fatos, ideias e obras. Com artigos, ensaios, resenhas, colabora constantemente [...] registrando livros novos, comentando exposições, debatendo teorias [...] Sua visão sociológica concorria para a ampliação das interpretações, sendo um dos raros estudiosos a usar com segurança e felicidade essa combinação difícil da Sociologia e da crítica de Arte.²³

Com recomendação de Roger Bastide, Mario Gruber recebeu bolsa de estudos do governo francês para estudar gravura. Foi quando o artista viajou, então, a Paris.

Di Cavalcanti contribuiu para que o jovem Gruber, também recomendado por ele, recebesse a bolsa de estudos, como se observa na mensagem de próprio

²² A cátedra havia sido deixada vaga pelo professor Claude Lévi-Strauss.

²³ MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 99-104.

punho que escreveu em seu cartão pessoal, a ser visto na **Figura 29**, cujo texto segue transcrito:

O portador deste cartão é o jovem pintor Gruber rapaz de raro talento que se apresenta como candidato a uma bolsa de estudos das que são dadas pela França. [verso]

Considero-o como um dos melhores dos novos pintores de São Paulo e muito o recomendo acreditando que Paris iria ganhar mais um talento. Sem mais agradecido e afetuosamente.

Di Cavalcanti, 8-12-48. [frente]

Figura 29. Fotos de cartão de Di Cavalcanti (frente e verso)

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

No decorrer de sua estadia na França, Gruber aperfeiçoou os seus conhecimentos de gravura em metal com o artista francês Édouard Goerg (1893-1969), pintor, gravador e ilustrador expressionista, que deu aulas de gravura à água forte na Escola de Belas Artes de Paris. Sobre isso, o artista comenta:

Frequentei o Curso de Belas Artes e foi muito bom. A base da gravura é uma tradição secular e a França tinha uma tradição incomum - basta ver os retratos da Corte, as gravuras reproduzindo quadros no Museu do Louvre. Eles têm uma Galeria de Estampas que conserva as matrizes e pode-se adquirir uma estampa por um preço bem acessível. A Belas Artes tinha um esquema: o artista queria ser um gravador comercial ele ia aprender a fazer selo em buril [...]. Aprendi água forte, ponta seca, água tinta. Tive a sorte de ficar dois anos absorvendo essa experiência, que fixou minha formação. Hoje, não sei se ainda existe uma escola que ofereça isto. Não sei se na Europa ainda existe esta formação acadêmica, de base.²⁴

Foi morar em Paris, no quarto andar, em um apartamento oferecido pelo governo francês, que havia pertencido a um colaboracionista do o governo nazista, conforme esclareceu Octávio Araújo, que lá conviveu um período com Luís Ventura, além de Mário Gruber, é claro. O imóvel ficava no bairro proletário de Puteaux, vizinho ao *Bois de Boulogne*, na rua Delarivière Lefoulon, junto ao cais do Sena. Atualmente, está situado no local o novo bairro *La Défense*, centro financeiro da cidade de Paris.

Em Paris, Gruber participou ativamente da vida cultural e política da capital francesa, que na época enfrentava um período de recessão econômica. Nesse contexto, o artista se aliou à intelectualidade do pós-guerra, antifascista, na luta pela liberdade e se propôs divulgar a cultura sul-americana na Europa.

---

²⁴ Entrevista com Mário Gruber em 15/03/1995. In OLIVEIRA, Maria do Céu Diei de. **A gravura e o processo de criação da imagem: um olhar no espelho.** (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas - Faculdade de Educação, 1996.p.82

Figura 30. A foto foi publicada no Livro *Portinari Desenhista* editado por Ralph Camargo e onde Gruber escreveu texto sobre Portinari.

Fonte: CAMARGO, RALPH. *Portinari - desenhista*. São Paulo: MNBA/MASP, 1977. p.196.

Nesse momento, também, Mário Gruber auxiliou o pintor Cândido Portinari na execução de alguns painéis, como se pode ver na foto acima, em que estão - da esquerda para a direita: Mário Gruber, Clóvis Graciano, Cândido Portinari, Luiz Ventura e Octávio Araújo. O painel é intitulado *Os Pescadores* e foi feito para atender um pedido do banqueiro e colecionador Walther Moreira Salles. Mário Gruber tem recordações do período que trabalhou com Portinari, como se pode ver pelo trecho a seguir:

Apreendi muito com ele. Era um homem fascinante, com extremos de generosidade e de irascibilidade. Uma vez, quando eu fui fazer uma viagem à Itália, chamou-me de lado e me deu um dinheirinho extra para que eu pudesse ficar mais alguns dias por lá. Meu período de convivência com Portinari foi [...] apenas um ano e meio. Vivíamos em função daqueles painéis. O trabalho era duro, a disciplina muito violenta... Ele tinha coisas assim, mandava a gente varrer o atelier e verificava se não tinha poeira, dizia que quem não sabe varrer não sabe pintar, pois uma vassoura é um pincel grande. Tinha razão, não é? Portinari era muito meticuloso com relação à limpeza e ao trabalho em geral.²⁵

Gruber comenta, ainda, que muitas vezes Portinari lhe pagava o jantar, já que na época lidava com grande dificuldade financeira, pois não era fácil para o

²⁵ CAMARGO, RALPH. *Portinari - desenhista*. São Paulo: MNBA/MASP, 1977, p. 134.

artista ganhar dinheiro em Paris, principalmente por conta da forte atuação dos sindicatos.

Na viagem à Itália a que se referiu, Mário Gruber visitou Florença e pintou a obra representada na **Figura 31**, em cujo verso, escreve: "Estudo feito em Florença Baseado num quadro do Leonardo da Vinci (inacabado) copiado por Rubens em desenho - A batalha de Anghiari".

No topo superior, podemos observar uma figura masculina, denominada carinhosamente pelo artista como *portinariana*.

Figura 31. Batalha De Anghiari, 1950
Óleo s/ madeira, 19 x 19 cm

Fonte: Coleção particular.

O jovem artista comenta, ainda, que caminhava pela cidade de Paris como um verdadeiro *flâneur* que, anos mais tarde, iria identificar nos pensamentos de Baudelaire e Walter Benjamin. Nessas caminhadas, observava atentamente o movimento da cidade e, em algumas obras, deixou suas impressões, que parecem ter certo olhar jornalístico. Alguns exemplos disso são ocasiões como aquela em que retratou o mutilado de guerra ou as manifestações de rua nas quais os policiais reprimiram os que eram contra as ações colonialistas na Indochina. Um notório antagonista dessas ações era Jean-Paul Sartre (1905-1980), filósofo, escritor e crítico francês, conhecido como representante do existencialismo, que foi citado e posteriormente representado em uma pintura por Mário Gruber.

Figura 32. Reprimindo manifestações nas ruas de Paris, 1951
Técnica mista, 38 x 30 cm

Fonte: Coleção particular.

O artista teve a oportunidade de conhecer pessoas importantes que visitavam o atelier em que trabalhava com Portinari. Lá, também estavam presentes Octávio Araújo e Clovis Graciano, que comenta:

Depois veio Paris... nos estudos ou execução de painéis, no atelier de Francis Jourdan, um homem brilhante que tem um lugar de extremo relevo nas artes e políticas francesas. O atelier era muito frequentado, também, por brasileiros errantes como Bandeira, que estava doente nesses dias, ou por brasileiros de passagem como Ruy Mesquita, que de vez em quando tocava violão para todos nós em seu hotel. Também Maria do Carmo e Roberto de Abreu Sodré por lá passaram.²⁶

Octávio Araújo aponta que conheceu Candido Portinari quando morava juntamente com Mário Gruber e Luiz Ventura em Paris e foi introduzido a ele por Clóvis Graciano, que já se encontrava na França. João Cândido, filho único de Portinari, recorda esse período, mencionando:

Conheci Mário quando [...] estudava em Paris. Ele, mais Luís Ventura e Otávio Araújo, eram assistentes de meu pai. Morávamos em um hotel em Montparnasse e lembro-me com saudades dos três, que eu apelidara "Les Pieds Nickelés", três personagens famosos de história em quadrinhos da época [...].²⁷

João Cândido relembra, nesse contexto, a saudade que tinha do Brasil e ficava com inveja quando, ao descer pelo elevador com os três, estes faziam batucada bem brasileira, utilizando-se apenas das mãos.

Foi nesse período que Mário Gruber conheceu o cientista, físico e crítico de arte Mario Schenberg, com quem, por anos, terá um contato próximo, por conta de afinidades político-partidárias, além de apreciações alinhadas no campo das artes. Lembrando o momento em que teria conhecido o futuro amigo, Gruber relata:

Estou tentando me lembrar, mas tenho dúvidas quanto à época... Numa ocasião, em Bruxelas, eu estava na rua quando ouvi vozes em português. Era o Mario e a família almoçando num restaurante. Aproximei-me e me apresentei, aí, começou uma longa amizade. De lá para cá vivemos episódios bastante significativos em nossas vidas e da vida cultural e política do Brasil. O Mário é um referencial que abrange principalmente a ciência, mas também a crítica de arte. Para mim foi muito importante o interesse que o Mário teve pelo meu trabalho ao longo de todos esses anos. Eu diria que talvez ele tenha sido o único crítico que se interessou pelo meu trabalho e o tratou com muito carinho.

Nós conversamos e discutimos muito. O Mário é muito emotivo e eu também. Numa ocasião fui visitá-lo às 3 horas da manhã. Intelectual trabalha geralmente à noite. Ele tinha um mar de belos quadros, uma

²⁶ Depoimento de Clóvis Graciano 10/1977. In CAMARGO, RALPH. **Portinari - desenhista**. São Paulo: MNBA/MASP, 1977, p.103.

²⁷ PORTINARI, João Cândido em depoimento feito quando da morte de Mário Gruber e publicado pelo jornal **A Tribuna** de Santos em 12/2011.

grande sensibilidade como crítico e muitos livros. Era agradável e muito produtivo. Pena que a vida não nos permita tanto esses encontros.²⁸

Na relação com Mario Schenberg, Mário Gruber percebia no amigo certas contradições, o que era motivo para sua satisfação, pois ele próprio conviveu durante a vida com várias contradições, dúvidas e dilemas. Um dos primeiros momentos em que isso se deu, foi quando de sua chegada a Paris, em que encontrou uma juventude inquieta e musical que o seduzia, por um lado, e; por outro, havia um movimento de esquerda que lhe inspirava enorme respeito. Sobre isso, Mário Gruber comenta que:

Eu sempre fui muito interessado no problema da injustiça e da miséria e das questões sociais. Era um neófito do ponto de vista teórico, mas tinha um coração revolucionário ligado à revolução social.... E em Paris nesta época era fantástico o que estava acontecendo. Tinha duas opções. Existia o fenômeno do existencialismo. Eu vi Sartre muitas vezes no *Boulevard*. Eu lembro uma vez com uma brasileira e nós estávamos numa conversa tardia no fim da madrugada e o Sartre vinha caminhando com o jornal e o litro de leite debaixo do braço e ela disse: *Bonjour monsieur Sartre* e ele respondeu: *bonjour mademoiselle*. Parou e olhou com o olho torto dele, que eu não sabia para onde ele estava olhando, e percebi que ele estava respondendo à minha amiga. Então essas figuras se viam sempre naquela época. Os *beatniks generation* estavam todos concentrados nos barzinhos da época. Eu vi a Juliette Gréco algumas vezes. Então este fenômeno do existencialismo era muito sedutor.... Hoje, o que chamam de inferninho ou bar, não tem o menor charme em relação a esta época, por que estava profundamente ligado a um problema que estava iminente. Uma outra guerra podia estourar naqueles dias. A supremacia norte-americana contra o problema da bomba atômica estava pulsando. Até quando Molotov anunciou na ONU que teria uma bomba atômica na União Soviética que equilibrou a decisão na época. Mas os americanos na época faziam uma chantagem política muito intensa. Eu me lembro nos muros de Paris quando o pessoal esclarecido escrevia: *Est petit peu pour nous Monsieur Truman* (É pouco para nós Sr. Truman) e, pouco não era. Era uma bomba atômica. Então, aquele perigo de uma outra guerra para aquela geração que estava estudando engenharia, medicina, artes e se fazia a pergunta: o que adianta eu estudar se eu vou morrer numa guerra ou a humanidade vai desaparecer em um holocausto atômico? Então as pessoas com mais disponibilidade para uma vida mais aberta ou mais sedutora caíam todas para este tipo de vida. Acontece que nesta trajetória Paris foi sempre um centro de turismo intenso. Acontece que, espontaneamente, era bonito ver o pessoal dançar o *bebop*, uma dança frenética, que puxava a mulher por baixo depois, passava por cima, uma loucura, uma acrobacia de uma beleza. Então os donos de bar, de boate passavam a facilitar para os jovens que largaram os estudos para se tornarem profissionais porque davam comida de graça, davam uma série de vantagens. E eles começavam a se profissionalizar e a ter um apoio de sobrevivência desse tipo de vida. E do outro lado tinha o partido comunista que eu vou tentar explicar como é que eu optei por este lado. Primeiro eu não tinha facilidade para dançar. Se eu danço samba eu danço muito mal. Não posso puxar uma escola de samba. Eu não tinha aquela habilidade e também não tinha aquela atração por um tipo de vida

²⁸ GRUBER, Mário. In CEDRAN, Lourdes. Lourdes Cedran. In SCHENBERG, Mário. **Mário Schenberg: Entre-Vistas**. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 79.

assim porque eu lutei muito para ser pintor e eu não via onde a pintura se encaixava nessa vida. Não podia surgir um outro Lautrec naquela época e eu também não me sentia um Lautrec. Como eu tinha essa componente de interesse pelas questões sociais eu encontrava junto com este panorama do existencialismo, ainda fresco, os militantes da resistência. Não sei se vocês conhecem Paris, hoje ainda existe, em cada parede ou muro de Paris está cheio de plaquinhas: aqui morreu fulano de tal, tombado pela resistência em nome da pátria. Viva a França! Em todos os cantos e o povo põe flores, vela até hoje. Foi uma epopeia incrível. Então isso me emocionava. Os dois lados me emocionavam. E eu comecei a me engajar numa militância no partido comunista."²⁹

Ao mesmo tempo, Gruber fazia uma incursão nas obras dos principais artistas, confirmando a sua identificação com Rembrandt, bem como percebendo a importância da força do olhar na representação da figura humana e, após alguma indecisão, percebe que os maneiristas são o foco de maior atenção em sua arte. É interessante perceber as dúvidas que Mário Gruber tinha com relação ao próprio caminho artístico e como melhor focar o seu interesse:

Eu quando fui a Paris fiz um círculo muito rápido da arte contemporânea da época e cheguei até o abstrato que só veio a existir com Flexor, aqui, em São Paulo. E eu fui rápido em busca do formal e bateu que quando eu estava muito empolgado com a arte contemporânea da época, eu tinha um conflito. Eu gostava muito da arte de Rembrandt. Eu sempre achei um grande pintor. A mesma emoção que eu tinha com o Rembrandt, para espanto meu, o Van Gogh também tinha, bem como outros artistas importantes... E eu digo por que, que eu gosto de um Rembrandt. Um dia eu li uma carta do Van Gogh que dizia assim: eu gosto de pintar retratos porque nos olhos dos homens, das criaturas humanas, tem coisas que nas catedrais não tem! E para onde eu vou? O que é que eu sou? Durante anos eu fiquei com este conflito até que concluí: vou fazer aquilo que eu gosto! E o que é que eu gosto? Ai que eu comecei a perceber que eu gostava dos artistas maneiristas: El Greco, Rembrandt, Tintoretto.³⁰

Tal sentimento, externado por Mario Gruber, foi sendo ajustado por meio das conversas com Mario Schenberg, em que o artista comenta, a respeito do fantástico:

Na época eu estava tentando compreender a função do artista na sociedade, como o artista pode contribuir para o desenvolvimento da vida social. É um problema ético, moral. Eu buscava entender "para que" e "por que" fazemos arte, especialmente num país em que a cultura parece supérflua, onde esse tipo de atividade é considerada não produtiva, um luxo. Nessa época, talvez eu via de maneira mais limitada essa função do artista e o Mário (Schenberg) tinha uma noção muito mais ampla do problema. Eu resisti porque devo ter sentido o impacto dessas discussões, principalmente, em Paris, o impacto da ascensão democrática, a vitória

²⁹ CORREIA, Mario Gruber, depoimento (17/01/1996) Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho - Prefeito de Santos; Gilberto Mendes – Compositor, e Roberto Peres - Crítico de Teatro. Local da gravação: Teatro Rosinha Mastrângelo, Santos. Projeto Encontros.

³⁰ CORREIA, Mario Gruber, depoimento (17/01/1996) Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho - Prefeito de Santos; Gilberto Mendes – Compositor, e Roberto Peres - Crítico de Teatro. Local da gravação: Teatro Rosinha Mastrângelo, Santos. Projeto Encontros.

sobre o nazifascismo. Eu não tinha condições de entender a amplitude da questão, nem entendia o que significava buscar um real. O cientista tem mais base para pensar de uma maneira mais objetiva e a partir daí ampliar o seu universo. O Mário (Schenberg), como homem ligado à cultura, não sofrendo os efeitos da especialização, podia, como crítico, ter uma visão mais ampla. Eu estava mais engajado, minha arte vinha sofrendo o impacto daquelas discussões. À parte as discussões com o Mário (Schenberg), o que me ajudou muito a entender a questão do realismo na arte foi a expansão da literatura latino-americana, a considerada fantástica. Logo após a Segunda Guerra a literatura latino-americana cresceu e houve a conquista do mundo por parte das obras de autores importantes.³¹

Mário Gruber aponta, também, que a revolução chinesa era tema corrente em Paris na época, bem como o uso da arte como elemento esclarecedor para populações com educação limitada. O artista avalia a aplicabilidade desse caminho, no Brasil, através os Clubes de Gravura:

"É... interessante porque na Paris desses dias havia notícia sobre a revolução chinesa. Era evidente que nós éramos jovens militantes e estávamos empenhados na justiça social, na luta contra a fome, a miséria e a injustiça. Havia pessoas que diziam que o nosso partido não visava isto, mas sim outras coisas. Mas, nós tínhamos a convicção que era isso e a certeza que era isso. Podia ser que o caminho e as ideias não fossem adequados a levar essa utopia. Isto é discutível e será por muito tempo. É uma polêmica, uma discussão de ideias o que não invalida a certas idealizações do homem. Lenine, um dos idealizadores da revolução russa, dizia que alguns mencionaram que os comunistas são maus... Enfim, ele dizia que os comunistas eram idealistas do ponto de vista da moral e materialistas do ponto de vista da filosofia, apoiado na ciência em busca das hipóteses para se entender os fenômenos, se apoiando na ciência e numa teoria que se apoiasse na ciência. Esta revolução chinesa se utilizou dos artistas gravadores chineses para criar uma imprensa. Porque o povo chinês era analfabeto e as 'forças revolucionárias' da China tinham em suas forças: artistas, gravadores, intelectuais que resolveram pôr a sua inteligência e o seu saber de artista a favor dessa pobreza. Desse enorme contingente social que não sabia ler e como se fosse um panfleto publicitário, na atualidade, tentavam criar uma informação. Por exemplo: os soldados do Chiang Kai-shek que eram contra as forças populares. Eles faziam uma primeira 'gravurinha' com o soldado do Chiang grande e o camponês, pequeno. Depois, outra gravura: dois camponeses, um pouco maiores e dois soldados, pouco menores. Depois, quatro camponeses unidos eram maiores que um soldado armado e isto era uma proposta de união e a união trazia a força. É aquela história do feixe de varetas, só que ilustrado com gravuras. Nessa época também tinha no México um atelier de gravuras, se não me engano, Taller Popular (Taller de Gráfica Popular) que nos chamou muito a atenção. Puxa, o povo brasileiro é um povo ignorante, não sabe ler, não tem informação, talvez fosse útil apresentar uma informação à população através desses recursos. E se pensou em chegar no Brasil e dinamizar essas ideias. Daí porque o Clube da Gravura que não era uma ideia comunista, mas era uma ideia mais ampla do que uma ideia comunista para capacitar o homem a se expressar sobre certas formas. Evidente que Santos ou outros lugares como Recife ou Rio Grande do Sul. Três pessoas, em Paris, vivemos isto: eu, o Carlos

³¹ GRUBER, Mário. In CEDRAN, Lourdes. Lourdes Cedran. In SCHENBERG, Mário. **Mário Schenberg: Entre-Vistas**. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 80-81.

Scliar e o Luiz Ventura. E que foi dar no Recife e no Abelardo da Hora, e que foi dar no João Câmara e outros artistas que estavam com esta cabeça. O Scliar no Rio Grande do Sul.”³²

É importante ressaltar, contudo, que Mário Gruber, enquanto artista, tinha a preocupação de não limitar sua arte à chamada arte social ou realismo socialista. Isso se dava, principalmente, pelo desejo de aprimoramento em uma arte mais profunda e analítica, o que pode ser depreendido a partir de comentários como o que se segue:

[...] em Paris, nesses dias nós tivemos essas ideias. E eu sempre tive um conflito muito sério que fica no meu desejo de trabalhar uma arte mais complexa, mais erudita, mais de verticalização. Então, a arte política é uma arte horizontal. Por exemplo: jornalismo é uma literatura horizontal, o romance é vertical.

Uma vez eu mostrei essas ideias para o Gianfrancesco do Teatro de Arena. Tinha o Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho, também conhecido como Vianinha (São Paulo, 4 de julho de 1936 — Rio de Janeiro, 16 de julho de 1974) foi um dramaturgo, ator e diretor de teatro e televisão brasileiro.) que estava começando naquela época que até pediu para eu fazer uma conferência no Teatro de Arena e deu uma certa confusão, o pessoal estava extrapolando que o bom era o jornalismo e que o romance era supérfluo. E isto não é verdade, isso não é verdade. Você não pode fundar uma sociedade em termos de uma cultura efêmera e passageira e até superficial. Até efêmera pode ser, mas não superficial. Então eu comecei a refletir sobre isso: como eu vou poder conciliar uma arte militante com uma arte verticalizante. No caso do problema da gravura pareceu fácil de entender porque o Hemingway fez panfletos na revolução espanhola e não deixou de fazer romance. Então porque eu não posso fazer uma gravura erudita e fazer uma gravura política? Na medida em que se puder fazer uma gravura política e tendo necessidade, eu faço. Mas dizer que esta gravura pretende coisas que a outra pretende, não é verdade. Então, o que foi que aconteceu? Nas grandes greves de Abril em 1952, se não me engano, eu fui para piquete de greve. Eu vivia a greve lá dentro, se eu não sei pintar a mão de um operário como é que eu vou fazer uma gravura política. Eu, piquete de greve? O pessoal atirando para cima da gente e eu fiquei com um medo danado e acabei fazendo uma série de gravuras. Os responsáveis pelo sindicato dos metalúrgicos da época queriam fazer um álbum para vender para o Brasil inteiro para fazer finanças para o sindicato e eu seria o pintor do povo e eu disse: isso eu não quero! Os jornais do partido, teve uma época que eu gravava em linóleo em altura tipográfica e punha nas primeiras páginas do jornal. Foram as maiores edições de gravuras que eu tive na minha vida. E se perdeu porque o partido era meio bagunçado e se perderam. Eu fiz muita gravura desse tipo e disse eu não quero fazer um álbum como esse e ficar consagrado por todo o povo e indicar o caminho de uma arte que eu vou ser famoso, vou ser importante e o jovem artista vai querer seguir um caminho que eu mesmo não acredito. Eu acredito enquanto instrumento político, mas não enquanto estética. Houve certa confusão ao dizer que eu era partidário do realismo socialista. Eu sempre fui antizhdanovista, ou seja: eu nunca concordei muito com o Zhdanov e com o Realismo Socialista, se bem que eu falei algumas coisas para fazer a gravura política imediata. Quer dizer,

³² CORREIA, Mario Gruber, depoimento (17/01/1996) Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho - Prefeito de Santos; Gilberto Mendes – Compositor, e Roberto Peres - Crítico de Teatro. Local da gravação: Teatro Rosinha Mastrângelo, Santos. Projeto Encontros.

eu não tinha essa clareza também, no princípio. E por algum tempo eu pude dizer que seria uma pessoa não com tanta clareza, mas, então enquanto a Paris foi o nascedouro desta reflexão que pode haver uma arte que pode estar comprometida com uma campanha de saúde, uma campanha política, uma campanha de finanças para uma causa benemerita, que possa ser feita com talento, mas ela não deve ser encarada como uma arte de profundidade/definitiva. Quanto a Paris daquela época surgiu esta contingência da arte política caudatária desta militância que existia na China e no mundo inteiro. Eu conheci artistas americanos importantíssimos ligados ao movimento operário americano que era tão intenso quanto o movimento russo de 1917... É surpreendente.³³

O artista menciona, ainda, que não havia, então, uma diferença clara entre a Associação Latino Americana e o Centro Simon Bolívar. A primeira fora fechada pela polícia, sendo reaberta posteriormente, com o outro nome. A Associação visava certa politização do elemento latino-americano em Paris, sendo que o grupo de brasileiros então na capital francesa exerceu liderança sobre os demais latino-americanos que lá estavam³⁴. Nesse contexto, Gruber já notava que a ênfase estava no aspecto político, e não estritamente na arte ou no aspecto estético propriamente dito. Sobre isso, comentou que

a discussão de caráter estético representava um segmento muito reduzido das cogitações dos artistas, que se revestiam de um caráter mais amplo. O que estava polarizando mais todos os setores de nossa atividade era o problema da participação política. Um grande entusiasmo girava em torno de evento da arte mexicana e dos grupos que estavam organizados nesse país, como o Taller de Gráfica Popular, que desenvolvia um tipo de função muito específica para o México. Os próprios pensamentos de Mao Tsé-Tung circulavam muito nessa época em Paris com uns livrinhos que vinham da China, com a gravura chinesa.³⁵

Ainda sobre a influência da gravura chinesa, Mário Gruber fez a seguinte observação:

Agora, outro tipo de gravura influenciava certo grupo de artistas, a gravura chinesa. Mao Tsé-Tung marca bem isso no tempo, afirmando que a revolução chinesa não sairia se não fosse a imprensa da revolução que lidava com uma massa imensa de analfabetos, de que a China se constituía, e a gravura chinesa desempenhou um papel revolucionário muito importante. Porque servia de imprensa, de comunicação. Num país de analfabetos, era uma forma de comunicação visual.³⁶

³³ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 152-160.

³⁴ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 152-160

³⁵ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 152-160.

³⁶ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 152.

Aracy Amaral aponta que nem todos os artistas que na década de 1950 tinham uma posição de esquerda reconheciam, com Scliar, a compreensão do Partido em relação ao seu trabalho profissional³⁷. Mário Gruber, por exemplo, manifestou ter desejado se manter em postura "rebelde" diante de um dogmatismo que punha em dúvida como diretriz. Veja-se como o artista explicou suas razões para isso:

Em fins da década de 40 era tão violento o stalinismo, que se pode dizer que estávamos impregnados de sectarismo. Adotei as posições leninistas e fui muito avesso às ideias estalinistas. Inclusive ao nível do realismo socialista. O que me pôs, de certa forma, em divergência com os outros grupos. Daí, eu achar estranho que os grupos mais radicais que defendiam o zdanovismo não fossem para uma militância política, fossem para um exercício de uma gravura participante do próprio sistema: não participavam de bienais, mas estavam instituídos em exposições, nunca foram aos jornais, nunca foram aos cartazes, nunca foram à área de militância operária mesmo. Daí minha divergência. Ou eu ia fazer uma arte ligada à classe operária militante, ou então eu não ia fazer uma estética.³⁸

Gruber segue na sua argumentação, quando distingue dois tipos de comunicação – o de ordem política e militante, e o de ordem estética – ressaltando que ambos não eram excludentes. Para o artista, isso não impedia, contudo, que essas duas categorias tivessem uma função social:

Acho que há dois tipos de possibilidade de uma arte social: ao nível de uma estética lukacsiana marxista, que é um assunto em longo prazo, ou então uma militância de caráter urgente - imediato. Eu poria em distinção duas posições bastante nítidas para mim: você não pode confundir a categoria do romance com a categoria da crônica jornalística. Ou do panfleto. Ou do cartaz. O Ehrenburg fez panfleto durante a guerra. O Hemingway fez panfleto durante a guerra. Mas o Hemingway fez o *O velho e o mar*. Certo? Eles nunca confundiram essas duas categorias de comunicação. O Hemingway nunca abdicou do romance em função do panfleto, dizendo que essa seria a arte maior. Ele não perdeu essa perspectiva.³⁹

De acordo com Mário Gruber, a gravura está presente como parte integrante nos processos revolucionários tanto na União Soviética como na China e México. Para o artista, embora aparentemente estranho como ocorrência de comunicação, é funcional:

Mas funciona, sabe? Funciona porque tem um caráter quase cinematográfico, um caráter repetitivo, tipo seriado. Na verdade, esse

³⁷ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 152-160.

³⁸ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 160.

³⁹ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 152-163.

período da gravura revolucionária mundial dos países que tiveram movimentos revolucionários não se explica pela natureza em si da própria imagem, mas por todo um pensamento que vem atrás dela. Porque se tornou tão crespa a discussão de caráter teórico, que logo no início do problema, na Europa, quando isso começa a estourar depois da guerra, se fala em realismo socialista. Como depois fica incômodo, no nível de discussão da interferência do processo stalinista no processo revolucionário, já se modifica a terminologia, então as pessoas que não concordam começam a falar em realismo social. E os elementos mais 'grilados', ainda começam a falar em neo realismo, e aí a coisa começa a assumir formas bizarras, que não traduzem o processo, um tipo de adaptação para trazer a um número maior de pessoas uma utilização das ideias matrizes. Então seria preciso examinar as matrizes. As matrizes vão bater numa coisa simples: no pensamento marxista, por exemplo, só Gramsci consegue ter uma inquietação sobre moral e ética. Pressupõe-se que Karl Marx tenha algumas ideias sobre arte e literatura. No edifício marxista há muito material para ser juntado. Um Lukács tenta fazer isso, e outros autores também. Mas eles abrangem essa intelectualidade, principalmente, na área dos artistas visuais, onde, no caso do Brasil, o nível cultural é muito baixo: são intuitivos, autodidatas, etc., então não se abrange uma discussão em profundidade.⁴⁰

Com relação a esse contexto, Aracy Amaral questiona Mário Gruber sobre a diferença entre o seu trabalho e o dos outros, bem como de que modo se daria essa comunicação visual a partir de uma postura mais leninista que estalinista. Finalmente, como ele próprio caracterizaria outros grupos atuantes na área da gravura em inícios de 1950?⁴¹

Mário Gruber procura responder:

Considero que nosso trabalho em geral - e isso em nível mundial - não reflete de maneira direta a nossa preocupação moral e ética. Mário Schenberg, por exemplo, acha que na arte contemporânea há poucos artistas num determinado período, bem longo, que não estão absolutamente isentos de uma preocupação moral e ética, sobretudo ao nível dos marxistas, porque não há uma preocupação desse tipo, como disse, a não ser no caso de Gramsci. E Schenberg dá o exemplo que é o de um problema eminentemente grave para a humanidade, chocante do ponto de vista moral e ético, que é o problema da bomba atômica. Ela aparece muito pouco na arte contemporânea. Isso como um exemplo. E em outras coisas também. Mas você não pode negar que o artista contemporâneo, em geral, tem uma preocupação moral e ética. Mas isso não se reflete em seu trabalho.⁴²

Aracy Amaral sintetiza as considerações de Mário Gruber, esclarecendo as duas posições do artista com preocupações sociais: de um lado, estariam aqueles que faziam com que essas preocupações viessem à tona em seu trabalho (sejam os

⁴⁰ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 1960-161.

⁴¹ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 161.

⁴² AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 152-163.

mexicanos, os artistas norte-americanos de esquerda dos anos de 1930, em particular, uma Kaethe Kollwitz, na gravura chinesa, na arte soviética estalinista institucionalizada, no realismo social de pós-guerra na Europa e América Latina); e, de outro lado, estavam situados aqueles que detinham essas preocupações como intelectuais, e não as refletiam em seu trabalho.⁴³

Sobre as inquietações desse contexto, Mario Gruber faz o seguinte relato:

Quando cheguei a Paris, tudo o que se falava de realismo socialista partia de uma inquietação dos marxistas, de refletir no seu trabalho, justamente, essas inquietações, ou porque não se refletiam. Daí essa angústia, essa discrepância entre aquilo que se fazia e aquilo que se pensava. Não é um fenômeno novo da arte contemporânea, mas é antiquíssimo na História da Arte. Como havia essa inquietação, e movimentos revolucionários como o chinês, em que o artista se pôs a serviço da revolução, eu achava perigoso trazer esse resultado de uma atividade jornalística e panfletária de caráter urgente ao nível de uma discussão estética. A mesma coisa que extrapolar e discutir o jornalismo à guisa de romance. Na maior parte dos artistas, essa preocupação da classe média reflete ao mesmo tempo o próprio sistema em que estão inseridos, como Michelangelo refletia o clero e refletia a aristocracia florentina. O que aprendi, em marxismo, é que o artista, o intelectual, geralmente, está a serviço da classe dominante. É um assalariado da classe dominante e pensa da mesma forma que ela.⁴⁴

O artista segue tentando explicitar o objetivo dos marxistas enquanto artistas:

O esforço dos marxistas seria, exatamente, de entender esse fato e se posicionar. As posições imediatas vêm no sentido de uma visão a meu ver, assim: porque vamos pintar a miséria? Kaethe Kollwitz pintou a miséria porque havia miséria...

Van Gogh, quando abandona as minas, vai ser artista, vai para a cor. Deixou de ser um artista revolucionário, participante? Pelo contrário. Deu um depoimento, sua revolução maior: fez a revolução no romance, não fez no jornalismo.

Agora ele estava tão empenhado no romance, que esqueceu o jornalismo, aspectos mais cotidianos. O artista não foge disso. Quando ele é chamado a participar, tem de mudar sua atitude. Eu não vou jogar sobre as trincheiras, como no livro de Jacques Thibault sobre a guerra de 1914, quadros, para fazer a revolução cultural. Ele jogou panfletos, para a revolução cultural. Ele jogou panfletos, para elucidar os soldados. Então não havia essa clareza sobre as categorias da comunicação, uma perda de perspectiva inclusive da própria visão marxista.⁴⁵

Aracy menciona que Scliar manifestou uma indagação permanente que ele se colocava em relação ao problema da receptividade da imagem que se veicula.

⁴³ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 161.

⁴⁴ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 161.

⁴⁵ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 152-163.

Esse era, no Rio Grande do Sul, ao tempo do Clube da Gravura, um ponto de extrema importância. Alguns anos antes, contudo, as contradições entre fazer uma arte que fosse uma "resposta a uma necessidade vital de expressão" e fazer uma arte "utilitária", não deixaram de pontilhar a trajetória de Scliar em fins dos anos 1940.⁴⁶

Mário Gruber narra episódios sintomáticos desse tempo de definição e contradições:

Lembro-me que em Paris quis pintar aqueles fritadores de batatas de *boulevard* que me comoveram, me interessaram, não por um compromisso político, mas porque era algo que eu comia lá, me deu vontade de pintar essa cena, assim como, se como arenques, gostaria de pintá-los. Scliar chamou minha atenção: isso é uma posição burguesa, você precisa pintar operários, e eu fiquei com aquele problema na cabeça. Realmente, pensei, minha arte é ociosa, e tal.⁴⁷

Mais adiante Mário, visita Scliar no hotel e vê a tela "Interior de Paris", de 1948, onde se vê o bidê do hotel e comenta:

Olho pela janela e vejo uns operários trabalhando lá em baixo, e pergunto: "Por que não pinta os operários, já que você disse que eu não posso pintar os fritadores de batatas"? Aí ele entrou em fossa atroz, quase chorou. Isso me levou a refletir sobre os marxistas, os comunistas, que propugnavam por uma arte militante e na hora de fazer não faziam. E quando iam ilustrar, ilustravam o livro de um artista consagrado, como Jorge Amado, que tentou também falar sobre o povo e cuja visão, a meu ver, também é de pequeno burguês, a visão do senhor da senzala, que da pequena varanda vê o povo de maneira magnânima e filantrópica.⁴⁸

Mário Gruber procura concluir seu pensamento sobre o assunto com a seguinte consideração:

Não se pode confundir a visão da democracia cristã, ou a visão social democrata, com a visão marxista. Na Idade Média, em momento de grande puritanismo, aparece o nu na arte, em grande incidência. Todos os períodos da arte refletem esse sentido social que dá margem, em sua globalidade, a um levantamento quase arqueológico, através da própria arte, para você conhecer todos os aspectos da sociedade. Karl Marx cita a obra de Balzac, por sua vez, dizendo que, apesar de viver na corte, ele fornece um retrato da sociedade francesa; do ponto de vista marxista representa uma contribuição enorme, pois dá margem ao pesquisador social na análise de elementos que essa sociedade traduz. Esse é o ponto inicial do pensamento marxista. Se a arte tem essa possibilidade, porque o criador marxista não se propõe acelerar este processo de usar a arte (não no

⁴⁶ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 152-163.

⁴⁷ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 152-163.

⁴⁸ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 152-163.

sentido de se apropriar), pressupõe uma revolução lenta e profunda na sociedade. Veja que os países socialistas fizeram uma revolução há mais de 50 anos e não traduzem o socialismo em sua arte. A vitalidade socialista, as transformações sociais, ainda não emergem. Isso ocorre porque a visão marxista do realismo socialista inicial, antes de Jdanov, era de que na sociedade, em todo fenômeno que ocorre, existe uma contradição. E no ápice dessa contradição está a transformação, a mutação dos valores quantitativos e qualitativos. Essa mutação súbita, no caso da arte, se dá com enorme lentidão. Na passagem da Idade Média para a Renascença, você tem matizes e nuances de artistas, como no caso de Pinturicchio e Rafael que se confundem. O Rafael primeiro parece com o Pinturicchio, depois vai e faz sua obra individual. O Perugino também. E o discípulo se parece com o mestre, e até assumir a sua maioridade, há um período longo. E um período histórico para outro, há uma transição imensa. Então, a mutação qualitativa em arte se dá na categoria da ideologia, e não na categoria da política.⁴⁹

É interessante observar o envolvimento de Gruber com as manifestações políticas, enquanto viveu em Paris. Na foto a seguir, podemos observar a presença de Mário Gruber, juntamente com Luiz Ventura e Octávio Araújo, por ocasião das festividades no dia 1 de maio de 1950, dia do Trabalho.

Figura 33. Foto 1º de maio Paris, 1950.

Paris, 1950 Luiz Ventura, Octávio Araújo e Mário Gruber empunham a faixa

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Durante o período em que lá viveu, o artista procurou registrar em seu trabalho imagens de pontos próximos ao de onde morava, como se pode ver pelos desenhos a seguir:

⁴⁹ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 152-163.

Figura 34. Paris - Docas do Sena na Gare du L'est, 1951.
Crayon s/cartão, 30 cm x 50 cm.

Fonte: Coleção particular.

Figura 35. Paris - Rio Sena, 1950.
Crayon s/cartão 27 x 37 cm.

Fonte: Coleção particular.

Com o aprimoramento no aprendizado da gravura em metal, Gruber procurou desenvolver a técnica para estudar temas ou situações que eram relativamente comuns nas ruas de Paris, como mutilados de guerra, cuja realidade mostrava os efeitos deixados em parte da população. De modo geral, era a partir da técnica da gravura, que o artista partia para a pintura. Essa dualidade poderá ser percebida em sua obra, pelo menos até meados dos anos 1960.

Figura 36. Mutilado de Guerra, c. 1950
Gravura em metal água forte, 20 x 13 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 37. Mutilado De Guerra, 1951
Óleo s/tela c.em placa, 17 cm X 13 cm

Fonte: Coleção particular.

Foi nesse período, em Paris, que Mário Gruber conheceu Léa Novais, recém-graduada em Direito pela Faculdade do Largo de São Francisco, e que estava com um grupo de recém-formados visitando a cidade e percorrendo parte da Europa.

Um dos componentes do grupo precisou se ausentar e Mário Gruber foi convidado a se juntar a eles para seguir o percurso remanescente da viagem. Ainda que as despesas já estivessem pagas, certamente, o dinheirinho extra que recebeu de Portinari foi de grande ajuda.

Em Florença, Mario se casou com a Léa. O casal voltou ao Brasil, mais especificamente para Santos, em 1951, quando esta já aguardava a chegada do primeiro filho, Gregório. É importante destacar que Léa foi modelo de várias obras produzidas por Mário Gruber. O artista, por sua vez, mencionava com frequência que ela era uma mulher muito bonita, parecendo uma atriz italiana. Paulo Fernando,

o segundo filho do casal, nasceu em 1953, curiosamente, no mesmo dia e mês que o irmão mais velho. Em 1954, o casal se desquitou.

Note-se que foi um período farto para Mário Gruber, que travou contato com pessoas com as quais viria a conviver no futuro e, principalmente, conformar ideias do que produziria no período após o retorno ao Brasil. Para o artista, era preciso fazer uma arte voltada para o realismo de cunho social, porém sem as limitações do realismo socialista.

2 VOLTA AO BRASIL COMO ARTISTA DO REALISMO SOCIAL (1951-1959)

2.1 Criação do Clube da Gravura de Santos, associado à militância política e formulação artística de seu mundo realista

Em 1951, ao retornar ao Brasil, Mário Gruber se instalou em Santos, onde fundou o Clube de Gravura, indo constantemente a São Paulo. Em Santos, ministrou curso de gravura, à Avenida Presidente Wilson, 169, local do Clube e também sua residência.

Mário Gruber se recorda que, ao retornar ao Brasil, ele, Carlos Scliar (1920-2001), Luís Ventura (1930) e Octávio Araújo (1926-2015), estavam com a firme determinação de fundar clubes de Gravura, visando "disseminar toda uma discussão que estava implícita nesse tipo de evento"⁵⁰, em decorrência das discussões em Paris sobre a atuação do *Taller de Gráfica Popular*, a importância da gravura chinesa no processo revolucionário e a significação da responsabilidade social do artista. Essa discussão causou, de fato, uma tomada de posição comum entre os artistas que vivenciaram esse momento na Europa do pós-guerra. Assim, Scliar liderou toda essa iniciativa no Rio Grande do Sul, Luís Ventura tentou adequar a ideia à São Paulo e Mário Gruber buscou sua implantação em Santos, sua cidade natal.

Mário Gruber esclarece que o objetivo, em Santos, foi expandido, conforme relatou:

No início o que se pretendia era dinamizar certo tipo de preocupação ao nível da cultura, globalmente, visando à transformação e, assim sendo, naquele contexto, naquela época, não tendo muita possibilidade a gravura, ela foi apenas uma motivação, para se criar uma entidade que deveria agir na cidade com um elemento de desenvolvimento da própria área intelectual, que em si é transformadora [...] mas muitos começaram a reivindicar: a gravura não me interessa, interessa teatro. Interessa-me *balé* e houve grandes discussões internas e, finalmente, o Clube de Gravura de Santos teve seu nome alterado para "Clube de Arte", objetivando a dinamização dos diversos setores, já então sem minha participação [...] Na área de

⁵⁰ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 187.

teatro, principalmente. O Plínio Marcos vem do Clube de Arte de Santos [...] Deve-se recordar que, quando Geraldo Ferraz se radica lá, com Pagu, tiveram uma atuação importante a partir dessa entidade.⁵¹

Desta forma, em vez da ideia de uma gravura revolucionária, o artista focou nessa técnica como elemento de sedução, na medida em que se constituía uma novidade, tentando divulgá-la como técnica de reprodução.

Tanto é que o nome foi mudado porque Clube de Gravura não tinha mais sentido, mas os estatutos parecem que permaneceram os mesmos. Foi um período muito difícil da minha vida porque eu tinha que viver do meu trabalho e estava começando uma família, o Gregório era pequeno, enfim. Eu precisava trabalhar para viver e era muito difícil vender um quadro e ser intelectual militante.⁵²

O Clube de Arte de Santos, que foi sequência do Clube de Gravura, também foi presente na vida de Edemar Cid Ferreira (1943-), santista, economista, banqueiro e extensivo colecionador de arte e que, infelizmente, ficou famoso pela falência fraudulenta do Banco de Santos. No início de 1960, adolescente ainda, participou como ator de uma peça do Grupo Adolescente do Clube de Arte de Santos, ligado a Plínio Marcos.

Antes mesmo da viagem para a Europa, Mário Gruber era apreciador de ideias socialistas, inclusive através do contato com as pessoas próximas à sua prima Gilda de Mello e Souza e do grupo da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Essa apreciação aumentou, após o período em que viveu na França, entusiasmado pela ação do Partido Comunista Francês durante a dominação alemã. Após seu retorno ao Brasil, vivendo em Santos, Gruber passou a atuar como militante do Partido Comunista Brasileiro, conforme relatou:

Naquela época eu pertencia ao comitê regional de Santos no partido comunista que lidava e organizava a região de Goiás, Mato Grosso e São Paulo e a de Santos. Eram 3 regiões e as reuniões eram muito pesadas. Era um volume de trabalho muito grande e assim mesmo era proibido e perigoso. Você podia ser preso e podia até ser morto. Eu não queria que as pessoas se sentissem enganadas também ou desfrutadas. Se bem que essa atividade com o Clube de Gravura não tinha nada a ver com a

⁵¹ CORREIA, Mario Gruber, depoimento (17/01/1996) Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho - Prefeito de Santos; Gilberto Mendes – Compositor, e Roberto Peres - Crítico de Teatro. Local da gravação: Teatro Rosinha Mastrângelo, Santos. Projeto Encontros.

⁵² CORREIA, Mario Gruber, depoimento (17/01/1996) Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho - Prefeito de Santos; Gilberto Mendes – Compositor, e Roberto Peres - Crítico de Teatro. Local da gravação: Teatro Rosinha Mastrângelo, Santos. Projeto Encontros.

atividade de militância, pois atendiam a diferentes classes sociais. A atividade política era uma atividade centrada na classe operária, na classe portuária e a classe operária de São Paulo, Mato Grosso e Minas. E era muito trabalho, muito pesado. Tanto é que a minha mãe percebia que quando tinha greve nas docas, pois eu sumia por uns tempos. Ela ficava preocupadíssima.⁵³

Como militante ligado às atividades sindicais junto ao porto, Mário Gruber se movimentava pela cidade e arredores. Daí representou através de sua arte: locais de encontro, de moradia, de lazer dos trabalhadores. Era a realidade do mundo do artista, naquela fase de sua vida em que sua arte descreve o que vê e percebe. Como um filósofo, procura retratar a “configuração” desses entes e contar o que neles e com eles ocorre. Mário Gruber o faz, como que através dos olhos de um menino, um ente, que flana neste pequeno mundo, mostrando o Bar Pinheirinho, que era um importante ponto de encontro de pessoas ligadas ao cais de Santos.

Figura 38. Bar Pinheirinho (Santos), 1952
Xilogravura, 24 x 25 cm

Fonte: Coleção particular.

Nesse momento, o artista trabalha com elementos de sua vivência, conforme se pode notar nas obras que mostram detalhes do porto, caracterizado pelos

⁵³ CORREIA, Mario Gruber, depoimento (17/01/1996) Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho - Prefeito de Santos; Gilberto Mendes – Compositor, e Roberto Peres - Crítico de Teatro. Local da gravação: Teatro Rosinha Mastrângelo, Santos. Projeto Encontros.

guindastes utilizados para abastecer os navios com produtos a serem exportados/importados e que é o local de trabalho dos estivadores com quem Mário Gruber interagia em sua militância como vemos na **Figura 39**.

Temos a Bacia do Mercado de Santos, que era um tradicional ponto de chegada e saída de barcos, principalmente, catraieiros, que transportam cargas e passageiros, além de ponto de encontro de pessoas ligadas ao porto, como visto na **Figura 40** e na **Figura 41**.

Figura 39. Porto de Santos, 1953
Xilografia, 12 x 9 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 40. "Bacia do mercado de Santos", 1953
Linóleo 38/50, 17 x 21 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 41. Bacia do Mercado Santos, 1962
Gravura 24/50, 25 x 32 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 42. ST (Santos - casario), c.1954
Gravura em metal PA

Fonte: Coleção particular.

Figura 43. Paisagem (Santos), c.1954
Óleo sobre tela, 16 X 22 cm

Fonte: Coleção particular.

Através da pintura, Mário Gruber procura recordar a vista que tinha da janela de seu primeiro atelier, localizado na Rua Tiro, número 11. Note-se que a figura humana foi sempre muito estudada por Mário Gruber, sendo fundamental em seu trabalho, como se pode ver na representação do local do edifício em que se situava

o primeiro ateliê do artista, além de estar junto ao centro do Tiro de Guerra frequentado por ele. Trata-se do trabalho representando pela **Figura 44**.

Figura 44. Rua Tiro 11, Santos, 1962
Gravura PA, 9,5 x 10 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 45. Catadeiras de café - Rua São Leopoldo—Santos, 1955
Desenho em crayon, 21 x 20 cm

Fonte: Coleção particular.

Representando uma das atividades típicas para um dos produtos mais relevantes para a economia local e nacional, o café seria objeto de estudo de Mário Gruber para um futuro quadro.

A Areia Branca é um bairro proletário, situado entre Santos e São Vicente, que era moradia para grande parte dos trabalhadores do porto de Santos e, conseqüentemente, estavam ligados ao sindicato em que Mário Gruber era militante ativo.

O autor desta pesquisa se lembra de quando, em 2007, levou o artista para receber o título de Cidadão Emérito, na Câmara Municipal de Santos. Após o evento, Mário Gruber aproveitou para visitar alguns lugares que lhe foram importantes e, ao passar pela região da Areia Branca, comentou que, quando atuava no sindicato, sugeriram que se candidatasse a vereador, como representante da Areia Branca. Embora isso não tenha vindo a se concretizar, o artista relatou ter ficado pensativo a respeito dessa proposta por algum tempo.

A Areia Branca servirá como cenário para vários trabalhos futuros do artista.

Figura 46. Areia Branca nº1, c. 1955
Gravura água forte PA, 15 x 20 cm

Fonte: Coleção particular.

Pode-se descrever a representação da Areia Branca como um lugar pobre, sem água disponível nas moradias, mas com um clima, aparentemente, organizado. Apresenta-se, de modo gradativo, o mundo formulado por Mário Gruber durante a década de 1950. Esse mundo será alterado, significativamente, através da arte a ser produzida na década seguinte.

Desenhando com nanquim sobre tela, Mário Gruber transmite uma movimentação intensa da pequena multidão que frequenta a cidade. Pode-se

perceber a presença do homem engravatado, da criança que caminha junto à mãe e da pessoa mais humilde que carrega o que parece ser uma enceradeira.

Figura 47. Santos, 1965
Nanquim sobre tela, 16 X 22 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 48. Idílio na noite, 1955
Gravura em metal PA, 29,4 x 23 cm

Fonte: Coleção particular.

Já na **Figura 48**, vê-se, na noite enluarada, o moleque em idílio com uma jovem morena que, de forma carinhosa, tem o braço esquerdo sobre seu ombro, enquanto que a mão direita da jovem acaricia sua coxa direita. A cena se dá em local que imaginamos próximo da praia, tendo ao fundo o casario, que deixa perceber escadarias rumo à parte superior do morro.

O tema “Idílio na noite” será novamente abordado alguns anos depois, como se pode ver nas Figuras seguintes.

Figura 49. Idílio na noite, 1963
Gravura PA, 11,5 x 15 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 50. Idílio na noite, 1963
Gravura em metal PA, 11,5 x 15 cm

Fonte: Coleção particular.

Um dos locais que vem à mente daqueles que um dia frequentaram o litoral santista é o do Parque de diversões que ficava ativo no período de julho na praia do José Menino. Há, nas figuras acima, uma poética que, naturalmente, evoca o parque.

Destaque-se o casal de namorados que, de forma íntima, aprecia o clima frio e enternecedor através da proximidade, contrastando com a multidão à distância que, avidamente, busca outras atrações. Há, também, a alegria de pai e filho que, de mãos dadas, estão a usufruir de brincadeiras que agradam a ambos, numa época em que os casais se separavam com menos frequência. Tem-se, aqui, possivelmente, uma reflexão em que o artista sente se como o sujeito da cena, naquele momento.

Nesse ponto, o artista vai se lembrando de detalhes e mostrando a capacidade técnica no gravar, produzindo visualizações que, gradativamente, vão abandonando o preto e branco, rumo a uma iluminação amarela feérica.

Figura 51. Roda Gigante, 1963
Gravura PA, 11 x 16 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 52. Ciclista e a Chuva, c.1963
Gravura 50/50, água forte em placa de cobre 21,5 x 26,5 cm

Fonte: Coleção particular.

No trabalho representado pela **Figura 52**, Mário Gruber nos deixa perceber o moleque que se movimenta de maneira aparentemente suspeita junto às esquinas da velha Santos, de seu mundo, ainda que seja simplesmente para se proteger da chuva, cujo ensejo está no título da obra. Há certa poesia que se percebe na forma em que a bicicleta permanece estacionada na outra esquina.

Nesse momento, a mulher foi muito menos representada em seus trabalhos, com exceção daquelas com as quais o artista esteve emocionalmente envolvido. A presença dos trabalhos representados pelas Figuras 53 e 54, possivelmente, sejam, respectivamente, referências à vida noturna da área portuária santista e ao relacionamento familiar do artista.

Figura 53. Chinesa, 1952
Técnica mista, 22 x 14,5 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 54. ST (Idosa), 1954
Gravura em metal, 24 x 16 cm

Fonte: Coleção particular.

2.2 Realismo social com emergências do realismo socialista

Mário Gruber desenvolve trabalhos ligados ao realismo socialista, como o que se vê abaixo, que se caracteriza como um típico exemplo de obra ligada ao realismo socialista. Algo que havia sido exposto, no período em que estivera na França, o objetivo do artista era evidenciar o ato político por excelência. A imagem e texto foram publicados na revista *Fundamentos*, com o texto abaixo.

Figura 55. Revista *Fundamentos* nº 30 Novembro de 1952

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

A bravura do povo gaúcho contra a carestia e a política de fome do governo, fez nascer em todo o país um movimento de emoção e de solidariedade a que os nossos artistas não podiam permanecer alheios. A gravura que reproduzimos é do jovem gravador e pintor santista Mário Gruber Correia e representa uma cena do enterro de quatro das vítimas da violenta repressão policial com que as autoridades tentaram inutilmente quebrar o ímpeto dos manifestantes. Seguindo uma velha tradição popular que manda que os parentes do morto acompanhem o enterro com a gola levantada para se diferenciar dos demais, toda a população da cidade, desta vez usou desse recurso para significar a identidade dos seus sentimentos em relação aos quatro heróis assassinados.⁵⁴

⁵⁴ Revista *Fundamentos* nº 30, novembro de 1952.

A pesquisadora Carine Dalmás, brasileira, Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo e Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História Social na USP, esclarece que:

A revista *Fundamentos*, que se auto-definiu como uma revista de cultura moderna foi criada em julho de 1948, por iniciativa de comunistas paulistas. Dirigida por Ruy Barbosa Cardoso, por Monteiro Lobato e, depois, por Afonso Schmidt, Vilanova Artigas, Artur Neves, Mário Gruber e Armênio Guedes (agitação e propaganda do Comitê Regional). Alinhada, abertamente, à crítica da União Soviética ao imperialismo dos Estados Unidos, neste contexto da Guerra Fria, a revista *Fundamentos* transfere para o debate cultural, a linha política de defesa do nacionalismo contra a política externa estadunidense e seus aliados nacionais - oligarquias que sustentavam governos como o do presidente Dutra no Brasil - e, ao mesmo tempo, reafirma o internacionalismo proletário, na linha da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). A partir disso, reivindicou a cooperação dos intelectuais "democratas, honestos e consequentes" para a compreensão do presente momento histórico no mundo e do Brasil.⁵⁵

Contribuíram para a revista *Fundamentos* intelectuais consagrados, tais como Astrojildo Pereira (escritor, jornalista e diretor da Revista Literatura); Álvaro Bittencourt (crítico de música); Clóvis Graciano (pintor); Artur Neves (publicista e editor - organizador das obras completas de Monteiro Lobato); Caio Prado Júnior (historiador, sociólogo e parlamentar); Rossine Camargo Guarnieri (Poeta); Galeão Coutinho (jornalista e escritor); Afonso Schmidt (romancista e editor chefe de *Fundamentos*); Alceu Maynard Araújo (folclorista); Vítor Brecheret (escultor), Roberto Mayer (fotógrafo); A. Fedeyv (escritor e secretário geral da União de Escritores Soviéticos); Pedro S. Almeida (literato e teatrólogo paulista); Murilo Mendes (poeta e crítico de arte); Ibiapaba O Martins (jornalista e crítico de arte), além, de Mário Gruber (gravurista e pintor), conforme citado por Carine Dalmás:

Publicada até 1955, a revista *Fundamentos* divulgou ensaios sobre temas variados (política, economia, biografias, artes, cultura, informe de congressos, contos, poesias, entre outros) e, entre aqueles que trataram da temática artístico-cultural, houve o predomínio de textos escritos por artistas e intelectuais comunistas brasileiros e traduções de artigos de autores soviéticos e europeus. Os campos artísticos abordados foram os mais diversos (literatura, música, artes plásticas, cinema) e seus autores possuem trajetórias significativas nos debates e ações políticos-culturais nacionais e internacionais.⁵⁶

⁵⁵ DALMÁS, Carine. Partidos Comunistas Políticas Culturais de um estudo comparado da imprensa comunista no Brasil e no Chile, 1935-1956. **Revista IZQUIERDAS**, ano 3, número 8, 2010.

⁵⁶ DALMÁS, Carine. Partidos Comunistas Políticas Culturais de um estudo comparado da imprensa comunista no Brasil e no Chile, 1935-1956. **Revista IZQUIERDAS**, ano 3, número 8, 2010.

Rubim⁵⁷ menciona que a complexidade de muitas discussões, bem como o caráter panfletário e militante de outras, não diminuem sua importância político-cultural, tendo em vista a "amplitude de áreas culturais abrangidas", "o militandismo cultural" e a "significação dos intelectuais envolvidos".

Por outro lado, Denis de Moraes⁵⁸ argumenta que os periódicos do PCB publicados entre 1947 e 1953, como foi o caso de *Fundamentos*, inserem-se num quadro, em que a imprensa partidária colocou-se como "polo gerador de estratégias político - ideológicas que engendraram formas específicas de submissão da esfera artístico - literária ao chamado jdanovismo". Esse comentário de Denis, inclusive com o título de sua obra, **O imaginário vigiado**, adéqua-se de forma ajustada ao que Mário Gruber já havia manifestado, quando comentou sobre sua preferência por uma obra realista de cunho social. Não obstante, o artista produziu uma série de gravuras relacionadas aos movimentos de rua, mostrando embates em São Paulo, em 1953.

Figura 56. Foto do Jornal O Diário da Noite
O Diário da Noite de São Paulo, coloca abaixo da manchete: TEMA DE UM JOVEM ARTISTA A GRANDE GREVE DO PROLETARIADO - Mário Gruber, um dos mais brilhantes artistas da nova geração, trabalha na realização de 10 gravuras sobre as lutas dos trabalhadores paulistas - Uma aventura em Paris.

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

⁵⁷ RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Bahia: EDUFBA, 1995.

⁵⁸ MORAES, Denis. **O imaginário vigiado**. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p.16.

Figura 57. Greves de Abril - Praça da Sé, c.1953

Gravura PA, 26 x 22 cm

Fonte: Coleção particular**Figura 58.** “A Praça é do povo”, 1953

Xilogravura em papel de arroz

Fonte: Revista Fundamentos, 1953

Mario Gruber ilustrou as grandes greves de abril de 1953, que pipocaram principalmente em São Paulo a pretexto da fome e da carestia, mas que na verdade tinham cunho político anti-imperialista. Segundo o artista, foi Mario Schenberg quem percebeu a perda de sua ambição pela arte de caráter social no decorrer do tempo.

Mário Gruber aborda sua visão na forma de expor gravuras ligadas ao realismo socialista, diferindo da aplicada por Virginia Artigas (1915-1990), bem como Scliar e Renina Katz (1925), que atuavam mais no setor cultural, expondo em galerias, enquanto que ele procurava as mostrar seu trabalho em publicações de natureza política. Para esclarecer o seu ponto de vista, o artista procurou criar a analogia entre o jornalismo e a ação política da gravura, em entrevista feita à Profa. Lisbeth Rebollo:

Você está fazendo estética ao nível de sistema que a gente está combatendo, disputa a ideia do Realismo como se fossem melhores do que as ideias do não Realismo, ou isto ou aquilo, quando a gravura era um instrumento de ação política, imediata e urgente. Enfim, é como o jornalismo, se você for disputar jornalismo como forma literária e quiser competir com um escritor de romance você vai criar uma discussão de caráter estético e não vai chegar a nada porque jornalismo urge, ele tem que ser jornalista, ele tem que estar diário, ele tem que estar ali, diante do fato e a discussão ficam menores diante deste aspecto. Então, a proposta inicial é de que a gravura seria um veículo de participação e de dinâmica, de estar no processo de formação, como veículo de formação, desde que nós estamos em um país analfabeto, de 70% de analfabetos e teria condições de assimilar uma linguagem mais visual do que literária, porque ele não sabe ler. Este é o valor da gravura chinesa e mexicana, se voltar para as massas populares e dar o seu recado via imagem. Agora, pegar uma gravura popular e dar um recado em um museu ou na galeria ou em um contexto cultural, ela perdia sua finalidade, isto foi uma grande confusão e

então, não aceitei esta confusão, achei que se eu fosse fazer uma gravura popular, o meu veículo não era o museu nem a galeria, mas sim o jornal, tinha o panfleto político, tinha a praça pública. E eu me enterrei nisso até as orelhas, eu fiz bem uns cinco ou sete anos de gravura política, participante e em nível de jornais e de outras coisas que no momento não é propício falar, foram anos bem intensos.⁵⁹

Mario Gruber, de certa forma, lamenta o caminho pela ausência de um arquivo adequado para as coisas que produziu, inclusive, por razão da censura da época, conforme explica:

Agora, o pessoal lá na França, o pessoal mais ligado, de centro, de esquerda e de centro-esquerda e até a esquerda para valer guardavam estas peças todas, estes acervos culturais, o próprio movimento tem guardado. Aqui no Brasil, não. Por exemplo, eu tenho três matrizes desta época, anos, longos anos e mais... de intensa atividade. Onde é que está tudo isto? Os linóleos que eu ia gravar os acontecimentos na hora. Assim, eu chegava à redação do jornal e punha no plano, prensava e ia para as primeiras páginas dos jornais. Então, esta parte da minha gravura não é visível, primeiro porque ela não está ao nível de institucionalização e segundo, no momento em que o Brasil até os nossos dias sempre foi o problema da repressão sempre existiu, o problema da repressão existiu, isto não é privilégio de 64 não. É que em 64 é a culminância de todo um processo repressivo e que a própria intelectualidade parece que se ausenta de perceber isto e se espanta quando a coisa vem. Mas eu já vinha há muitos anos (se) formando, então nesta época minha gravura também participa disso, mas também por razões óbvias de repressão e de censura isto não pode ser dito, isto não é dito, isto não é visível, mas são longos anos da minha atividade⁶⁰.

---

⁵⁹ CORREIA, Mario Gruber. In REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth. Entrevista com Mário Gruber, 1/09/1978. Entrevistadora: Profa. Lisbeth Rebollo Gonçalves. São Paulo: MAM-SP - 30 Anos dos "19 Pintores".

⁶⁰ CORREIA, Mario Gruber. In REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth. Entrevista com Mário Gruber, 1/09/1978. Entrevistadora: Profa. Lisbeth Rebollo Gonçalves. São Paulo: MAM-SP - 30 Anos dos "19 Pintores".

2.3 Reações às primeiras Bienais de São Paulo: o figurativo versus o abstrato, breve e polêmico período como professor de gravura no MAM SP

Após as atividades na criação do Clube de Gravura e da ação política como militante partidário, em Santos, Mário Gruber retornou a São Paulo, por razões que comentou a seguir:

De certa forma eu mexi na estrutura da intelectualidade da cidade quando eu cheguei. Isto despertou certa... Você mexe na estrutura, desarma tudo e não é bem recebido. Umas são outras, não são. Como eu achei que o essencial tinha sido feito eu achei que poderia continuar sem mim, mas o que me moveu mesmo para São Paulo foi a necessidade de sobrevivência, pois São Paulo até hoje tem um campo bem maior. E também razões políticas. Eu rompi com o regional daqui. Por exemplo, eu fui assistir Docas num dia em que o velho Prestes ou Giocondo. Giocondo estava no livro do Jorge Amado: *Os subterrâneos da liberdade*, como uma figura tradicional do partido. Giocondo estava sendo esperado em uma reunião na Cia Docas dos doqueiros, estivadores de Santos e aparece um menino, como eu, substituindo o Giocondo. E para me impor? Foi uma dureza.⁶¹

De certa forma, Mário Gruber concorda com os argumentos dos estivadores e se desencanta com os líderes:

Estivador batia com a 'mãozona' na mesa dizendo assim: esse partido de merda. Não quero dar mais dinheiro para o jornal do partido que é uma porcaria. E era. Diga à direção do partido que este partido é uma porcaria. Eles tinham razão. Eu fui educado num sistema revolucionário que a maioria deve expressar seu pensamento pela democracia e isso deve ser tomado a sério. Porque é daí que sai a verdade e depois as pessoas pensam melhor e decidem sobre centena de opiniões. Você chega a melhores conclusões se você respeitar aquilo que você ouviu. E eu prometi que eu ia transmitir aos chefes, os nossos companheiros, a insatisfação que eu encontrei neste lugar, e com toda a honestidade. E cheguei lá e disse: está mal e que as contribuições em dinheiro eram pesadas para os companheiros das Docas, da categoria. Então os caras vendiam ou exigiam o dinheiro e diziam: Olha está ótimo lá embaixo, e não estava. Era uma porcaria, não dizia a verdade e que também era um peso econômico. Ai eu disse: Pessoal eu vou transmitir e consegui a simpatia dos jovens substituindo a figura histórica. E aí disseram, vamos ver se você vai falar mesmo e eu disse, eu prometo. Aí quando eu cheguei disseram: o companheiro foi dirigido e não dirigiu. Aí eu disse, sendo assim não tem nada para eu fazer aqui. E comecei a brigar. E fui me desencantando. Procurei outros lugares no próprio partido e fui de lugar em lugar me decepcionando.⁶²

⁶¹ CORREIA, Mario Gruber, depoimento (17/01/1996) Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho - Prefeito de Santos; Gilberto Mendes – Compositor, e Roberto Peres - Crítico de Teatro. Local da gravação: Teatro Rosinha Mastrângelo, Santos. Projeto Encontros.

⁶² CORREIA, Mario Gruber, depoimento (17/01/1996) Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho - Prefeito de Santos; Gilberto Mendes – Compositor, e Roberto Peres - Crítico de Teatro. Local da gravação: Teatro Rosinha Mastrângelo, Santos. Projeto Encontros.

A 1ª. Bienal acabara de ser encerrada em dezembro de 1951 e Mário Gruber reagiu violentamente contra a orientação dessa entidade, pois entendia que a centralização cultural representada por essa instituição, prestigiando somente o abstrato-expressionismo, não atendia à necessidade de desenvolvimento da arte contemporânea, de múltiplas tendências. Com Villanova Artigas e outros intelectuais, Mário Gruber forçou a Bienal a conceder aberturas, que acabam sendo conquistadas.

Conforme menciona Aracy Amaral, a polêmica do realismo *versus* abstracionismo, desencadeada a partir de 1948, é consequência direta da politização de meio artístico que, por sua vez, decorria da abertura propiciada pela redemocratização do país após a queda de Vargas.⁶³ O artista já havia se pronunciado sobre essa polêmica, conforme se viu, por ocasião de sua premiação "Exposição dos 19 Pintores", em 1947. Mas é a partir de novos eventos que surgem tanto no Rio de Janeiro, como em São Paulo, que os ânimos se acirram na definição de posições em defesa do realismo, bem como na abertura ao abstracionismo, que parece invadir o meio artístico local.

Na verdade, a defesa do realismo *versus* abstracionismo é um reflexo da luta dos artistas comprometidos em confronto com a implantação das bienais, ou seja, reflete a rejeição, por parte de um grupo de artistas, da descaracterização da arte através de injeções de informações externas. Em suma: trata-se da emergência, no plano artístico, de duas posturas em permanente combate ou alternância de preponderância: no Século XX na América Latina, a do nacionalismo *versus* internacionalismo. Não é ao acaso que a implantação da Bienal de São Paulo provoca na imprensa alternativa uma reflexão crítica relacionando esse evento e suas consequências para o meio artístico local, com a Semana de Arte Moderna de 22. Esta será, então, duramente criticada em seu elitismo cosmopolita pelos críticos comprometidos, em particular Ibiapaba Martins (a partir da revista *Fundamentos* e do *Correio Paulistano*).

O realismo é visto, nesse pós-guerra, como um novo humanismo visível na arte, em contraposição à conflagração sangrenta de que saía o mundo e em cujo desfecho a tecnologia mortífera acenara com um engenho traumatizante, como a

---

⁶³ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 229.

bomba atômica. E é assim que se percebe sua definição, quando se afirma que "[p]ara o realismo, em última instância, o homem torna a assinalar-se como centro do mundo, e é nesse sentido antropomórfico que se pode fazer de um novo renascimento, de uma nova submissão às essências terrenas."⁶⁴

É interessante a diversidade de posturas no realismo, como expõe Aracy Amaral, quando escreve:

De fins dos anos 40, até meados dos cinquenta, tempo em que vemos mais acirrada a polêmica realismo versus abstracionismo, percebe-se que no Brasil aparecem posições bem diversificadas entre os adeptos do figurativismo, ou, especificamente, da figuração com preocupação social. Assim, vemos que se pode assinalar: 1) Uma figuração comprometida com a realidade, porém livre de dirigismos estalinistas, como depõe a propósito de sua posição um artista como Mário Gruber; 2) Os que se mantêm figurativo, porém longe de arregimentação dos partidos de esquerda convencional, como Lívio Abramo; 3) Os que se alinham dentro do realismo socialista, obedientes às diretrizes soviéticas, segundo pregam Fundamentos e Horizonte, como os gravadores gaúchos - entre eles em particular Carlos Scliar, Vasco Prado, Danúbio Gonçalves - e uma Renina Katz, em São Paulo, por exemplo; 4) Os que se mantêm em posição de independência, embora, por princípio, rejeitem o abstracionismo e afirmem a importância de uma arte utilitária, "nacional", ou brasileira, tal como Portinari, Di Cavalcanti, e o grupo de Abelardo da Hora, em Recife, preocupados com as raízes populares da arte em nosso País; 5) Os que se mantêm dentro da figuração por princípio, por razões de ordem humanística e mesmo por fidelidade à sua formação profissional, como Lasar Segall e Guido Viaro, por exemplo.⁶⁵

A polêmica causada com a implantação da Bienal – e a do abstracionismo junto ao meio artístico de São Paulo - culminou como escândalo em tumultuado debate ocorrido no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, já funcionando no porão do prédio do IAB SP, em 26 de novembro de 1951. Não foi um mero confronto entre figurativos e abstracionistas, mas um questionamento sobre a validade da chegada das bienais em si, em que foi mencionado o ofício enviado à imprensa especializada, em nome da Diretoria do Clube dos Artistas e Amigos da Arte, e que, polidamente, estabelecia um temário narrado por Marc Berkowitz, como:

- a) Até que ponto a arte abstrata é separada da arte figurativa com assunto?
- b) Quais os pontos em comum entre elas?
- c) As manifestações plásticas das crianças e dos loucos devem ou não ser consideradas obras de arte?⁶⁶

⁶⁴ AGOSTI, Hector P. **Defesa do realismo**. Curitiba: Joaquim, ,21, 1948.

⁶⁵ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 239.

⁶⁶ AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003, p. 255.

Mário Gruber, em depoimento feito a SUGIMOTO, observa que, ao retornar de Paris, encontrou a pintura abstrata em evidência e, não por acaso, Danilo Di Prete teria sido o ganhador das primeiras bienais, recordando que:

No Clube dos Artistas, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti e outras figuras expressivas do modernismo andavam cabisbaixos e sorumbáticos. Essa tendência só desapareceu quando eu, Vilanova Artigas e Waldemar Cordeiro metemos o pé na porta do museu, defendendo que a arte contemporânea possuía várias tendências e que uma bienal deveria cumprir o papel de mostrar tudo o que acontecia em nível mundial. Veio então aquela belíssima exposição da pop art, com Lichtenstein, Andy Warhol, Rauschenberg, Jasper Johns Jr. e as bienais passaram a efetivamente influir no meio artístico.⁶⁷

Enquanto isso, Mário Gruber sobrevive graças às suas gravuras, vendidas por ele mesmo, principalmente para arquitetos e médicos. Os temas principais são: paisagens santistas, mostrando detalhes do porto, dos armazéns de café, além de autorretratos e retratos de familiares.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo teve no seu início uma aura de museu-formador, tendo várias conferências realizadas, bem como cursos sistemáticos da história da arte. O museu abrigou, também, a Escola de Artesanato, ativa entre 1952 e 1959, funcionando na Praça Roosevelt, 227, embora com dificuldades enfrentadas pelo organizador, o artista Nelson Nóbrega.

Nela, havia um conjunto de professores considerável, entre os quais Antonio Gomide (desenho) e Pfeiffer (história da arte). Quem começa no ensino de gravura é Yllen Kerr, que leciona até março de 1953. Mario Gruber o substituiu, até quando foi desligado em agosto do mesmo ano, quando o ateliê passa a ser dirigido por Lívio Abramo.

Sobre isso, Maria Cecília França Lourenço menciona que:

Entre os professores a integrar a experiências em Artes Gráficas acrescente-se o jovem Mário Gruber e o veterano Lívio Abramo, representando oportunidade diferenciada ao contato de aspirantes com o fazer artístico. Após a exposição de alunos em junho de 1953, permanecendo até 1959, quando se encerraram as atividades. Entre os artistas a cursar Artes Gráficas, destacam-se a gravadora paraguaia Edite

---

⁶⁷ SUGIMOTO, Luiz. Histórias de um sobrevivente. **Jornal da Unicamp**, 19 a 22 de setembro de 2005. p.12

Ximenez, Dorothy Bastos, Savério Castellano, Gontran Guanaes Netto, Abrahão Sanovicz e Antônio Henrique Amaral.⁶⁸

Na realidade, segundo Mario Gruber, o motivo pelo qual deixou de ser professor teve relação com divergências na orientação política, após o artista ter participado do I Congresso Continental de Cultura, no Chile, entre 26 de abril a 2 de maio de 1953, na qualidade de Delegado do Brasil, tendo o evento sido presidido por Jorge Amado. Vide **Figura 59**.

Figura 59. Foto do Cartão de Delegado Congresso do Chile

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Figura 60. Foto dos Delegados Brasileiros-Chile, 1953

Delegados Brasileiros no 1º Congresso Continental de Cultura em Santiago do Chile - 1953
Primeiro plano: Ortiz Monteiro, Mário Gruber, Tereza D'Amico, Djanira Motta, Paulo Werneck
Segundo plano: Dalcídio Jurandir, Ary de Andrade, Mauro de Alencar, Vilanova Artigas, Eduardo Sucupira Filho. Terceiro plano: Antônio Bulhões, Paulo Dantas, Orígenes Lessa, Salomão Scliar — com Dalcídio Jurandir, Ortiz Monteiro, Ary de Andrade, Mauro de Alencar, Orígenes Lessa, Tereza D'Amico, Vilanova Artigas, Salomão Scliar, Eduardo Sucupira Filho, Paulo Werneck e Djanira da Motta e Silva.

⁶⁸ FRANÇA LOURENÇO, Maria Cecília. *Operários da Modernidade*. São Paulo: HUCITEC, 1995, p. 219.

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

No referido congresso, Mário Gruber teve a oportunidade de se encontrar com Diego Rivera e comenta suas impressões:

Uma observação me lembra do encontro que tive com Diego de Rivera, em 1953, no Chile. Numa ocasião ele me falou de suas brigas com Modigliani, em torno da validade de existir a paisagem na arte contemporânea. Modigliani era um pintor que se dedicava exclusiva e essencialmente à figura humana. Rivera dizia que a paisagem podia ter um conteúdo humanístico tão grande como a figura humana. "Você não pode sentir isso - dizia a Modigliani - porque você é europeu; eu sou um índio e as nossas culturas são diferentes". Não só essa, mas outras observações de Rivera [...] exerceu grande influência sobre meu trabalho, no que se refere à pintura mural.

Curiosamente, nesta viagem a Santiago, haveria outra situação inusitada, descrita por Carlos Conde e publicada na coluna Tribuna Livre do jornal **A Tribuna de Santos**, com o título "As Cores de Gruber", no outono de 2015.⁶⁹ Segundo Mário Gruber houve enfrentamento entre ele e Jorge Amado. Em companhia de Pablo Neruda, o escritor baiano tentou impedir que Gruber e seus amigos jantassem no único restaurante aberto de Santiago. No grito e no braço, Mário Gruber teria feito valer os seus direitos.

Gruber lastimou ter deixado a posição de professor de gravura, ainda que mantivesse um contato regular com colegas e alunos, como Gontran Guanaes Netto

⁶⁹ CONDE, Carlos. **As Cores de Gruber**. Coluna Tribuna Livre. Jornal **A Tribuna de Santos**, 31/10/2015

e até mesmo Antônio Henrique Amaral com quem manterá contato até a velhice. Ao ser demitido, amigos, artistas e admiradores prestaram-lhe homenagem de desagravo em reunião na residência do casal Ruth e Fernando Henrique Cardoso, juntamente com os alunos daquele curso e do General Leônidas Cardoso, pai de Fernando Henrique, conforme nota publicada pelo **Diário de São Paulo**:

HOMENAGEM A MARIO GRUBER - amigos e admiradores do jovem pintor Mario Gruber, que está ministrando atualmente um curso de técnica de gravura na "Escola de Artesanato" do Museu de Arte Moderna, prestaram lhe ontem significativa homenagem. Num *black-tail*, na residência do casal prof. Fernando Henrique Cardoso, reuniram-se ainda os alunos daquele curso. Entre os presentes, notou a reportagem a presença dos Srs. Gal Leônidas Cardoso e Sra., Rui Santos, Fernando de Barros, Prof. Mario Schenberg, Sr. Jacques D'Annos e Sra., Sr. Rodolfo Nani, Renina Katz, Ana Stela Schick, Tereza Nicolau, Roberto Cardoso de Oliveira [...].⁷⁰

2.4 Atividades políticas junto à categoria de Intelectuais e grupos de Artistas conjugada à arquitetura de Artigas

Em 1954, Mário Gruber desquita-se de Léa Novaes e procura aumentar o seu envolvimento com a categoria dos artistas e intelectuais. O artista participou no 1º Congresso Nacional de Intelectuais em Goiânia, como Delegado paulista. Recebeu medalha de bronze em gravura no III Salão Paulista de Arte Moderna, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo.

Participou da exposição "Gravuras Brasileiras", organizada pelo Clube de Gravura de Porto Alegre, na Galeria da Casa das Molduras. A mostra itinerante passou pelo 1º Congresso Nacional de Intelectuais em Goiânia e pelos seguintes países: Uruguai, Argentina, Chile, Polônia, Rússia, Tchecoslováquia, Índia e China.

⁷⁰ Autor não citado. **Homenagem a Mário Gruber**. Jornal **Diário de São Paulo**, 1953 (Fonte é um recorte do jornal colecionado por D. Inah Gruber)

Figura 61. Foto de Gruber trabalhando em Santos, 1955

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Em 1955, expôs gravuras no IV Salão Paulista de Arte Moderna e na Galeria Prestes Maia, em São Paulo. Foi membro do júri de premiação na seção “pintura”, conjuntamente com Waldemar Cordeiro e Francisco Rebollo Gonzales.

Mário Gruber foi, inclusive, convidado a integrar, em 1955, a Comissão de caráter consultivo para contribuir com o desenvolvimento artístico do país, em particular, de atividades do MAM-SP.

Figura 62. Correspondência do MAM-SP convidando Mário Gruber

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Figura 63. Foto da credencial 1º Secretário da U. A. Plásticos, 1956

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Em 1956, Gruber participou da 1ª Convenção Municipal de Intelectuais e Artistas, na qualidade de 1º Secretário da União dos Artistas Plásticos, cargo que acabara de assumir. Através de entidades culturais, Mário Gruber lutou pelo papel hegemônico do artista e do intelectual na orientação das mesmas.

Neste mesmo ano, o artista organizou e participou da exposição “Contribuição ao Realismo” no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Participaram também da exposição os gravadores: Vasco Prado, Renina, Scliar, Mancuso, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues, Eva Fernandes, Virginia Artigas, Gastão Hofstetter e outros.

A crítica especializada recebeu positivamente a exposição “Contribuição ao Realismo”, conforme comentário feito por José Geraldo Vieira em matéria publicada no jornal **Folha da Manhã** em 30/05/1956, fazendo constar: “Quanto aos desenhos, só há que elogiar todos [...]. Cumpre acentuar com maior destaque os de Mario Gruber”.⁷¹ Sobre o mesmo evento, Quirino da Silva, em matéria publicada em 27/05/1956 no **Diário de São Paulo**, escreve: “Mario Gruber parece ter sido o

⁷¹ VIEIRA, José Geraldo. Contribuição ao Realismo. 27/05/1956 no **Diário de São Paulo**

realizador e animador da exposição e do grupo que se insurgiu contra a falta de aprendizado, contra a conversa enrolada e cansativa”.⁷²

Mário Gruber foi convidado a integrar a Comissão de Orientação Artística do Museu de Arte Moderna de São Paulo, encarregada de enviar artistas brasileiros à Bienal de Veneza. O artista propôs nomes que, em seu entender, representavam um panorama da arte contemporânea brasileira a partir de 1922. Dos 22 artistas sugeridos por ele, 17 foram aceitos, entre os quais estavam Aldemir Martins, vencedor do Prêmio Internacional de Desenho. Entretanto Segall, Guignard, Tarsila e Pancetti foram rejeitados pela comissão.

Gruber foi membro da Comissão Organizadora do V Salão Paulista de Arte Moderna, pelo Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria de Estado dos Negócios do Governo do Estado e São Paulo.

Figura 66. Catálogo da Exposição ‘grabados brasileños’

⁷² DA SILVA, Quirino. Contribuição ao Realismo. Jornal **Folha da Manhã** em 30/05/1956

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Em 1957, o artista participou da mostra “*Grabados Brasileños*”, em Montevideu, no *Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño*.

Mário Gruber, nos anos 1950, vivia economicamente de seu trabalho e, conforme já mencionado, particularmente, da venda de gravuras. Vários arquitetos eram seus clientes, porém havia uma relação mais próxima junto ao arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985). Politicamente, havia forte convergência de ideias, como já citado no episódio da apreciação das primeiras Bienais de São Paulo.

Figura 67. Capa da Revista Fundamentos N° 39 Novembro, 1955

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Figura 68. Foto do painel da residência Rubens Mendonça

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Figura 69. Paineis do Ginásio de Guarulhos

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Artigas, em 1955, era o Diretor da *Revista Fundamentos* e dirigiu o seu último exemplar antes de passá-la para a Livraria Brasiliense que, posteriormente, deu continuidade ao projeto. Neste exemplar, a capa apresentou um desenho produzido por Mário Gruber, intitulado D. Quixote, em homenagem aos 350 anos da publicação da obra de Miguel de Cervantes. Em 1957, Mário Gruber executa um painel para o Instituto do Mate, na Galeria Califórnia, na Rua Barão de Itapetininga, em São Paulo, projetado por Vilanova Artigas.

Em 1958, o artista, cria e executa painel para a residência de Rubens Mendonça, projetada por Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, em São Paulo. Em 1960, Mário Gruber cria e executa painel para o Ginásio de Guarulhos (atualmente, Colégio Estadual Conselheiro Crispiniano), projetado por Vilanova Artigas, com 4,5 x 25 m.

A ligação com o Clube dos Artistas e Amigos da Arte de São Paulo (Clubinho)

Embora a história do Clube dos Artistas e Amigos da Arte de São Paulo preceda a presença de Mário Gruber em São Paulo, a instituição lhe foi importante desde sua chegada à cidade, pois neste local teve a oportunidade de expor seus trabalhos, em 1947, conforme previamente mencionado. O local foi importante para o artista, também, por conta da oportunidade de trocar ideias com colegas, não raro para se alimentar, utilizar como local de lazer para os filhos e identificar amores.

Curiosamente, quem descreve com simplicidade e clareza o início e significado do Clubinho é Dorival Caymmi (1914-2008) quando relata:

O Clube dos Artistas e Amigos das Artes. O nome era pomposo – por isso o apelido de “Clubinho”-, mas o resto era pura informalidade. A informalidade esteve presente desde a sua criação. A turma era comunista – como sempre, se lembra Caymmi, frequentava uma livraria na Rua Barão de Itapetininga. O dono, pintor gaúcho conhecido como *Barros, o Mulato*, cedeu uma parte do espaço para o bar, que recebeu o nome inicial de Clube dos Artistas, com direito a letreiro na porta. Mas “logo se vendo que não havia dinheiro para manutenção, incorporou-se um capitalista notório, ‘miliardário’, que era o Ciccillo (Francisco) Matarazzo, um homem de dinheiro, não é? Chamamos ele para sócio. E ele aceitou. Sem cor política, sem nada. Então, fundado o Clube dos Artistas, alguém lembrou: ‘Mas como, se está Ciccillo Matarazzo?’”. Logo apareceu a solução: ‘Bota então Clube dos Artistas e Amigos da Arte. E que amigos da arte? Era o Ciccillo’ – diverte-se Caymmi...O movimento cresceu tanto que o “Clubinho” mudou-se para o subsolo do Edifício Esther, na Praça da República”...o clube ainda mudou uma vez mais. “Dessa vez para o edifício do Instituto dos Arquitetos de São Paulo.”⁷³

Curiosamente este Ciccillo é que, com empreendedorismo, hoje se sabe, pôde ser o criador o Museu de Arte Moderna de São Paulo e, depois, do Museu de Arte Contemporânea ligado à Universidade de São Paulo. Ciccillo foi justamente quem resolveu desligar Mário Gruber da posição de professor do MAM-SP, conforme já mencionado.

O baiano Dorival Caymmi segue, lembrando-se do quão gratificante era estar em um local em que: “literatura era acompanhada por um bom whisky”, além de ser um ambiente em que: “Tinha aquelas senhoras políticas, militantes, aquelas moças todas intelectuais, um ambiente muito agradável...”⁷⁴

⁷³ CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. São Paulo: Editora 34, 2001.p.242

⁷⁴ CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. São Paulo: Editora 34, 2001.p.242

Figura 70. Vaso de flores, 1956

Fonte: Coleção particular.

Figura 71. Figura feminina (Magda), 1955
Óleo s/madeira, 110 x 45 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 72. S/T (Beijo- lembrança de Magda), 1957
Aquarela aguada, 49,5 x 34 cm

Fonte: Coleção particular.

Mário Gruber, frequentemente, fazia suas refeições no Clubinho e, dessa forma, tinha boa relação de amizade com todos os que lá trabalhavam. Entre eles, havia a jovem Dalva, funcionária do restaurante, que o convidou, anunciando que iria casar-se. Mário Gruber ofereceu-lhe como presente de casamento a obra: **Vaso de flores**, de 1956, que pode ser vista na **Figura 70**.

Resgatando os comentários de Caymmi e considerando que Mário Gruber estava separado e pressionado por uma atividade intensa, iniciou relacionamento com uma senhora ativa frequentadora do Clubinho, Magda, convertendo-se em

tórrido romance, como podemos observar nos trabalhos mostrados pelas **Figuras 71 e 72**.

Mário Gruber foi ativo participante e membro da Comissão de Artes Plásticas do Clube dos Artistas e Amigos da Arte de São Paulo (Clubinho), principalmente, no período presidido por Mario Donato (1915-1992).

Figura 73. Cópia correspondência Clubinho 1

Figura 74. Cópia correspondência Clubinho 2

Fonte das imagens: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Como se verá adiante, o personagem Moleque Cipó vai ser importante na obra de Mário Gruber. E o Moleque Cipó, gradualmente, vai se tomando um personagem Fantasiado. É curioso que a série 'Fantasiados', sempre causou admiração e alguma confusão. Alguns insistiam em confundir fantasiados com palhaços, o que deixava o artista insatisfeito. Não obstante a isso, Mario Donato, companheiro do clubinho, faz o uso equivocado de seu personagem, como no romance **Domingo com Cristina**, publicado em 1963, em que escreve, "[...] conseguia era ficar com as pálpebras inchadas e o nariz vermelho, lembrando imediatamente um palhaço pintado pelo Mario Gruber [...]".

Atividades distintas às das artes plásticas

Desde que chegou a São Paulo em 1946, conforme já relatado, Mário Gruber manteve, frequentemente, contato com intelectuais ligados ao jornalismo, frequentadores do Clubinho, gente ligada ao teatro e ao cinema, e não apenas com pessoas ligadas às artes plásticas. À medida que a década de 1950 foi avançando, a busca por alternativas além da produção artística focada, principalmente, ao realismo, foi se manifestando. Isso pode ser visto como uma confirmação do que o crítico Sergio Milliet comentara sobre a inquietude de Mário Gruber.⁷⁵

Em 1958, o artista foi convidado para participar, como ator, do filme “Rebelião em Vila Rica”. Foi um dos primeiros filmes coloridos brasileiros, dirigido pelos irmãos Geraldo e Renato dos Santos Pereira, produzido pela Brasil Filmes, reencarnação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A temática era ligada a uma nova rebelião baseada nos fatos históricos da fracassada rebelião de 1779, dos Inconfidentes, em Ouro Preto. O papel de Mário Gruber é o de Alvarenga.

Figura 75. Foto de filme em que Mário Gruber é ator

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Em 1959, participou, também como ator, no filme que teve como diretor Ruben Biáfora e Flávio Tambellini, como produtor. Importa esclarecer que Ruben

⁷⁵ MILLIET, Sergio. Coluna 'A Semana Artística'. **Jornal O Estado de São Paulo**, 9/06/1948.

Biáfara dirigirá, oito anos depois, filme curta-metragem alusivo a Mário Gruber, enquanto artista plástico consagrado, que foi premiado internacionalmente.

Outra curiosidade é que, junto com Mário Gruber, também atuou Joe Kantor (1912-2004), que foi criador e proprietário do Nick Bar, bastante conhecido pela boemia paulista. Logo após a segunda guerra mundial e a queda da ditadura de Getúlio Vargas, em 1945, São Paulo viveu um período de efervescência cultural, tempo suficiente para que surgissem o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a Escola de Arte Dramática e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Profundamente ligado a esses acontecimentos, o Nick Bar, inaugurado em dezembro de 1949, pontificou como lugar de encontro obrigatório de artistas, boêmios e políticos de São Paulo.

Mário Gruber, bem como a maioria dos frequentadores do Clubinho, frequentava também o Nick Bar. Veja-se abaixo o retrato de Joe Kantor feito pelo artista:

Figura 76. Retrato Sorriso (Joseph Kantor), 1958
Óleo sobre tela, 46 x 38 cm

Fonte: Coleção particular.

Em 1956, o Nick Bar havia fechado as portas. Dele, só restaram lembranças e o título do samba-canção de José Vasconcellos, cantado, na época, por Dick Farney: “Foi neste bar pequenino, onde encontrei meu amor...”.⁷⁶

⁷⁶ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br>Bossa Nova> Dick Farney>Nick Bar> Acesso em 15/10/18

2.5 A importância do ‘Moleque Cipó’, suas brincadeiras e estados de humor.

Um dos primeiros personagens criados por Mário Gruber foi o que chamou de Moleque Cipó, ou “Muleque Cipó”, no início, tendo sua origem nos garotos de praia que conviveram com o artista na meninice. Estes eram de origem humilde, embora Mário Gruber fosse de classe média, sendo a praia o espaço comum democrático, abolindo as diferenças sociais. Ocorre que o artista percebia que alguns desses meninos tinham iniciativa e criatividade para buscar, na natureza, formas de permitir a sobrevivência, usando de flexibilidade, resistência e resiliência típicas da fibra do cipó, daí o nome do personagem ser Moleque Cipó.

Gruber desenvolveu alguns trabalhos focando a origem daqueles que contribuíram para a formação do Moleque, tais como a de imigrantes de regiões menos desenvolvidas do país, que chegavam com objetivo de ter uma vida melhor. É interessante observar a influência da temática dos retirantes, bastante estudada por Portinari, com quem Mário Gruber iria trabalhar, mais adiante, na obra já citada, **Retirantes**, de 1949, vista na **Figura 19**.

Muitos dos Moleques são negros ou mulatos, descendentes de escravos que chegaram a solo brasileiro provenientes da África, transportados em porões de navios negreiros, em péssimas condições, desde o período colonial, até pouco antes do final do império, como Mário Gruber procurou mostrar nos trabalhos: **Navio Negreiro**, de 1989 (**Figura 20**), **Grupo de pessoas caminhando**, de 1965 (**Figura 21**) e **ST (Moleque)**, de 1947 (**Figura 18**).

O surgir do Moleque Cipó como o próprio Gruber

O próprio Mário Gruber se coloca como Moleque Cipó, pela constante curiosidade e busca de reflexão. No filme curta-metragem sobre o artista, intitulado "Em volta do Cavalete", dirigido por Lessandro Sócrates, o artista lembra a sua meninice como sendo um *flâneur*, vagando pela praia e pelos calçadões de Santos⁷⁷.

⁷⁷ SÓCRATES, Lessandro. **Em Volta do Cavalete**. Filme documentário sobre o artista Mário Gruber. Polo de Imagem. São Paulo. 2008

Em entrevista realizada com Mário Gruber, o artista fala de sua infância e do prazer de observar o mar, a natureza e o horizonte, como quando disse: "Eu gostava muito de imaginar, lá na frente, além do horizonte, a África, que era do outro lado. E eu apurava o olfato pra ver se sentia cheiro de leão."⁷⁸ Isso reflete o horizonte das primeiras emoções do Moleque Cipó. Vide **Figura 12: "Moleque Cipó" (observando o horizonte)**, 1952.

Note-se que, antes mesmo desse momento, em 1949, quando soube que se mudaria para a Europa em razão da bolsa de estudos recebida, o artista se assume como José Menino, nome do seu local de sua moradia, para refletir sobre a vida e o futuro, conforme já foi mostrado.

Figura 78. Cipó, 1951
Gravura PA, 10 x 7,5 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 79. Moleque Cipó, 1952
Desenho em grafite, 22 x 16 cm

Fonte: Coleção particular.

⁷⁸ GRUBER, Mário. Entrevistador: TORRES FILHO, Paulo M. Entrevista com Mário Gruber. São Paulo, 2008.

Figura 80. “Moleque Cipó” (observando o horizonte), 1952
Gravura PA, 9,5 x 15 cm

Fonte: Coleção particular.

O Moleque Cipó e o Carnaval

O carnaval, como festa popular, foi bastante estudado por Mário Gruber e utilizado como razão para que a inventividade do Moleque Cipó permitisse alternativas de fantasia. Essas fantasias estarão muito ligadas à relação do moleque com o seu corpo, a iniciar pela cabeça, na qual usará chapéus feitos com papel de jornal, elementos de lata como painéis, frigideiras, bules e fibras de distintos materiais.

Figura 81. Menino Cipó, c. 1952
Téc. mista s/tela, 30 x 20 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 82. Fantasiado, 1952
Gravura PA, 10 x 7,5 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 83. ST (Carnaval de rua), c.1953
Xilogravura PA, 20 x 29 cm

Fonte: Coleção particular.

Mário Gruber passa a mostrar o moleque solto e desafiante a partir de meados da década de 1950, com frequência utilizando chapéu e com os pés descalços. É marcante a ginha do moleque, que parece preparando para dar uma rasteira, se desafiado.

Sobre o caminhar com os pés descalços, é oportuna a observação de Peter Burke feita a partir de hábitos brasileiros em que indivíduos mais pobres usavam chapéus, mas andavam descalços e isso seria resultado de fatores climáticos e

sociais, pois um chapéu de palha seria barato, enquanto que sapatos de couro eram relativamente caros. E Burke comenta, ainda, que tinha conhecimento de afro-brasileiros que compravam sapatos como um símbolo de *status*, porém preferiam não usá-los, caminhando pelas ruas, mas carregando os sapatos em suas mãos.⁷⁹

Figura 84. "Menino Cipó", 1957
Óleo sobre tela, 80 x 52 cm

Fonte: Coleção particular.

---

⁷⁹ BURKE, Peter. **Eyewitnessing The Uses of Images as Historial Evidence**. London: Reaktion Books, 2001, p.189.

Figura 85. ST (Carnaval), 1958
Gravura em metal 1º estado, 24 x 36 cm

Fonte: Coleção particular.

Na **Figura 85**, Mário Gruber mostra um grupo de moleques, tipicamente, se divertindo em atividades carnavalescas com diversidade de movimentos corporais, fantasiados com chapéus simples e descalços. A presença de um estandarte se faz notar e o elemento estandarte estará presente, de forma crescente, em futuros trabalhos do artista. E a brincadeira já vinha da vizinhança próxima à moradia.

Figura 86. Carnaval no Bairro, 1963
Gravura em metal PA (ponta seca), 10 x 12 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 87. Fantasiados nº2, 1963
Gravura em metal PA, 28 x 34 cm

Fonte: Coleção particular.

É interessante observar os moleques fantasiados que, gradativamente, apresentaram posturas distintas quando os mesmos fizeram parte da mudança do realismo para o fantástico, como se verá adiante.

Figura 88. Fantasiados, 1964
Gravura PA, 12 x 15 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 89. Estandarte nº3, c.1963
Técnica mista 2/50, 24,5 x 33 cm

Fonte: Coleção particular.

O pequeno bloco carnavalesco segue entusiasmado pela rua e pode-se perceber que o menino que faz música está batucando na frigideira, dois parecem dançar um frente ao outro, enquanto que um quarto carrega como um porta-bandeira, o estandarte, cujo significado da imagem, por enquanto, não é compreensível.

Figura 90. Fantasiados, 1960
Óleo sobre tela, 50 X 60 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 91. Carnaval, 1963
Óleo s/tela, 65 x 92 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 92. Músicos, 1964
Óleo sobre tela, 80 x 100 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 93. Carnaval, 1964
Óleo sobre placa, 29,5 x 57,5 cm

Fonte: Coleção particular.

É curioso notar que, a partir de 1964, os carnavalescos já não apresentam os pés descalços.

Figura 94. Carnaval, 1964
Óleo sobre tela, 65 x 74 cm

Fonte: Coleção particular.

Carnavais da igualdade e da hierarquia.

No Brasil, o carnaval é uma festa especial e também uma trapalhada, uma confusão, uma bagunça. Trata-se de um momento em que as regras, rotinas e procedimentos são modificados, reinando a expressão dos sentimentos e das emoções, quando todos podem se manifestar individualmente.

É interessante, como coloca Roberto DaMatta que o *carnival* americano tem como definição no *Webster's New Dictionary of the American Language*, o seguinte: uma "festividade álaçre; uma diversão com carrossel e shows"⁸⁰, isto é, um parque de diversões. Curiosamente, Mário Gruber, como já se viu, tem obras refletindo,

⁸⁰ DAMATTA, Roberto. Carnavais. **Malandros e Heróis – IV**: "Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil". Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1977, p 157.

também, esse cenário de parque de diversões como os trabalhos "Idílio na noite" e "Roda gigante". Eles, contudo, nada têm a ver com o nosso carnaval.

Mário Gruber, ao se referir ao personagem Moleque Cipó, procura enaltecer a esperteza, a criatividade, a flexibilidade e a resiliência daquele desprotegido econômica e socialmente, mas que consegue atingir seus objetivos de se fazer notar, principalmente, no carnaval.

Vale comentar o pensamento de DaMatta, quando o autor aborda o seguinte:

estes "marginais anônimos" dão, pois, uma demonstração do "poder dos fracos" (cf. Lewis, 1963) quando revelam que sua força está numa alta criatividade, num poder inesgotável de organização e mobilização social, e na capacidade de reinventar todo ano a própria estrutura social. E mostram talvez o grande paradoxo da harmonização da desigualdade que, sem eles como atores e plateia, jamais poderia ser realizada. Por isso, ordenam-se sempre nas rimas e ritmos de seus desfiles, onde figuras mágicas dançam e cantam personagens históricos. Apresentam, numa palavra, uma multiplicidade de eixos e zonas de hierarquização que parece típica do mundo social brasileiro, rural e urbano.⁸¹

Ao se analisar o real significado do Moleque Cipó, pode-se associar ao do malandro, citando uma vez mais DaMatta, quando este descreve ser o malandro como "o símbolo do Carnaval, isto é, o personagem deslocado".⁸² De fato, o malandro não cabe nem dentro da ordem, nem fora nela: vive dos interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora, quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura.

Mas quem é mesmo esse malandro? O que diz ele da ordem social brasileira? Segue argumentando DaMatta⁸³ que o malandro introduz, no mundo fechado da nossa moralidade, a possibilidade de relativização. No mundo burguês individualista, os indivíduos são sempre ordenados por eixos únicos (da economia e da política), mas o malandro mostra que existem outras dimensões e outros eixos:

⁸¹ DAMATTA, Roberto. Carnavais. **Malandros e Heróis – IV**: "Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil". Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1977, p. 173.

⁸² DAMATTA, Roberto. Carnavais. **Malandros e Heróis – IV**: "Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil". Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1977, p. 172.

⁸³ DAMATTA, Roberto. Carnavais. **Malandros e Heróis – IV**: "Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil". Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1977.

"Sou pobre, mas tenho a cabrocha (mulher), o luar e o violão."⁸⁴ O seu mundo, sendo intersticial, é aquele universo onde a realidade pode ser lida e ordenada por meio de múltiplos códigos.

Tais relativizações tendem a incidir sobre o canto, a dança, a alegria e a brincadeira, área que é deixada aberta para os malandros e rigorosamente codificada no carnaval. Não há dúvida de que se tem, aqui, mecanismos de compensação, mas também não existe dúvida de que o mundo da malandragem e do carnaval é rico em potencialidades e inovações. Ele não está em uma posição única, inteiramente definida. Não é nem uma função exclusiva da ordem, nem parte das forças de mudança e da igualdade como princípio de justiça social. Este mundo está no meio termo e, provavelmente, serve aos dois lados. "Mas, será certamente nesse mundo, que a criatividade popular se exerce plenamente. " ⁸⁵

O Moleque Cipó: outras brincadeiras e atividades

Além do carnaval, o Moleque irá brincar com carrinhos de rolimã, soltando balões, compondo pilhas humanas tal como os dos artistas de circo, compondo um mundo simples e alegre, em Santos.

Dessa forma, há várias "coisas" ou entes que compõem a 'mundanidade' em que convive o moleque e que estarão presentes, de forma constante, nos trabalhos de Mário Gruber. São entes como: chapéus, estandartes, instrumentos musicais, carrinhos, fibras, linha, pregos e elementos da natureza que formam o mundo circundante que se anuncia ao ser intramundano.

As brincadeiras do Moleque podem ser observadas a seguir.

O carrinho de rolimã

⁸⁴ DAMATTA, Roberto. Carnavais. **Malandros e Heróis – IV**: "Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil". Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1977.

⁸⁵ DAMATTA, Roberto. Carnavais. **Malandros e Heróis – IV**: "Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil". Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1977.

Figura 95. Menino com carrinho de rolimã, 1951
Crayon s/tela, 32 cm x 32 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 96. Rampa, 1963
Gravura PA, 11,5 x 16 cm

Fonte: Coleção particular.

Os carrinhos de rolimã serão importantes na passagem do realismo para o realismo fantástico, como será visto mais adiante.

Brincando de circo

Outro tema abordado por Mário Gruber, como sendo fascinante para o moleque é o do ambiente de circo. A formação de pilhas humanas, com os moleques se equilibrando uns sobre os outros, estará presente em trabalhos do artista por várias décadas. Em algumas dessas situações, o conjunto humano formado por moleques enfileirados cobertos pela fantasia de ‘Bumba meu Boi’ estará presente em blocos de carnaval, como visto na **Figura 83. (S/T, Carnaval de rua)** e na **Figura 98 (“Carnaval nº5”)**, como também na **Figura 97 (S/T - moleques brincando de circo)**.

Pode-se dizer que a pilha humana formada por moleques é tema recorrente na obra do artista. É interessante observar a pilha humana visível no trabalho da **Figura 97 (S/T - moleques brincando de circo)**, c.1981, também presente no trabalho da **Figura 98 (“Carnaval nº5”)**, de 1971. Curiosamente, em ambos os conjuntos de pilha humana, o moleque no topo da pilha tem a cabeça guarnecida por uma cartola.

Ainda observando o trabalho da **Figura 98 (“Carnaval nº5”)**, percebe-se a presença de carnavalescos sobre carrinhos de rolimã. São visíveis três carrinhos: o primeiro está com o moleque sentado bem à frente também usando cartola, além de segurar uma sombrinha; o segundo está em pé sobre o carrinho e tem uma taça esportiva sobre a cabeça e o terceiro está com as pernas estendidas ocupando todo o comprimento do carrinho e portando uma longa cabeleira.

Figura 97. S / T (Moleques brincando de circo) c.1981
Gravura 85/100, 42 x 46 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 98. "Carnaval n°5", 1971
Litografia PA, 25 x 38 cm

Fonte: Coleção particular.

A pescaria

Figura 99. ST "Menino com peixe" c.1954
Gravura em metal (ponta seca)

Fonte: Coleção particular.

É interessante notar que, na década de 1950, Mário Gruber não apenas procurou representar as atividades dos meninos, mas também identificar os tipos que, como já se viu, estão presentes no afro-brasileiro. Tem-se, agora, o descendente do índio (vide **Figura 99**), presente na comunidade de caiçaras que vivia em Santos. É esse o menino que, no caso, segura na mão esquerda o peixe. Aqui, mostra uma característica de acanhamento pela forma curiosa com que dobra

o dedão do pé esquerdo. Note-se que a presença do peixe será constante na obra do artista.

O Balão

Figura 100. Menino acendendo balão, 1956
Óleo sobre tela, 7 x 12 cm

Fonte: Coleção particular.

Os balões também farão parte da obra de Mário Gruber por toda a sua jornada artística. A presença deles estará quase sempre vinculada à região da Areia Branca, já mencionada, na qual serão apresentados subindo, caindo, queimando no ar, enquanto os moleques sofregamente correm para tentar resgatá-los. Mário Gruber se utiliza dos balões, inclusive, para fazer uma reflexão sobre o tempo, como se pode ver no trabalho mostrado na **Figura 101**.

Figura 101. Tempo, 1968
Óleo e acrílico sobre papel sobre madeira. Tríptico, 142 x 42 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 102. Série dos Italianos n°2, 1971.

Litografia, 4/140, 37,5 cm D

Fonte: Coleção particular.

Figura 103. Série dos Italianos n°3, 1971.

Litografia PA, 37,5 cm D

Fonte: Coleção particular.

Figura 104. Série dos Italianos n°4, 1971.

Litografia PA, 37,5 cm D

Fonte: Coleção particular.

A Malhação de Judas

Figura 105. Cipó malhando a Judas, 1962
Gravura 2º estado, 15,5 x 18,5 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 106. Cipó malhando a Judas, 1962
Gravura 1º estado 15,5 x 18,5 cm

Fonte: Coleção particular.

A brincadeira é de malhar Judas nos sábados de Aleluia, típica dos moleques do interior. O efeito de escuridão, na técnica utilizada por Mário Gruber,

parece criar uma impressão mais agressiva, possivelmente de forma propositada, para alinhar-se a uma certa percepção de violência crescente, observada pelo artista.

Procissões

As "festas de igreja" ou "festas de santo" brasileiras trazem como foco um desfile especial, uma procissão. E as procissões são marchas solenes de caráter religioso, organizadas pela Igreja Católica, geralmente pelas ruas de uma cidade. Os padres e outros clérigos saem paramentados, carregando imagens, crucifixos, à frente de andores, estandartes, pálios ricamente decorados, velas, lanternas, archotes, estandartes, cruzes alçadas, lampadários, bastões, etc. Eles são levados por fiéis, também paramentados, das diversas irmandades e confrarias religiosas e pelos leigos, em geral, formando duas ou mais alas.

Nas procissões, reza-se e entoam-se cantos, hinos e motetos, acompanhadas por fanfarras, bandas, música de instrumentistas, corais e cantores. Além disso, há o som de sinos ou matracas, e até de rojões, dependendo do caráter da procissão. Nas procissões, há cumprimento de promessas e alguns fiéis andam de pés descalços, carregam pedras, andam por um trecho do percurso de joelhos, etc.

As passeatas e manifestações de rua, de operários, estudantes, grevistas, entre outros, adotaram a liturgia católica das procissões e também saem com seus símbolos, estandartes, cantos e palavras de ordem. Ou desordem. Os blocos, maracatus, cordões e vários grupos carnavalescos construíram suas coreografias, compostas por apresentações em forma de desfiles, tendo por modelo as procissões. Há até estudos antropológicos sobre essa contribuição da sagrada procissão ao profano desfile do Carnaval. Do católico ao caótico, as procissões, tendo o moleque como parte da multidão, são mostradas por Mário Gruber.

Figura 111. ST Multidão na igreja, 1961
Gravura PA, 19 x 29 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 112. Multidão (igrejas), 1966
Gravura PA, 12 x 15 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 113. "Ouro Preto", 1966
Gravura água forte 32/50 10 x 15 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura114. Fantasiado (com tocheiro), 1990
Óleo sobre tela, 70 x 35 cm

Fonte: Coleção particular.

Mário Gruber volta ao tema da procissão com o Moleque segurando o tocheiro, boquiaberto e extasiado, como um bom devoto. O fogo e, consequente, fumaça, ao fundo, fazem conjecturar se há a presença de mais tocheiros.

O Moleque vai se amargurando

A postura do Moleque é, em uma fase inicial, curiosa, pensativa, apreciadora da música, do movimento corporal, quase sempre tendendo para um para o ar de malandro e desafiador. À medida que o tempo vai passando, as dificuldades provenientes de um sentimento de inferioridade vão mudando esse quadro, o que se reflete no modo como o artista o representa.

DaMatta⁸⁶, em **Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil** aponta que a expressão “Você sabe com quem está falando?” tem algumas variantes, como: “Quem você pensa que é?”; “Onde você pensa que está?”; “Recolha-se à sua insignificância”; “Mais amor e menos confiança.”; “Vê se te enxerga!”; “Você não conhece o seu lugar?”; “Veja se me respeita!”; “Será que não tem vergonha na cara?”, e “Mais respeito!”.

São exatamente manifestações como essa que permitiram a Mário Gruber retratar o estado de espírito do Moleque que, de forma gradativa e crescente vai mostrando situações de irritação, incerteza, medo, angústia e amargura.

---

⁸⁶ DAMATTA, Roberto. Carnavais. **Malandros e Heróis – IV**: “Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil”. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 1977.

Figura 115. "Rosto", 1953

Desenho sobre monotipia, 55 x 45 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 116. "S/T", c.1956
Gravura PA, 13 x 11,5 cm

Fonte: Coleção particular.

A situação de desvantagem econômica, vivida pelo Moleque, é apresentada por Mário Gruber com intensidade. Muitas vezes, essa figura é representada com uma expressão pensativa e reflexiva, visando aprender para melhorar sua sobrevivência. Isso faz pensar sobre a situação daqueles que vivem embaixo da ponte e, por necessidade, tem de encostar seus corpos para mantê-los aquecidos.

Vale lembrar o comentário de Mário Gruber no qual o artista relatou que tinha lido, em certa ocasião, uma carta de Van Gogh, na qual este dizia gostar de pintar retratos, porque nos olhos dos homens, das criaturas humanas, há coisas que nas catedrais não há.⁸⁷ E é justamente nos olhos do Moleque que o artista parece

---

⁸⁷ CORREIA, Mario Gruber, depoimento (17/01/1996) Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho - Prefeito de Santos; Gilberto Mendes – Compositor, e Roberto Peres - Crítico de Teatro. Local da gravação: Teatro Rosinha Mastrângelo, Santos. Projeto Encontros.

mostrar a emoção que este vivencia. Neles, figuram a falta de perspectiva futura, o desconsolo, o desinteresse, a tristeza, a irritação, o medo, a desconfiança e o desdém. Enfim, este caminho para a angústia é retratado de forma tocante.

Figura 117. Moleque, 1958
Óleo sobre tela, 46 x 38 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 118. Moleque Cipó, c.1960
Gravura (água tinta) PA 28,5 x 19,5 cm

Fonte: Coleção particular.

Este trabalho (**Figura 118**) foi exposto na 18ª Bienal de São Paulo - *Expressionismo no Brasil*.

Figura 119. Cipó, 1961
Óleo sobre tela, 27 x 19 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 120. Cipó, 1961
Gravura PA, 28,5 x 15,5 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 121. S/T (Moleque Cipó), 1962
Gravura em metal (água forte) 4/20 29 x 27 cm

Fonte: Coleção particular.

Note-se que Mário Gruber se utiliza das técnicas do desenho, gravura e pintura para evidenciar as distintas emoções do Moleque.

Figura 122. Moleque Cipó, c.1963
Gravura em metal PA, 35 x 24 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 123. Menino Cipó, 1963
Óleo sobre tela, 27 X 19 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 124. Moleque Cipó, 1963
TM, 33 x 24 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 125. Menino Cipó tomando sopa, c.1963
Gravura PA (9 P cor distintos), 11,5 x 14,5 cm

Fonte: Coleção particular.

Na obra **Menino cipó tomando sopa**, vê-se, por meio de uma sequência de provas de cor, que, enquanto sacia a fome, o moleque tem o semblante de quem está em profunda reflexão.

Figura 126. Menino Cipó, 1966
Óleo sobre tela, 22 X 12 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 127. Menino Cipó, 1966
Óleo sobre tela, 18 x 15 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 128. Menino tomando sopa, 1967
Óleo sobre tela, 38 x 46 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 129. Menino De Ouro Preto, 1967
Óleo sobre tela, 61 X 46 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 130. Palhaço, 1959
Óleo sobre tela, 46 x 39 cm

Fonte: Coleção particular.

Este último trabalho (**Palhaço**, de 1959) pode refletir o Moleque já fantasiado de palhaço, mas deixa forte impressão de que representa o estado de espírito do próprio artista no período em que o produziu. O formato da boca deixou a ideia de

que o Palhaço estava dando um grito, denunciando a sua angústia, talvez inspirado pelo pintor norueguês Edvard Munch (1863-1944).

O enfoque pode ser mais amplo do que a mera angústia, podendo atingir o espectro do medo, do horror ou do pavor que remetem às considerações de Heidegger sobre o medo:

Os momentos constitutivos de todo o fenômeno do medo podem variar. Nessas variações surgem diferentes possibilidades de ser do ter medo. A aproximação na proximidade pertence à estrutura de encontro daquilo que ameaça. Como uma ameaça, em seu "na verdade ainda não, mas a qualquer momento sim" subitamente se abate sobre o ser [...], o medo se transforma em *pavor*. Desse modo deve-se distinguir na ameaça: a aproximação mais próxima do que ameaça e o modo de encontro com a própria aproximação, o súbito. O referente do pavor é, de início, algo conhecido e familiar. Se, ao contrário, o que ameaça possuir o caráter de algo totalmente não familiar, o medo transforma-se em *horror*. E somente quando o que ameaça vem ao encontro com o caráter de horror, possuindo ao mesmo tempo o caráter de pavor, a saber, o súbito, o medo torna-se, então, *terror*. Outras variações do medo nos são conhecidas como timidez, acanhamento, receio e estupor.⁸⁸

Recentemente, foi apresentada a imagem desta obra em seminário orientado pela Profa. Ana Maria Magalhães, no MAC-USP. Na ocasião, a docente observou que, possivelmente, a imagem tenha uma ligação mais estrita com as pesquisas de Mário Gruber ligadas à *Commedia dell'Arte*. De fato, o artista já vinha estudando os trabalhos de Gino Severini (1883-1966) nesse momento, procurando expandir o mundo relativamente restrito em que atuava até aquele contexto.

2.6 Nova temática: Pesquisa sobre lendas medievais

No período em que viveu em Paris, após receber bolsa do governo francês para estudar gravura, Mário Gruber, em contato com os museus da Europa, pôde refletir sobre o subdesenvolvimento econômico e cultural do Brasil.

À medida que a História da Arte desfilava diante de seus olhos, ele pôde compreender em profundidade a evolução da linguagem pictórica dos vários países europeus, desde a renascença ao período contemporâneo. Sobre isso, Gruber observou o seguinte, em comentário feito a Eduardo Alves da Costa:

⁸⁸ HEIDEGGER, MARTIN. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016, p. 202.

No Brasil não havia nada, nenhum referencial. Hoje é lugar comum se falar em busca de identidade, mas no passado o que predominava era um sentimento de frustração e uma tendência a copiar o que vinha de fora. Atualmente, muitos ainda buscam o caminho da arte pela semelhança: isto se parece com Braque, aquilo se parece com Rauschenberg. Toda a nossa reflexão enfatiza a semelhança, a comparação, a analogia.⁸⁹

O artista logo se deu conta de que os brasileiros só poderiam entender sua identidade cultural se abandonassem o caminho da comparação e da semelhança e buscassem o particular e a originalidade. Esse processo não deveria se dar no sentido de fazer algo diferente, que nunca foi realizado, mas no sentido de buscar o frescor, de inocência, abandono, revelação.

Cada vez mais fascinado pelos pintores maneiristas, como El Greco, Rembrandt e Michelangelo, cujos quadros ele observava minuciosamente, Mário Gruber vislumbrou aí um caminho para sua arte. Até o fim de seus dias, ele se consideraria um pintor comprometido com a visão maneirista.

Observa-se que o maneirismo, cujos primeiros sintomas datam do início do século XVI, constitui um afastamento do ideal clássico. Essa tendência liquidou com as doutrinas estéticas baseadas em princípios como ordem, equilíbrio e proporção, criando padrões artísticos novos, afastando-se da natureza. Foi, portanto, uma tendência que se desenvolveu num período de crise, marcado pela rebeldia, como nossa própria época.⁹⁰

A busca pela *Commedia dell'Arte*

Assim, havia muita coisa em comum entre as incertezas que produziram um Rembrandt e os sentimentos de Mário Gruber, embora ele ainda não os conseguisse interpretar corretamente. Nos museus da Europa, percebeu que sua informação sobre as artes visuais era genérica e que suas ideias sobre a arte moderna não se casavam com a paixão pelos maneiristas. Se o artista gostava de Rembrandt, um pintor do passado, como poderia aprender com Rembrandt e, ao mesmo tempo, fazer uma pintura moderna?

⁸⁹ ALVES DA COSTA, Eduardo. **Mário Gruber: O Alquimista da cor.** Ícaro Revista de Bordo Varig, nº 85.1991, p 20.

⁹⁰ HAUSER, ARNOLD. **Maneirismo.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

A solução surgiu quando o artista percebeu uma ligação entre personagens da *commedia dell'arte* e figuras do carnaval brasileiro. O Polichinelo, por exemplo, foi um personagem popular no Brasil. Mário Gruber começou, então, a se apropriar de elementos da *commedia dell'arte* e surgiu, assim, uma ambiguidade entre o polichinelo moreno, lutador de capoeira, e o polichinelo italiano que tocava bandolim, como nas telas de Gino Severini. Desse confronto, nasceu um terceiro elemento - aquilo que era próprio de Mário Gruber.

O desenvolvimento dessa temática levaria o artista ao que o crítico Mario Schenberg denominou de "realismo fantástico de tipo muito pessoal"⁹¹. Em poucas palavras, Mário Gruber conseguiu transformar a linguagem da pintura tradicional europeia num dos elementos de uma nova metalinguagem pictórica, segundo o próprio Schenberg.

No início dos anos 1960, Mário Gruber produz um jogo de capoeira entre dois fantasiados, que quase torna possível ouvir som do berimbau, com o preparo para um rabo de arraia⁹² por parte um dos participantes, enquanto o outro se prepara para saltar. Tudo isso é realizado por dois polichinelos que estão portando máscaras venezianas.

Na Figura 132, estão cinco Fantasiados desfilando com vestimentas semelhantes àsquelas que se vê nas brincadeiras de carnaval com o período absolutamente não definido.

Gruber nos disponibilizará visualmente pierrôs, arlequins e outros fantasiados típicos da *Commedia dell'Arte* até o fim de sua trajetória artística. Contudo, a brejeirice brasileira quase sempre presente como o trabalho da Figura 135, na qual o Moleque vestido como Arlequim vem caminhando cuidadosamente com os pés descalços, do mesmo modo que os moleques pobres que já vistos.

---

⁹¹ SCHENBERG, Mario. **Pensando a Arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988., p.64

⁹² Trata-se de um golpe de capoeira.

Figura 131. Fantasiados (Polichinelos), 1965
Óleo sobre tela, 92 x 80 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 132. Fantasiados, 1965
Óleo s/tela, 73 x 88 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 133. Fantasiado, 1974
Óleo sobre tela, 85 x 75 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 134. Arlequim, 1980
Óleo sobre tela, 40 x 36 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 135. Fantasiado, 2006
Óleo sobre tela, 90 x 90 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 136. Fantasiado, 1970
Gravura 46/150, 35 x 30 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 137. Fantasiado, 1971
Gravura PA, 38 x 25 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 138. Fantasiado, 1971
Gravura diâmetro

Fonte: Coleção particular.

Melusina

Na busca do novo para a sua arte, Mário Gruber vai ao passado, para pesquisar histórias e lendas. Para tanto, o artista busca, na Europa pré-renascentista, temas que envolvem a figura da mulher, nas quais transita de fada a bruxa. O tema Melusina (ou Melousine, conforme a denomina o artista) é uma personagem da lenda e folclore europeus: trata-se de um espírito feminino das águas doces em rios e fontes sagradas.

Vale atentar, nas observações de Habermas, como:

No quadro das investigações sobre a história dos conceitos, [...] se caracteriza a consciência moderna do tempo, entre outros modos, mediante a diferença crescente entre "o campo da experiência" e o "horizonte de expectativa": [...] amplia-se progressivamente na época moderna a diferença entre experiência e expectativa; mais precisamente a época moderna só se deixa compreender como um tempo novo desde o momento em que as expectativas começam a se afastar cada vez mais de todas as experiências feitas até então. A específica orientação para o futuro da época moderna só se forma na medida em que a modernização social escancara o campo de experiência de mundos da vida de expressão rural e artesanal, próprio da velha Europa [...] O lugar dessas experiências legadas por gerações precedentes é ocupado então por aquela experiência do progresso [...] que sempre pode ser encoberta pela utopia.⁹³

Ao nos apropriarmos de experiências passadas, para orientação em relação ao futuro, o autêntico presente se preserva como local de prosseguimento da tradição e da inovação, visto que uma não é possível sem a outra, e ambas se amalgamam na objetividade de um contexto histórico-receptivo.⁹⁴

Na maior parte do tempo em que Mário Gruber está representando a subjetividade do Moleque Cipó, ele está alinhado a Hegel. Suas ações, brincadeiras e lugares santistas revelados durante os anos de 1950 são vistos antes de tudo. Hegel descobre o *princípio dos novos tempos: a subjetividade*.⁹⁵ Valendo-se desse princípio, explica-se simultaneamente a superioridade do mundo moderno e sua tendência à crise: ele faz a experiência de si mesmo como o mundo do progresso e

⁹³ HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes. São Paulo. 2002, p.356-363.

⁹⁴ HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes. São Paulo. 2002, p. 12-21.

⁹⁵ HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes. São Paulo. 2002, p. 25.

ao mesmo tempo de espírito alienado. Por isso, a primeira tentativa de levar a modernidade ao nível do conceito é originariamente uma crítica da modernidade. De modo geral, Hegel vê os tempos modernos caracterizados por uma estrutura de autorrelação que ele denomina subjetividade: o princípio do mundo moderno é, em geral, a liberdade da subjetividade, princípio segundo o qual todos os aspectos essenciais presentes na totalidade espiritual se desenvolvem para alcançar o seu direito. Quando Hegel caracteriza a fisionomia dos *novos tempos* (ou o mundo moderno), elucida a "subjetividade" por meio da "liberdade" e da "reflexão": "[a] grandeza do nosso tempo é o reconhecimento da liberdade, a propriedade de espírito pela qual este está em si consigo mesmo."⁹⁶

Nesse contexto, a expressão subjetividade comporta, sobretudo, quatro conotações:

a) *individualismo*: no mundo moderno, a singularidade infinitamente particular pode fazer valer suas pretensões;

b) *direito de crítica*: o princípio do mundo moderno exige que aquilo que deve ser reconhecido por todos se mostre a cada um como algo legítimo;

c) *autonomia da ação*: é próprio dos tempos modernos que queiramos responder pelo que fazemos;

d) por fim, a própria *filosofia idealista*: Hegel considera como obra dos tempos modernos que a filosofia apreenda a ideia que se sabe a si mesma. A auto realização expressiva torna-se o princípio de uma arte que se apresenta como forma de vida: "Porém, segundo este princípio, eu só vivo como artista se toda ação e exteriorização [...] permanecerem para mim apenas como aparência e assumirem uma forma que fique totalmente sob meu poder". A realidade efetiva somente alcança expressão artística na refração subjetiva da alma sentimental: ela é "uma mera aparência por meio do Eu".⁹⁷

---

⁹⁶ HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes. São Paulo. 2002, p. 25

⁹⁷ HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes. São Paulo. 2002, p. 27

Figura 139. "Melousine", 1959
Gravura em metal 18/40, 11 x 17,5 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 140 "Melousine", 1959
Gravura em metal, 20 x 14,7 cm

Fonte: Coleção particular.

O Astolfo

Da mesma forma, Mário Gruber, aparentemente, pesquisou também o Século VIII, período no qual surgiu a figura do personagem Astolfo, que foi o rei dos Lombardos entre 749 a 756 d.c., adotando uma política expansionista e de ataques contra o papado e o exarcado bizantino de Ravena.

Por outro lado, Astolfo é também um personagem fictício, sendo um dos paladinos de Carlos Magno (742-814 d.c.), que foi o primeiro imperador dos Romanos, cujo governo se deu de 800 d.c. até sua morte. Além disso, essa figura histórica foi também Rei dos Lombardos, a partir de 774 d. c., e Rei dos Francos, a partir de 768 d.c.

Astolfo possui vários equipamentos mágicos que usa ao longo de suas aventuras, nas quais consegue derrubar os oponentes e conter feitiços. Com isso, a figura faz seus inimigos fugirem apavorados, além de produzir várias outras façanhas.

Mário Gruber, no início da década de 1960, fará surgir um personagem ao qual dará o nome de Astolfo.

3. A “Restauração do Mundo” de Mário Gruber: TRANSCENDENCIA DO REALISMO SOCIAL PARA O REALISMO FANTÁSTICO (1960-1967)

3.1 Em busca de novos caminhos; manifestações de angústia e medo

Conforme foi mencionado anteriormente, durante a década de 1950, Mário Gruber teve a sua arte ligada principalmente ao Realismo de cunho social, tendo a presença do personagem Moleque Cipó com forte evidência. Na vida privada, Mário Gruber, inquieto, procurou manter-se ativo politicamente, mas também ampliar suas relações e experiências, fazendo experimentações com novas técnicas e focando a sua pesquisa não exclusivamente no mundo restrito da realidade brasileira.

Novas abordagens em sua arte

Não obstante a sua preferência por gravuras em metal de pequenas dimensões, em preto e branco, Gruber procurou criar temas mais amplos com gravuras em cor. A seguir, tem-se alguns exemplos desses trabalhos:

Figura 141. Reflexos, 1959
Gravura tinta PA, 18 X 13 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 142. O astro e a Flor, 1959
Gravura PA, 15 x 15,9 cm.

Fonte: Coleção particular.

Também na pintura, Gruber buscou o azul com mais intensidade, como se pode observar:

Figura 143. Natureza Morta, 1960
Óleo 65 X 53 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 444. Flores Negras, 1960
Óleo sobre tela, 49 x 60 cm

Fonte: Coleção particular.

Nesse mesmo ano (1960), Gruber trabalhou, através do desenho, temas que aguçaram o seu interesse, tais como o da corrida espacial, que se manifestariam novamente no futuro.

Figura 145. S/T (Estudo s/ astronauta), 1960
Desenho em nanquim s/ papel bege, 34 x 48 cm

Fonte: Coleção particular.

Fazendo análise

À medida em que Mário Gruber se aprofundou na busca de alternativas para fazer frente ao realismo de cunho social, buscou abrir as comportas do inconsciente, conforme relatou Paulo Mendes Campos, em **Cisne de Feltro**⁹⁸, quando apontou que o artista passou a fazer uso de ácido lisérgico sob a orientação do psiquiatra Murilo Pereira Gomes.

De acordo com o que foi relatado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que se recordava das primeiras seções das quais Mário Gruber havia participado, juntamente com Marcelo Grassmann. Gruber ficou tão próximo de Murilo Pereira Gomes, que chegou a moldar sua máscara mortuária, quando este faleceu prematuramente.⁹⁹

Mário Gruber foi sempre muito discreto em comentar sobre sua experiência pessoal com o LSD, mas a mera observação das obras produzidas antes e depois de seu uso permite perceber quão significativa foi a mudança. Quem relata mais diretamente essa questão é justamente Paulo Mendes Campos que esclarece: "sob a ação do ácido lisérgico... minha mente se clarificou o tempo todo, só que centralizava sua atenção em objetos e percepções que antes viviam, fora ou dentro de mim, sem suscitar maior curiosidade".¹⁰⁰

Professor na FAAP

Em 1961, Mário Gruber começou a dar aulas na Escola de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, na cidade de São Paulo. O artista lecionava gravura em metal como professor assistente no Curso de Formação de Professores de Desenho, após indicação de seu amigo Flávio Motta (1923-2016), professor, historiador de arte, desenhista e pintor.

⁹⁸ CAMPOS, PAULO M. **Cisne de feltro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 129.

⁹⁹ A máscara mortuária de Murilo Pereira Gomes foi mostrada ao autor em 2006 no atelier do artista na Avenida Paulista.

¹⁰⁰ CAMPOS, PAULO M. **Cisne de feltro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 117.

Entre seus colegas de docência na FAAP, estavam os artistas plásticos Marcelo Grassmann (1925-2013), Darel Valença Lins (1924-2017) e Eduardo Sued (1925), com quem Gruber expôs gravuras na Galeria Residência, em 1962.

Nesse mesmo ano, o artista conheceu Cecília Helena Décourt, então sua aluna na FAAP, que veio a se tornar pintora e gravadora. Quatro anos depois, em 1966, ela se tornou sua colaboradora e sua esposa.

No ano de 1964, o artista deixa a atividade de professor na FAAP e lá participa, no Museu de Arte Brasileira, expondo óleos que pertencem à coleção “Nelson Mendes Caldeira”, um dos grandes colecionadores do trabalho do artista. Gruber participou, também, de mostra na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. Ainda em 1966, volta a expor na FAAP, integrando a mostra “Três Premissas”.

O momento político brasileiro

Em 1964, ocorre a tomada do poder pelos militares e Mário Gruber, reconhecidamente de esquerda, deixa a sua percepção acerca daquele momento em seus trabalhos. Vejam-se exemplos, a seguir:

Figura 146. Austeridade democrática, 1º Abril 1964
Desenho em nanquim, 12 x 17 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 147. S/T (Militar cabeludo), 1965
Desenho em nanquim, 14 x 18 cm

Fonte: Coleção particular.

Mário Gruber era participante do grupo de amigos de Di Cavalcanti quando o mesmo foi nomeado adido cultural em Paris e foi visitado pelo então Presidente João Goulart. Contudo, por conta da deposição deste presidente e da tomada do poder pelos militares, o artista não chegou a tomar posse.

Zélia Gattai (1916-2008), escritora e esposa de Jorge Amado menciona em seu livro **Chão de meninos** o encontro histórico:

Um telefonema de Di Cavalcanti nos convocava para uma reunião aquela noite em seu apartamento, no Catete. Encontro muito importante, dizia, um tom misterioso de voz, mistério em seguida desvendado: tratava-se de um encontro de intelectuais com o Presidente João Goulart.

Desde que tomara posse, o governo democrático de Goulart sofria pressões, boatos sobre golpe de Estado era o que mais se ouvia de Norte a Sul do país, Jango apoiando-se cada vez mais nas forças de esquerda, piorando cada vez mais sua situação diante dos conservadores. O ambiente no Brasil era de inquietação permanente. Quem como nós, conhecia de perto ditaduras passadas já não podia dormir tranquilo... João Goulart buscava o apoio dos intelectuais, por isso a reunião em casa de Di Cavalcanti, naquela noite. Di estava satisfeito: apaixonado por Paris onde vivera, fora convidado pelo Presidente a ser adido cultural na Embaixada do Brasil na França. Preparava-se para viajar. As pessoas convocadas para a reunião lá estavam todas: o dono da casa, claro, Antonio Callado, Paulo Francis, Alex Vianny, Mário Pedrosa, Adalgisa Nery, Mario Gruber, Joaquim Pinto Nazário, Samuel Wainer, Moacir Werneck de Castro e nós. Era a primeira vez que eu via João Goulart de perto e o achei muito bem-disposto, risonho e alegre, quando eu imaginara encontrá-lo acabado, triste, devido à carga atirada contra ele... Confiante, João Goulart contava vitórias, exibia força: “promovi quarenta generais, gente minha, da mais inteira confiança...” De nada adiantaram o apoio dos intelectuais e o dos sindicatos, de nada adiantava o apoio das esquerdas, de nada adiantara o apoio firme de

Brizola no Rio Grande do Sul, de nada adiantaram os quarenta generais promovidos que, ao contrário do que pensara, não eram gente dele; em 31 de março de 1964, seria dado o golpe militar, João Goulart, deposto, partiria para o exílio, no Uruguai. Mais uma ditadura se instalaria no Brasil. Di Cavalcanti viaja para Paris, mal deu tempo de tomar posse. Foi adido cultural por um dia.¹⁰¹

---

¹⁰¹ GATTAL, Zélia. **Chão de meninos** – Encontro Histórico. Rio de Janeiro: Editora Record., 1992, p 208.

Manifestações de Angústia e Medo

Em 1963 Mário Gruber produziu o trabalho “Periscópio nº1”, em que se pode perceber a situação existencial do moleque, que é representado com a boca costurada à mão, com olhos arregalados e uma costura vertical sobre a face, que parece feita à máquina.

Esta gravura, da qual consta um exemplar no acervo do MAC-USP (que poderá ser objeto de análise em pesquisa futura), mostra a visão do rosto do moleque em conformidade com o momento político.

Figura 149. Periscópio N°1, 1963
Gravura em metal 35/50, 15 x 19,5 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 150. Periscópio N°1, c.1963
Técnica mista 76/100, 19 x 23,5 cm

Fonte: Coleção particular.

O título “Periscópio” nos permite refletir que o moleque não está nos olhando diretamente, mas por meio de espelhos que compõem o periscópio e refletem a situação do mundo externo, levando ao conhecimento desse moleque e de algo que o emudece e, talvez, afete o seu pensamento. Nesse trabalho, Mário Gruber dá início à utilização da costura, que passa a interagir com o objeto de seu trabalho, de modo a afetá-lo. O artista, enquanto sujeito produtor da obra, intuitivamente parece buscar o conceito da Fenomenologia de Husserl, mostrando que o interesse para a Fenomenologia não é o mundo que existe, mas sim o modo como o conhecimento do mundo se realiza para cada pessoa e o situa no objeto do seu trabalho.

Mário Gruber, conforme já se sabe, era ativo politicamente e percebia que o que ocorria no Brasil em 1963: fortes manifestações populares agressivamente combatidas pelos órgãos de repressão, além de um cenário internacional cada vez mais grave, com o recrudescimento da guerra fria.

A temática do periscópio estará presente em trabalhos futuros de Mário Gruber, inclusive em obras públicas nas cidades de São Paulo e Santos.

3.2 O fenômeno da aparição de um novo Ser

Figura 151. ST (Temporal), 1961
Gravura água tinta PE, 34 x 28 cm

Fonte: Coleção particular.

Nesse momento, Mário Gruber se aproxima de autores como Edmund Burke (1729-1797) que formula "Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo"¹⁰² e Henri Bergson (1859-1941) em seus estudos sobre a Intuição.

---

¹⁰² BURKE, Edmund . **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Editora da Universidade de Campinas, 1993

Quem melhor descreve o que vemos na obra, creio ser Merleau-Ponty quando o lemos:

A noção de sensação, uma vez introduzida, falseia a análise de percepção. Uma “figura” sobre um “fundo” já contém muito mais do que as qualidades atualmente dadas. Ela tem “contornos” que não “pertencem” ao fundo e se “despreendem” dele, ela é “estável” e de cor “compacta”, o fundo é ilimitado e de cor incerta, ele “continua” sob a figura. As diferentes partes do conjunto- por exemplo, as partes da figura mais próximas ao fundo- possuem portanto, além da cor e das qualidades, um *sentido* particular.¹⁰³

Na imagem acima, vê-se, ao fundo, próximo do horizonte, a claridade solar. Ao mesmo tempo, percebe-se o balançar do navio, e surgem indícios de que, nas nuvens escuras, abre-se uma clareira e se vê a presença de um Ser, no qual há olhos e orelhas indicados. Está chegando o Ser que Mário Gruber chamará de Astolfo.

Figura 152. Perplexidade, 1962
Desenho em nanquim, 22 x 29 cm

Fonte: Coleção particular.

¹⁰³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1999.p.35

É com um sentimento de perplexidade, ou seja, de assombro, de certa dúvida, com pasmo e surpresa, que o moleque parece perceber a existência de um fenômeno que o impactará por gerações. Admirado, pasmado ou tomado de encanto; atônito, esse personagem ficou perplexo diante de tanta beleza.

Nesse contexto, se torna flagrante a diferença na abordagem dos temas que já se diferenciam do realismo que marcou a produção da década anterior. Entremeados a essa realidade, há algo de fantástico que Mário Gruber está criando. Nesse ponto, observe-se que o autor desta pesquisa compareceu ao funeral do artista, no final do ano de 2011, ocasião em que foi notável o semblante sereno de Gruber, com sua barba branca figurando de modo semelhante à do velho que o artista havia desenhado quase cinquenta anos antes.

3.3 O começo do reconhecimento: filme curta-metragem “Mário Gruber”

Em 1966, foi produzido o filme curta-metragem “Mário Gruber” escolhido para representar o Brasil no setor de curtas-metragens no Festival de Berlim. O filme teve a direção de Rubem Biáfora, crítico que depois de alguns anos voltou a atuar como diretor.

No longa-metragem, foi feita uma espécie de balanço sobre a vida e a obra do artista, até aquele momento. Foram relacionadas as dificuldades de Mário Gruber, bem como sua ânsia de expressão, fatores quase nunca compreendidos. Também surgiu a procura do artista por seu caminho, na medida em que Gruber foi libertando a sua imaginação e seu senso da fantasia, chegando a uma forma pessoal de realismo fantástico, ligado a preocupações sociais e nacionais.

As imagens mostradas no filme contêm obras relacionadas à pesquisa do artista sobre a *Commedia dell'arte* e avançam até o ponto em que se inicia o processo de abertura para a chegada a um novo ser. Fazem parte do curta-metragem, também, as obras que se verá em seguida, relacionando o artista e Cristina Helena, sua futura esposa, enquanto personagens apresentados como bonecos de pano.

Surge, ainda, a árdua busca de Mário Gruber por sua própria verdade, processo no decorrer do qual vieram se antepor longas fases de incerteza, no contexto paralelo da luta para conciliar a sua subjetividade com os cânones de um

rígido objetivismo social. Isso, para conciliar as imposições da doutrina do realismo socialista na arte com seus anseios de produzir obras de um interesse humano e estético permanente, não circunscritas a condicionamentos de espécie alguma. Contudo, como muitas vezes é decorrência natural do processo de comunicação com o público, chegou para o artista o momento em que a sua obra passou a ser compreendida, estimulada e elogiada.

Certamente, nesse momento Mário Gruber estava desenvolvendo as obras que seriam expostas em sua próxima exposição individual, tal era a receptividade que a sua obra recente vinha encontrando. A artista tinha, então, condições de realizar o que sempre almejou; tinha conquistado a liberdade interior. Em Mário Gruber, impressiona a fidelidade às suas convicções pessoais e à essência de sua inspiração ao rumo que se impôs. Em outras palavras, eis o anseio do artista: a fusão entre a realidade e a fantasia, criando uma arte rica em objetividade social e em subjetividade profunda, acima de imediatismos políticos e ideológicos, integrada na grande tradição da pintura europeia, mas aberta para os problemas do presente e as possibilidades do futuro.

3.4 Astolfo, sua origem e formas de representação, interações com o ente Moleque e outros entes.

Mário Gruber parece buscar um personagem que venha a salvar o Moleque. Uma fantasia que cure a amargura do moleque. Ao mesmo tempo, o artista está amando e procura representar esse sentimento relacionado à sua futura esposa, Cecília Helena Décourt, criando vínculo, através um par de bonecos, tendo a ambos como personagens.

Figura 153. "Homenagem a Cecília Helena" Boneco gigante com jovem na mão, 1963
Óleo sobre tela, 55 x 55 cm

Fonte: Coleção particular.

Observa-se que o boneco gigante tem o corpo costurado em vários locais e a cara faz lembrar o moleque da obra **Periscópio**, no sentido de ter uma costura vertical, uma boca fechada, também com tênue costura, e um par de olhos formados por botões que conferem grande realce.

Figura 154. ST "Menina e Astolfo", 1963
Óleo sobre tela, 19 X 27 cm

Fonte: Coleção particular.

Esta obra pertenceu à coleção de Mario Schenberg que, inclusive, observou, segundo Mário Gruber, que o trabalho era representante da arte feérica, dando a conotação de pertencer ao mundo da fantasia, ou da magia, pela sua iluminação.¹⁰⁴

E Mário Gruber dá, ao boneco em formação, o nome de Astolfo que, conforme já foi colocado, é de um personagem da mitologia com propriedades mágicas. O artista parece estar alinhado ao pensamento de Giulio Carlo Argan, quando este escreve:

Trata-se de uma noção de legítima como cultura todo o vivido e na qual cada experiência passada é uma virtualidade aberta. Estendendo a dimensão da memória, entende-se proporcionalmente a da imaginação; mas justo porque não descende de princípios dados, a atividade da imaginação tende a concretizar-se na ação direta, no fazer. A práxis da arte é, portanto, a maneira típica pela qual a "episteme" pressiona o presente, torna-se cultura em ato. Na dimensão da "episteme", ou da cultura vivida, não há distinção clara do consciente e a profundidade do inconsciente; e não é absolutamente arbitrário supor que a arte seja o processo com o qual se recuperam e utilizam as experiências remotas, ancestrais, isto é, aquelas

¹⁰⁴ Mário Gruber citou com o autor quando viu a obra e recordou o comentário de Mario Schenberg. São Paulo. 6/05/2005

que a outra cultura, ligada à ideologia do poder, censura e regime como contraditórias para a ideologia do progresso.¹⁰⁵

Figura 155. Máscara, 1966
Óleo sobre tela, 65 x 75 cm

Fonte: Coleção particular.

Mário Gruber busca uma forma para melhor representar o boneco Astolfo. Há, contudo, uma nítida preocupação de preservar a boca costurada, bem como os olhos pronunciados, que são características marcantes do moleque presente na visão do periscópio.

Há, nessa busca, situações curiosas, como a da visita oficial ao Brasil, feita pelo príncipe Akihito, do Japão, em maio de 1967, em que o governador Abreu Sodré resolveu presentear o visitante com uma tela de Mário Gruber, que estava em grande prestígio no momento. A primeira hipótese a ser considerada foi a tela **A Grande Nave Amarela**, depois substituída por eventual risco de má interpretação, e

¹⁰⁵ ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014 p 68.

foi adquirida posteriormente pelo Museu Ruben Berta, de Porto Alegre. A escolha final recaiu, então, sobre a tela intitulada **Palhaço azul**.

A escolha do título da obra provavelmente não foi uma iniciativa de Mário Gruber, mas do próprio governador Roberto de Abreu Sodré. Isso pode ser cogitado tendo-se em vista o dato de que o artista não apreciava essa particular denominação de palhaço por parte dos receptores de seu trabalho, confundindo, dado que estes se confundiriam com os personagens da série **Fantasiados**. Isso fica evidente pelo depoimento sobre a identidade cultural, feito para a Revista Casa Vogue, em 1984, quando Gruber aponta o seguinte:

Em Milão fiquei surpreso vendo como alguns trabalhos lembram muito a minha pintura. [...] Como outros lembravam as gravuras nordestinas do livro do Suassuna. Porque os expressionistas alemães lembram um pouquinho nossas gravuras populares? Porque eles foram buscar no Gauguin, quando o Gauguin, vai para as Marquesas e se aproxima das culturas primitivas. Como Paul Klee pega a arte telúrica australiana e o impressionismo pega a gravura japonesa. Então, na busca da identidade pode se presenciar isso... Que o primeiro mundo ficou saturado e buscou novas fontes e foi beber nas culturas populares. Agora, a arte primitiva dos povos se parecem. Então, a busca da identidade traz uma carga daquilo que é muito almejado por todas as décadas, em todas as épocas, isso é, a caminhada para a universalização, alargamento da cultura humana, que ela não pode ser regional. O que gera uma confusão muito grande, porque ao mesmo tempo que não é entendido é consumido pelo mercado, por uma burguesia totalmente cega pelo que está na moda, pelo que é consagrado e está nos museus. Eu não tenho uma resposta, é uma vivência. Quanto mais simples ou mais grossas são as pessoas, mais elas estão próximas daquilo que pretendo. É desconcertante. Nosso mercado principalmente é isso. Um certo instinto, e se você perguntar porque uma pessoa gostou do meu quadro há uma série de explicações racionais que não batem também com o que ele significa. É um equívoco, por exemplo, dizer que eu pinto palhaços. Eu só pintei um palhaço na minha vida. Que é a faceta do pastoril do Pernambuco. Há um episódio engraçado na minha vida, que o Lacerda, então governador do Rio, veio me visitar com Abreu Sodré, na época governador de São Paulo. Sodré gostou de um fantasiado azul, que tem origem na minha infância, minha vivência com o carnaval. Sodré disse: "Que bonitos palhaços". Olha Dr. Roberto, não são palhaços. Aí eu expliquei, mas ele disse: "Para mim eles são palhaços." E o Lacerda que era um homem muito vivo disse: "Gruber, você vai se arrepender amargamente de ter vendido esse quadro para o Sodré". Mas, porque? "Você vai ver." Lacerda tinha visão. Gostou de um quadro meu e me perguntou se eu tinha origem espanhola - "Parece Goya!" Eu tenho origem espanhola sim, Correa, que são os Gomes lá do Rio Grande do Sul. Bom, a partir dali, o Sodré tinha grande popularidade e todo mundo começou a querer comprar quadros parecidos, aquela coisa de imitação e aquele negócio de palhaço pra cá, palhaço pra lá, ficou palhaço. A tal ponto que um dia uma senhora aparece no meu estúdio e diz: "Tem um palhaço?" Eu disse: Não, minha senhora, porque eu não pinto palhaços. "Mas, nem um palhacinho?" Bem, eu pensei, vou mostrar a minha pintura e acabo com esse papo. E mostrei uma natureza morta. Então ela arregalou os olhos:

"Ah, mas que beleza de palhacinho!" É a tal da deformação mercadológica.
A mulata do Di Cavalcanti.¹⁰⁶

---

¹⁰⁶ MÁS, Daniel. **Realista e mágico, Mário Gruber** (Monólogo simulado de considerações sobre a identidade cultural). AS PAREDES DE CASA VOGUE: setembro-outubro, 1984. Revista Casa Vogue, p.176.

Figura 157. ST (Estudo mascara/Astolfo), 1966
Técnica mista sobre tela, 22 X 12 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 158. Máscara nº 1, 1967
Gravura 1º Estado, 10 X 10 cm

Fonte: Coleção particular.

Como se pode observar, Mário Gruber desenvolveu alternativas utilizando de várias técnicas para melhor poder representar o boneco Astolfo, sempre em busca de traços fundamentais semelhantes aos do Moleque do periscópio.

O mundo do ente Moleque e a presença do ser Astolfo – interações

É importante observar a hipótese de que Mário Gruber, ao evocar o nome Astolfo, como uma figura proveniente da mitologia (um paladino de Carlos Magno que tinha poderes especiais), aproximava o Realismo da vida do proletário brasileiro do Fantástico de um ser ficcional possuidor de poderes especiais. Com isso, Gruber dá início àquilo que chamou de Restauração do mundo, ou seja, do seu mundo particular, com graça e criatividade, alinhado aos conceitos formulados por Martin Heidegger, um dos principais pensadores do Século XX. O curioso é que Mário Gruber jamais mencionou o nome de Heidegger, embora faça menções explícitas a outros pensadores mais alinhados à sua convicção política de esquerda. Vale lembrar que Heidegger, em 1933, apoiava publicamente o nazismo, fato que certamente deve ter esmorecido uma apreciação mais significativa de seu trabalho.

A presença do Astolfo é uma constituição fundamental como ser - no-mundo, no mundo reconstruído por Mário Gruber, em que ele se move na cotidianidade das ocupações e brincadeiras do ente Moleque, já que deve ter sido sempre experimentado onticamente. Nesse sentido, manter sua permanência totalmente velada seria incompreensível, principalmente porque a presença do Astolfo dispõe de uma compreensão ontológica de si mesma, por mais indeterminada que seja. É essa cotidianidade que estará alinhada ao próprio mundo de ocupações do Moleque, principalmente no que se refere a suas brincadeiras preferidas.

O Carnaval como brincadeira do Moleque

Conforme já foi mencionado, a primeira manifestação de inventividade do moleque foi no sentido de identificar e obter formas para se fantasiar no Carnaval. Nesse contexto, o principal objeto a servir de fantasia era o chapéu.

Para tanto, lembrem-se os trabalhos **Carnaval no Bairro** (1963); **Fantasiados nº2** (1963); **Fantasiados** (1964) e apresentados em **2.6.2 O Moleque Cipó e o Carnaval**, nos quais, de forma crescente, a vitalidade parece aumentar, bem como o entusiasmo com que os fantasiados se movimentam. Contudo, o estandarte carregado pelo fantasiado na retaguarda ainda não é claro na sua representatividade.

O Estandarte como ente de informação

Figura 159. Estandarte com 2 personagens (máscara), c.1963
Gravura PA, 17 x 13 cm

Fonte: Coleção particular.

Aparentemente, dois dos fantasiados que estiveram participando de toda a movimentação mencionada têm, nesse momento, o porta-estandarte segurando um

estandarte que claramente mostra a imagem de uma figura que se assemelha à cara de Astolfo, figura em relação à qual Mário Gruber está em processo de desenvolvimento.

Podemos ver, perfeitamente, a boca costurada e os olhos espantados, também costurados, que parecem advir da figura do Moleque presente no trabalho do Periscópio.

O estandarte como elemento de informação está anunciando a presença do Astolfo como ser – no - mundo do Moleque, para compreendê-lo e ajudá-lo.

Figura 160. Carnaval, 1967
Técnica mista 28/50, 27 x 36 cm

Fonte: Coleção particular.

De forma semelhante à obra anterior, vê-se a presença do Astolfo destacada no estandarte como ser – no – mundo e, junto aos moleques foliões, pode-se ver uma cabeça sendo abraçada. Esta, ainda que com nitidez limitada, sugere os

contornos da cabeça do boneco Astolfo, que ocupa, como ser – no – mundo folião, parte do bloco carnavalesco.

Ou seja, o Astolfo procura ocupar como ser – no – mundo do Moleque, se movendo na continuidade das suas brincadeiras. Trata-se do elemento fantástico penetrando a realidade do mundo que havia sido criado por Mário Gruber.

O Carrinho de rolimã como objeto de reflexão

Brincar com carrinhos de rolimã, como já foi exposto, é uma das brincadeiras constantes para o Moleque Cipó. O objeto se torna, inclusive, um elemento de transporte para o mesmo e será bastante utilizado por Mário Gruber em suas reflexões e, conseqüentemente, em seus trabalhos, até o final da década de 1980.

Como se pôde ver em **2.6.3.1. O carrinho de rolimã**, o trabalho **Menino com carrinho de rolimã**, de 1951, mostra a forma analítica com que o menino estuda os detalhes técnicos do brinquedo que segura nas mãos. Na sequência, em **Rampa**, de 1963, vê-se um grupo com quatro meninos que usufruem do movimento do carrinho, rampa abaixo. Nesse contexto, Mário Gruber parece refletir sobre o estado de espírito que o Moleque irá apresentar quando precisar subir a ladeira e como reagirá, no momento em que termina sua descida.

Assim, o artista introduz sobre o carrinho uma cabeça do boneco Astolfo, que procura ocupar lugar como ser – no – mundo do Moleque, interagindo com o mesmo, ainda que não fique claro se o ‘intervir’, no ato de sua ação, seja para ajudar o menino ou para fazê-lo pensar. Novamente, o Astolfo apresenta características, como a boca costurada e os olhos ressaltados, o que lembra as do moleque angustiado que se vê no trabalho **Periscópio nº1**.

Figura 161. Cipó nº3, 1968
Ponta seca PA, 7x 12 cm

Fonte: Coleção particular.

Figura 162. Carnaval nº3, 1968
Gravura em metal PA, 7 x 12 cm

Fonte: Coleção particular.

Em **Carnaval nº3**, de 1968, destacam-se no bloco carnavalesco quatro cartolas que vestem cabeças de Moleques fantasiados. À esquerda, outro Moleque empurra carrinho que carrega a cabeça do Astolfo e quase toca a perna de Moleque maior que, como se estivesse bailando, contorce o corpo. Nessa cena, ambos usam chapéus cônicos. Na liderança do grupo, está o porta-estandarte, cujo estandarte mostra, também, a cara de Astolfo. À direita, na linha do horizonte, vê-se o que parece outro bloco carnavalesco, ainda maior.

O principal a se salientar neste trabalho é a introdução feita por Mário Gruber do Astolfo como ser -no- mundo, fantasticamente assumindo o papel de personagem carnavalesco.

O Circo e a Pirâmide Humana

Nesse ponto, faz-se necessário trazer a lembrança do apreço do Moleque Cipó pelas brincadeiras de circo e as conseqüentes tentativas de formação de pilhas humanas, simplesmente com os moleques se equilibrando enquanto procuram atingir maior altura, subindo sobre os ombros uns dos outros, conforme trabalhos vistos em **2.6.3.2. Brincando de circo**, a saber: **S /T (Moleques brincando de circo)** (c.1981) e **"Carnaval nº5"** (1971).

Figura 163. Pilha de Astolfos, c.1966
Gravura PA, 33 x 41 cm

Fonte: Coleção particular.

Na trivialidade da brincadeira observada nas visitas ao circo, os moleques têm a surpresa da ocupação pela presença das cabeças de Astolfo como seres – do - mundo, sem que sequer façam uso do ente manual, ou seja, a vara que os permite manter o equilíbrio.

Lembrem-se, aqui, dos comentários de Heidegger:

À cotidianidade de ser-no-mundo pertencem modos de ocupação que permitem o encontro com o ente de que se ocupa de tal maneira que apareça a determinação mundana dos entes intramundanos. Na ocupação, o ente que está mais imediatamente à mão pode ser encontrado como algo que não é passível de ser empregado ou como algo que não se acha em condições de cumprir seu emprego específico... Em todo caso, um *instrumento* está aqui à mão. Mas o que a impossibilidade de emprego descobre não é a constatação visual de propriedades e sim a circunvisão da lida no uso. Nesta descoberta da impossibilidade de emprego, o instrumento surpreende. A *surpresa* proporciona o instrumento num determinado modo de não estar à mão.¹⁰⁷

Figura 164. ST (pilha humana), 1967
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm

Fonte: Coleção particular.

¹⁰⁷ HEIDEGGER, MARTIN. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016, p. 123.

Mário Gruber pinta a obra **S/T (pirâmide humana)** em 1967, mostrando a ambiguidade de seu estilo de Maneirista, confundindo braços e pernas dos componentes e, no contexto, a própria ambiguidade da presença do ser Astolfo, conforme podemos observar na abordagem de Heidegger:

Se, na convivência cotidiana, tanto, o que é acessível a todo mundo pode dizer qualquer coisa vem igualmente ao encontro, então já não mais se poderá distinguir, na compreensão autêntica, o que se abre do que não se abre. Essa ambiguidade não se estende apenas ao mundo, mas também, à convivência como tal e até mesmo ao ser da presença para consigo mesma. Tudo parece ter sido compreendido, captado e discutido autenticamente quando, no fundo, não foi. Ou então parece que não o foi quando, no fundo, já foi. A ambiguidade não diz respeito apenas ao dispor e ao tratar com o que pode estar acessível num uso e numa fruição, mas já se consolidou no compreender como um poder ser da presença. Não somente todo mundo conhece e discute o que vai acontecer, o que ainda não se dá e ocorre como também todo mundo já sabe falar sobre o que vai acontecer, o que ainda não se dá e ocorre, mas que "propriamente" deve ser feito. Todo mundo sempre já pressentiu e farejou de antemão o que outros já pressentiram e farejaram. Essa atitude de estar na pista e, na verdade, a partir do ouvir dizer - quem "autenticamente" "está na pista" não fala sobre isso - é o modo mais traiçoeiro em que a ambiguidade propicia à presença possibilidades, a fim de sufocá-la em sua força".

Supondo que aquilo que *impessoalmente* se pressentiu e farejou seja, algum dia, de fato transformado, será justamente a ambiguidade quem terá cuidado para que morra imediatamente o interesse pela coisa realizada. Esse interesse só subsiste no modo da curiosidade e da falação, ao dar-se como a possibilidade de mero pressentimento em comum, sem nenhum compromisso. Quando e enquanto se está na pista de alguma coisa, o mero estar junto recusa o compromisso de acompanhamento no momento em que se dá início à realização do que se pressentiu. É que, com a realização, a presença se vê sempre remetida a si mesma. A falação e a curiosidade perdem o seu poder. E, por isso, se vingam. Face à realização do que se pressente em comum, a falação lança logo mão de uma constatação fácil: isso qualquer um poderia ter feito, pois também já o tinha pressentido. Em última instância a falação não está sequer empenhada em que o que ela pressente e constantemente requer aconteça realmente. Pois, com isso, ser-lhe-ia arrancada a oportunidade de continuar pressentindo.

Entretanto, o tempo do empenho da presença no estado silencioso da realização e de um autêntico fracasso é totalmente diverso. Do ponto de vista público, é sensivelmente muito mais vagaroso do que o tempo da falação, que vive "mais velozmente". Por isso, a falação, de há muito, já estava em outra, na mais nova. O que antes havia pressentido e uma vez realizado já chegou tarde demais com relação à novidade mais recente. Em sua ambiguidade, a falação e a curiosidade cuidam para que aquilo que se criou de autenticamente novo já chegue envelhecido quando se torna público. Este só consegue libertar-se em suas possibilidades positivas, quando a falação encobridora perde a voga, e o interesse "comum" morre. A ambiguidade da interpretação pública proporciona as falas adiantadas e os pressentimentos curiosos com relação ao que propriamente acontece, carimbando assim as realizações e as ações com o selo de retardatário e insignificante. Desse modo, no impessoal, o compreender da presença não vê a si mesmo em seus projetos, no tocante às possibilidades ontológicas autênticas. A presença é e está sempre por aí de modo ambíguo, ou seja, por aí na abertura pública da convivência, onde a falação mais intensa e a

curiosidade mais aguda controlam o "negócio", onde cotidianamente tudo e, no fundo, nada acontece.

Essa ambiguidade oferece à curiosidade o que ela busca e confere à falação a aparência de que nela tudo se decide.

Esse modo de ser da abertura do ser no mundo também domina inteiramente a convivência como tal. Numa primeira aproximação, o outro "está por aí" pelo que se ouviu impessoalmente dele, apelo que se sabe e se fala a seu respeito. A falação logo se insinua dentre as formas de convivência originária. Todo mundo presta primeiro atenção em como o outro se comporta, no que ele irá dizer. A convivência no impessoal não é, de forma alguma, uma justaposição acabada e indiferente, mas um prestar atenção uns nos outros, ambíguo e tenso. Trata-se de um escutar uns aos outros secretamente. Sob a máscara do ser um para o outro atua o ser um contra o outro.

Neste sentido, deve-se considerar que a ambiguidade não nasce primordialmente de uma intenção explícita de deturpação e distorção e nem é detonada primeiro por uma presença singular. A ambiguidade já subsiste na convivência enquanto convivência *lançada* num mundo. Entretanto, publicamente, ela se esconde, e o impessoal haverá sempre de objetar que essa interpretação não corresponde ao modo de ser da interpretação do impessoal. Seria um equívoco pretender que o impessoal concordasse com a explicação desse fenômeno.

Os fenômenos da falação, da curiosidade e da ambiguidade foram explicitados de maneira a revelar entre eles mesmos um nexo ontológico. O modo de ser desse nexa é o de que se deve agora aprender do ponto de vista ontológico-existencial. O modo básico do ser da cotidianidade de ver compreendido no horizonte das estruturas ontológicas da presença até aqui obtidas.¹⁰⁸

A Areia Branca

¹⁰⁸ HEIDEGGER, MARTIN. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016, p. 237.

Figura 165. Areia Branca nº2, 1964
Gravura água forte 18/50, 10 x 16 cm

Fonte: Coleção particular.

Apresentou-se a Areia Branca no Capítulo 2, quando foi mostrada a obra **Areia Branca nº1, c. 1955**. No trabalho acima, aparentemente, a Areia Branca é a mesma, porém tem-se a impressão de que é representada sob um clima mais tenebroso, mais fechado. Nesse contexto, há dois elementos a serem considerados: o primeiro se relaciona ao possível impacto do momento político vivido em 1964 e sua influência sobre o artista; o segundo é a utilização de uma técnica mais contundente, pela aplicação de traços desenhados de forma mais contínua. Assim, fica a impressão da formação de uma figura escura que decorre da junção de nuvens, parecendo a constituição de um novo ser.

A presença do ser Astolfo junto a Multidão

O Astolfo é representado como um gigante circundado por uma multidão de carnavalescos. É curioso notar a presença de um sorriso aparente, visto na face dessa figura.

Figura 166. Astolfo e a Multidão, 1967

Óleo sobre tela csp, 12 x 20 cm

Fonte: Coleção particular.

Note-se que Mário Gruber, de forma intuitiva, coloca a presença do ser Astolfo se relacionando com uma multidão carnavalesca, não apenas com o ente moleque de modo isolado.

Figura 167. Astolfo Deitado, 1967

Óleo sobre tela 30 x 50 cm

Fonte: Coleção particular.

A presença do ser Astolfo em outros entes

Figura 168. Astolfos (vegetais), 1967
Óleo sobre t.c.m., 60 x 50 cm

Fonte: Coleção particular.

Mário Gruber insere a ideia do ser Astolfo em entes não humanos, como aqueles pertencentes ao reino vegetal e ao reino animal. Vale comentar que esse recurso foi proveniente da intuição do artista, uma vez que no conceito filosófico apresentado por Heidegger, o ser apenas intervém no ente humano.

Figura 169. ST (cabeça de bicho costurada), c.1967
Gravura em metal 55/110, 20 x 23 cm

Fonte: Coleção particular.

A presença do ser Astolfo e a cura

Figura 170. Astolfo, 1967
Óleo sobre tela, 90 X 80 cm

Fonte: Coleção particular.

Mário Gruber coloca em suspensão no ar o boneco Astolfo, que, sem nenhuma aparente aplicação, parece a tudo observar. Sua figura é como a de um astronauta costurado com retalhos de várias configurações, uma delas guarda certa semelhança com a bandeira americana.

Esse movimento se adequa ao pensamento de Heidegger em **Ser e Tempo**:

enquanto ser-no-mundo, a presença (Astolfo) já descobriu a cada passo um "mundo". Caracteriza-se esse descobrir, fundado na mundanidade do mundo, como liberação dos entes (Moleques) numa totalidade conjuntural. A ação liberadora de deixar e fazer em conjunto se perfaz no modo da

referência, guiada pela circunvisão e fundada numa compreensão prévia da significância. Mostra-se assim que, dentro de uma circunvisão, o ser-no-mundo (Astolfo) é espacial.¹⁰⁹

Figura 171. S/T (Astolfo astronauta), 1967

Óleo sobre tela, 65 x 75 cm

Fonte: Coleção particular.

Em consonância com o tema da conquista do espaço, Mário Gruber produz a obra acima, na qual o Boneco, com postura que lembra um boxeador, está vinculado à vida representada pela esfera, ou nave mãe, através de um tubo que lembra um cordão umbilical. Esse trabalho esteve presente na exposição “Reconstrução do Mundo”, na Galeria Atrium, na cidade de São Paulo. É interessante notar que a obra em questão foi retrabalhada pelo artista em 2009, sob uma nova ótica.

¹⁰⁹ HEIDEGGER, MARTIN. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016. p.64 e 65.

Figura 172. ST (figuras passando a bola), 1967
Óleo sobre tela 100 x 80 cm

Fonte: Coleção particular.

Essa obra também esteve presente na exposição “Reconstrução do Mundo”, e certamente tem conexão com a corrida espacial. O viés utópico chama a atenção, quando se percebe a preocupação da preservação da vida, representada pela esfera que é tão cuidadosamente é protegida por quatro mãos, sem que se possa distinguir quem a passa para quem. O que se pode perceber é a sutileza de Mário Gruber em colocar o personagem mais alto e elegante com a prevalência da cor vermelha, representativa dos soviéticos, enquanto que o personagem atarracado e com aparência de gordo tem o azul que, eventualmente, lembre os americanos.

O catálogo da exposição teve o texto de apresentação escrito por Antonio Candido de Mello e Souza que, nos dois últimos parágrafos, parece abordar a obra **ST (figuras passando a bola), 1967**, quando coloca:

veja-se o quadro admirável, onde um pequeno ser argênteo, tatuado do mais belo azul, oferece a outro, alto e solícito com a mancha preciosa do seu rubro olhar convencional, a esfera em que Mário Gruber parece representar obsessivamente as forças germinativas. Robôs, marcianos, cosmonautas, - não importa, - eles são vivos e comoventes, produzem gestos humanos, e a prata quase fosforescente do seu corpo-couraça é uma carne de mundos sonhados... o gesto propiciatório que este fazia em direção do ovóide não deu

efetivamente lugar a uma reciprocidade, à instauração mágica de um novo ser, que completa o gesto pela oferta do objeto esférico? Só que aqui tudo é sólido, sendo etéreo, pois as manchas de cor se tornam volumes, e o que parecia exercício prolongou-se em formas estuantes de vida.¹¹⁰

3.5 A exposição “Restauração do Mundo” com o “O Ovo, o Planeta e a Nave” com o Astolfo como representação do futuro

Figura 173: Foto da Capa do catálogo exposição de 1967

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

¹¹⁰ MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. **Apresentador da exposição: GRUBER 67 Pinturas- Restauração do Mundo**. São Paulo. Galeria Atrium, 1967.

Figura 174. Texto do catálogo da Exposição de 1967

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Com texto excepcional, infelizmente, o catálogo não fez constar fotos das 39 obras que estiveram expostas. A exposição causou grande movimentação da imprensa e, dessa forma, foi possível identificar, por meio das fotos publicadas, algumas das obras presentes na mostra.

Figura 175. Foto do Jornal 'O Estado de São Paulo' alusiva à Exposição

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

Figura 176. Foto do Jornal 'Diário de São Paulo' alusivo à Exposição

Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/mariogrubercorreia/> Acesso em 15/06/2018.

O Ovo, o Planeta e a Nave

Mário Gruber, após a exposição, esclareceu que, para a mesma, reuniu trabalhos que tinham sido realizados no decorrer do último ano, que permitiram ao artista pensar nos seus próprios caminhos. Interessa destacar que, para a reunião desses trabalhos, o artista teve o apoio econômico de Sebastião Camargo, que havia sido apresentado ao artista por um amigo em comum, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha. Em entrevista realizada em 2015¹¹¹ com o arquiteto, este mencionou que seu pai era engenheiro e havia trabalhado junto à Empresa de

¹¹¹ ROCHA, Paulo Mendes da. Entrevistador: TORRES FILHO, Paulo M. Entrevista sobre Mário Gruber. São Paulo. 2015

Camargo Corrêa, quando se tornou apreciador dos trabalhos de Mário Gruber. Por conta disso, mais adiante, em 1972, o artista veio a assinar contrato como o Banco Geral do Comércio de São Paulo, de Sebastião Camargo, por um ano, com total liberdade de expressão. Nesse ínterim, Gruber executou duas séries, totalizando 30 pinturas, que foram expostas na sede do banco, à Rua Líbero Badaró.

Mário Gruber relatou, acerca dos preparativos para a exposição, que pretendia romper com as fronteiras do realismo de cunho social que havia praticado, passando a refletir melhor sobre o passado e o futuro, além do realismo presente. Assim, o artista esclarece:

É como se eu estivesse nascendo agora para a pintura, estou saindo do ovo, a fase de gestação necessária para podermos conhecer o planeta, a nossa realidade total. A nave é o momento da criação lúcida, do homem que olha o planeta do alto, mas que, magneticamente se encontra arraigado a ele.¹¹²

---

¹¹² GAMA DE CARVALHO, Clay. GRUBER – o bravo mundo da pintura nova. Jornal **A TRIBUNA DE SANTOS**, 8/10/1967

Figura 177. O Ovo e a Nave, 1967
Óleo sobre tela colada em madeira, 89 x 79 cm

Fonte: Coleção particular.

Mário Gruber, ao pintar “Andrógino”, em 1967, faz refletir sobre o pensamento de Argan, quando este último escreve:

É bem verdade que a arte de hoje, precisamente em suas posições avançadas, tende a tornar-se fruitiva sem a mediação do juízo, apresentando-se com hipótese experimental de atividade estética integrada num novo sistema cultural não mais fundamentado no juízo histórico; mas pelo que nos é dado ver, limita-se, por enquanto, a eliminar o objeto e a propor, como matéria de julgamento um modo de comportamento.¹¹³

Figura 178. Andrógino, 1967

Óleo sobre tela, 80 x 80 cm

Fonte: Coleção particular.

¹¹³ ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 18.

Ocorre que Gruber no evento “Artista por ele mesmo”¹¹⁴, que teve lugar na Funarte, na cidade de São Paulo, em 1984, abordou o tema do “falso inocente” quando discorreu o que traz o seguinte trecho:

Então, na nossa realidade contemporânea, veja um avião americano que joga o... um guerreiro qualquer que vai lá em cima nas alturas, bem vestido, bem alimentado, ele aperta o botão, cai uma bomba, ele não vê a vítima que ele está fazendo, está defendido por essa inocência. Compreende? Coisa que nas batalhas, nas guerras antigas os soldados se defrontavam, os militares se... até havia um certo, vamos dizer, capacidade humana na briga, o mais hábil, o mais talentoso sobrevivia. Hoje não precisa talento para matar. Compreende? Basta ter uma estrutura por trás, revestida de uma grande inocência que você deverá aparecer na arte, porque se a época, o terrível está escondido atrás dessa inocência, na arte também poderia ocorrer, que como elemento de denúncia, de tradução ou de denúncia ou de ironia ou do que quer que seja, ela teria que adequar essa linguagem, porque você senão cairia em uma linguagem discursiva, operata. Você fazer um guerreiro hoje, você não pode usar aquela imagem orgástica da guerra goyesca, por exemplo. Hoje, tem que ser uma inocência de homem compreende?

E não é por acaso que essa música toca, como é que ele chama mesmo? Do Michael Jackson, robotiza o homem. Compreende? A minha robotização, que parece um talento, parece uma coisa de moda que não está implícita, a consciência de que ela traz essa mensagem. Compreende? Ela é decodificada em uma outra direção. Então, o tema das bonecas era o tema da inocência onde ela pode ser terrível. Agora, a deformação mercadológica é de tal ordem nesse país e no mundo, menos nos países mais adiantados que acabamos de ver uma caricatura, a hipnose envolvendo o meu trabalho e penosa a crítica que invés de denunciar, vamos dizer, a falsificação como um crime, mas não aquilo que é... ele implica na sociedade, implica no engano da própria arte, que falou mais no crime, mas não se falou na vítima, que é a incompreensão do meu trabalho.

Na obra “Andrógino”, há uma poética existencial em que se percebe uma estrutura espacial e temporal. Sua disponibilidade é limitada, mas o artista a manipula, estabelecendo com ela uma relação de continuidade essencial, de identificação. Torna-se, então, um objeto cuja problematização Gruber vai buscar na memória, nas discussões em bares parisienses do período em que lá viveu no final dos anos 1940, e quando havia enorme temor da morte em decorrência de eventual lançamento de bomba atômica. Trata-se, então, de um ato de reflexão em que, a partir do inconsciente, o artista irá buscar a figura do “falso inocente”.

No início dos anos de 1960, ao fazer análise, Gruber impõe enorme metamorfose na forma de sua arte. O problema da matéria se transforma no exato momento em que a forma artística deixa de ser representação da realidade, para

---

¹¹⁴ CORREIA, Mario Gruber, depoimento (13/09/1984) - O Artista plástico por ele mesmo. São Paulo: FUNARTE.

apresentar-se como realidade autônoma em si, com a introdução de elementos do fantástico.

Em 1968, houve muita agitação com os artistas dramáticos e demais profissionais ligados ao teatro, segundo relata Jô Soares em seu livro, quando relata sua lembrança acerca da origem da I Feira Paulista de Opinião. Sobre isso, o humorista escreveu o seguinte:

Numa conversa entre o Lauro César Muniz, o Augusto Boal, O Plínio Marcos e o Jorge Andrade, surgiu a ideia de fazer um espetáculo coletivo onde se procuraria responder a questão “O que pensa você do Brasil de hoje?”. Imediatamente o Boal propôs que o Teatro de Arena produzisse o evento. [...] No saguão do teatro havia obras de artistas como o Nelson Leirner [...], de Marcello Nitsche, de Mário Gruber e de Cláudio Tozzi.¹¹⁵

---

¹¹⁵ SOARES, Jô. **O Livro de Jô**: uma biografia desautorizada. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 423-425.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória artística de Mário Gruber, como foi visto, teve início em sua apreciação pela natureza, que o impulsionava à busca pela pintura como profissão. Essa decisão o fez abandonar a propensão à produção de esculturas da infância.

Há os arroubos pela apreciação do surrealismo, advindos da aculturação apreendida na Biblioteca Municipal de São Paulo, que permitiu ao artista investigar as Vanguardas Históricas do modernismo europeu, a fim de se aproximar do realismo socialista, que aprendera a apreciar com os chineses e mexicanos durante sua estadia na Europa, e que praticou logo após o retorno ao Brasil.

A reflexão e compreensão do realismo de cunho social, sem vínculos partidários, foi crescente na preferência de Mário Gruber, até que os seus estudos sobre as emoções o levaram a desvendar o sublime e o divino, na busca da salvação do ente Moleque Cipó pelo Ser que denominou de Astolfo. No contexto da temporalidade que expõe na Restauração de seu mundo, isso se traduzirá na visão de futuro.

Esta dissertação teve como foco básico a história da arte, enquanto fundamento que tem sustentado todas as pesquisas. Com isso em mente, foi possível observar que, a partir da década de 1960, principalmente após as experiências com a psicanálise associadas ao uso de LSD, Gruber voltou a pensar sobre temas a respeito dos quais havia se entusiasmado no período em que esteve na Europa, enquanto foi bolsista do governo francês. É a lembrança do falso inocente, por exemplo, que redundou no trabalho **Angrógino**. Da mesma forma, a sucessão de trabalhos mostrando alterações do humor, redundando na situação de angústia e caracterizando crise existencial pelo ente Moleque, tendo sequência no trabalho **S/T (Temporal), 1961** e a revelação da angústia sugerida pelo trabalho **Periscópio, 1963**. Esta sequência que redundou no aparecimento do ser Astolfo está em linha com a formulação do conceito do Dasein, da obra de Heidegger, **Ser e Tempo** (Petrópolis: Editora Vozes, 2016).

Por algum tempo, foram feitas conjecturas sobre o possível interesse de Mário Gruber em Martin Heidegger (1889-1976), sem que fosse possível perceber o vínculo. Posteriormente, ficou evidente a ligação entre Sartre através de seu livro **Ser e Nada - ensaio de ontologia fenomenológica** (Editora Vozes. Petrópolis.

2007) estabeleceu conexão com a temática do Existencialismo, dado que havia inclusive estudado na Alemanha, com Heidegger. A apreciação de Mário Gruber por Jean-Paul Sartre já havia sido manifestada e, conseqüentemente, ocorreu uma plausível conexão para que, com toda a sua capacidade imaginativa, pudesse fazer da figura de Astolfo algo próximo ao Dasein de Heidegger.

Cabe comentar sobre as interações que ocorreram entre o Moleque e o Astolfo, bem como o modo com que Mário Gruber irá posicionar o Astolfo na sequência de seus trabalhos, que serão representados em distintas técnicas, como aquarelas, desenhos e pinturas. E as formas serão várias, como se fosse um pequeno bebê que cabe na palma da mão e Gruber e de Cecília Helena mimetizando um filho, que nunca tiveram.

Nesse sentido, surgiram trabalhos representando o processo da incorporação do ente Moleque pelo ser Astolfo, em que Gruber irá utilizar de sua habilidade de maneirista para parecer *optical art*, entremeando um corpo agigantado com dois pares de braços e de pernas.

A convivência entre Astolfos e Moleques será uma constante por toda a obra de Gruber, que os produziu até o ano que precedeu sua morte. A diferença é que o Moleque vai, gradativamente, se transformando em Fantasiado.

A utilização da linha de costura, que pudemos observar no trabalho **Periscópio**, dá início à pesquisa de uma série de elementos que o artista utilizará para remeter ao processo de retenção e de limitação de movimentos, tais como: cordas, correntes, pregos, alfinetes, ganchos, anzóis, parafusos e mais adiante, inclusive, gravatas, que se poderia interpretar como limitadores da liberdade.

Da mesma forma, abre-se um campo de pesquisa para avaliar a importância do momento político que, nas décadas de 1970 e 1980, terá impacto na arte de Mário Gruber e que estará ligado ao que foi analisado até o momento, na medida em que o artista irá ampliando suas reflexões sobre o sobrenatural, o macabro, o diabólico, elementos que serão sempre matéria prima para a arte, na sua futura visão de mundo.

Há, também, a gradativa apresentação do elemento relacionado à temporalidade, ligado ao passado em que o artista, de forma onírica, irá apresentar a ave que representa a sequência natural do ovo, que considerou como origem. Na realidade, já em 1967 o artista iniciava a temática que chamou de Bloco da Galinha,

em que coloca juntos o homem e a ave. Ainda que não as tenha mostrado na Restauração do mundo, o tema ganhará um valor crescente nas décadas seguintes.

Por outro lado, a relação entre a ave e o homem será a forma como explicará em várias ocasiões o conceito do Realismo Fantástico, que como Gruber esclarece, foi extraído do prólogo do livro **O Despertar dos Mágicos**. Foi assim que, em 2008, o artista o explicou:

Eu respeito o fluir da intuição, enfim, desses aspectos não muito objetivos. E tem um autor que eu não me lembro agora que fala sobre o realismo fantástico, e ele conta uma historinha que talvez seja definidora da coisa. É a história do homenzinho que vai todo dia pro trabalho numa região que tem muitos corvos, e eles ficam esvoaçando nas alturas. E o homem vai, vai e volta todo dia, naquela paisagem dos corvos presentes lá nas alturas, e passa-se o tempo e vem o inverno. Com o inverno, vem a neblina. Então um certo dia ele sai de casa, é um dia com nevoeiro bastante denso, e ele esbarra com uma ave que se choca com ele, né? E ele ouve um grito terrificante por parte do pássaro, do corvo. E aquilo ficou na cabeça dele. “O que é que houve com esse animal?” Um certo dia ele percebe que o corvo deve ter se confundido achando que estava lá em cima, e estava embaixo. E bateu num homem. Então a conclusão dele deve ser que ele esbarrou num homem voador. [risos] Que não tinha noção da altura que ele estava. E toda a vez que ele saía de casa após esse fato, lá nas alturas um dos pássaros dava um grito, um ruído de estar aterrorizado. Ele viu um homem voador. E o universo deste corvo foi abalado. Conclusão: ele acha que o universo desse corvo jamais será o mesmo, porque ele viu um homem voador. Então essa historinha dá margem a uma especulação de várias ordens. O homem era real? Era real. Ele era voador? Não, ele não era voador. Uma série de circunstâncias levaram ele a crer que o homem tava lá em cima. E em que que foi abalado o universo desse corvo? Um pássaro que vê um homem voador, mexe com ele, né? Abala o universo dele. Então esse abalar do universo dele, da visão de um homem voador, é uma realidade, ela é concreta, ela não é imaginativa. A imaginação entra em outras direções. Então tem realidades que nos escapam no dia-a-dia que são também fantásticas, e mais ou menos tem a ver com essa historinha. Você toma contato com universos que você nunca tinha esbarrado. E no entanto isso é uma realidade. Pra que que serve essa realidade? Ela serve pra mostrar que realidades que aparentemente não são reais, na realidade são reais. Então o realismo fantástico cuida dessa matéria prima, do aparente não existente, para uma existência concreta. Por isso o chamado realismo, real. A arte que navega nessas águas, ela tem essa preocupação de descobrir coisas que são reais e que são fantásticas, não estão no cotidiano. E isso presta um grande serviço à indagação do homem sobre a realidade. Nem sempre ele entende o que ocorre. Nem por isso ele pode negar a existência desses fatos. E tem outras histórias também, que definem, que definem não, que procuram se aproximar dessa realidade. Na arte contemporânea tem várias tendências onde entra o fantástico: o chamado surrealismo, o simbolismo, e outros congêneres. Agora, eu, por exemplo, quando estou trabalhando, eu procuro apagar a racionalidade. O racional é o inimigo principal da realidade fantástica. Porque ele despoja um fato, um fenômeno, do seu significado real. E fica boiando no espaço uma realidade que o homem cria e não percebe, talvez. Ou se recusa a perceber porque não é racional. Enfim, a racionalidade é a inimiga principal do fantástico. Porque ele se dá num território excepcionalmente raro. E no entanto, é bom chamar a atenção para esse tipo de fenômeno porque faz parte do conhecimento, faz parte da cultura. Só que não é muito utilizado, não é muito cogitado diariamente. E as pessoas têm medo, uma espécie de resistência de entrar em contato com a realidade fantástica. A pessoa tem medo de sentir-se louca, diferenciada. Mas como existe uma comunidade universal, isso tá no ar, né? Está transitando entre nós. Por exemplo, um pergunta que se faz sempre é se há vida em

outro planeta. E se há, quais seriam os valores, enfim, essa cultura teria a ver com a nossa? Possivelmente sim. Sobre a existência de outros seres de outros planetas convivendo conosco aqui na Terra, é uma matéria prima contumaz, existe em grandes doses, né? Só que a interpretação leva a entender o fantástico como o irreal, não real. Aí ele descamba pro surrealismo, pro simbolismo, enfim, todas essas artes que teriam aspectos da realidade fantástica. E no Brasil é pouco comum a existência de artistas do fantástico. De cara você encontra o preconceito das pessoas racionalistas, que não sabem explicar as coisas a não ser da racionalização. E abre uma fronteira, não digo nova, porque deve ser muito antiga, mas a consciência moderna, ela engloba essa possibilidade. Por exemplo, os Astolfos, que têm uma aparência de bonecos de pano e eu os exponho como pessoas vivas, como realidades existentes.¹¹⁶

Finalmente, observa-se que Mário Gruber teve, como artista, uma coerência excepcional, e se procurou mostrar apenas o início de uma trajetória que terá de ser mais bem pesquisada no futuro.

---

¹¹⁶ CORREIA, Mario Gruber. Entrevistador: TORRES FILHO, Paulo M. Entrevista com Mário Gruber. São Paulo, 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ALMEIDA, Paulo M. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

AMARAL, Aracy. **Arte Pra Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 3ª edição, 2003.

ANDRADE, Mário de. **Esta família paulista**. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: IEB/USP, n. 10, p.154-156, 1971. Apêndice I [Texto publicado originalmente no *O Estado de S. Paulo*]

ARAP, FAUZI. **Mare Nostrum sonhos, viagens e outros caminhos**. São Paulo: Senac.1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa,1995.

_____. **Arte Moderna - Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª edição, 1992.

BARDI, PIETRO MARIA. **História da Arte Brasileira**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, WALTER. **Rua de Mão Única - Obras Escolhidas- Desempacotando minha Biblioteca (Um discurso sobre o colecionador)**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **A criança, o brinquedo e a educação**. Trad. Marcos Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus,1984.

_____. **O anjo da história**. São Paulo: Autêntica Editora, 2012.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica Editora, 2011.

_____. **Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996

_____. **Obras Escolhidas II - Rua de Mão Única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995

Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire Um Lírico no auge do Capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997

BENTO, ANTONIO. **Portinari.** Léo Christiano Editorial, 1980

BRETON, André. **Manifesto Surrealista.** Transcrição: Alexandre Linares. In The Marxists Internet Archive. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm> Acesso em 22 jun. 2017.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo.** Editora da Universidade de Campinas, 1993

BURKE, Peter. **Eyewitnessing The Uses of Images as Historial Evidence.** London: Reaktion Books, 2001.

CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo.** São Paulo: Editora 34, 2001.

CAMARGO, RALPH. **Portinari - desenhista.** São Paulo: MNBA/MASP, 1977.

CAMPOS, PAULO M. **Cisne de feltro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CANTON, KATIA. **Da Política às Micropolíticas.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASTELLO BRANCO, LUCIA. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português.** Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CHIPP, Herschel B., **Teorias da Arte Moderna,** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CORTÁZAR, JULIO. **Cuentos Completos II.** Buenos Aires: Punto de Lectura, 2015.

DALMÁS, Carine. Partidos Comunistas Políticas Culturais de um estudo comparado da imprensa comunista no Brasil e no Chile, 1935-1956. **Revista IZQUIERDAS**, ano 3, número 8, 2010.

DAMATTA, Roberto. Carnavais. **Malandros e Heróis – IV:** “Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil”. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1977.

DANTO, ARTHUR. **Após o fim da Arte:** A arte contemporânea e os limites da história. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Editora: Odysseus / Edusp, 2006.

FABRIS, ANNATERESA. **Antonio Berni e a imagem técnica: o momento surrealista.** ARS (São Paulo) vol.4 no.7 São Paulo, 2006.

FRANÇA LOURENÇO, Maria Cecília. **Operários da Modernidade.** São Paulo: HUCITEC, 1995.

GATTAI, Zélia. **Chão de meninos** – Encontro Histórico. Rio de Janeiro: Editora Record., 1992.

GONÇALVES, JOSÉ REGINALDO S. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Col. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro Ministério da Cultura/IPHAN, 2007.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOUVÊA, Renato Magalhães. **Arte no Palácio dos Bandeirantes**. Governo do Estado de S. Paulo, 1978.

GRUBER, Mário. In CEDRAN, Lourdes. Lourdes Cedran. In SCHENBERG, Mário. **Mário Schenberg: Entre-Vistas**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

HABERMAS, Jurgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes. São Paulo. 2002.

HAUSER, ARNOLD. **Maneirismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HAUGELAND, John. **Dasein disclosed: John Haugeland's Heidegger**. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

_____. **A Origem da Obra de Arte**. Col. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições 70, 2010.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1984.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1999.

MORAES, Denis. **O imaginário vigiado**. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-1953). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diei de. **A gravura e o processo de criação da imagem: um olhar no espelho**. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas - Faculdade de Educação, 1996.

PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. **O Despertar dos Mágicos – Introdução ao Realismo Fantástico**. Lisboa: Difel, 1974.

PONTUAL, ROBERTO. **Dicionário de Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Bahia: EDUFBA, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. **Ser e Nada - ensaio de ontologia fenomenológica**. Editora Vozes. Petrópolis. 2007.

SCHENBERG, MÁRIO. **Pensando a Arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SCHILLER, FRIEDRICH. **Do sublime ao trágico**. São Paulo: Autêntica, 2011.

SOARES, Jô. **O Livro de Jô: uma biografia desautorizada**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TORRES FILHO, Paulo M. **Colecionismo Privado - MÁRIO GRUBER**. Artigo científico. Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2014

Catálogos de exposições do artista.

GRUBER, Mário. **A gravura no fio da navalha**. Retrospectiva de Gravuras (1940-1993). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1992

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. **Apresentador da exposição: GRUBER 67 Pinturas- Restauração do Mundo**. São Paulo. Galeria Atrium, 1967.

Gravações feitas com e sobre o artista

CORREIA, Mario Gruber, depoimento (17/01/1996) Entrevistadores: Dr. David Capistrano Filho - Prefeito de Santos; Gilberto Mendes – Compositor, e Roberto Peres - Crítico de Teatro. Local da gravação: Teatro Rosinha Mastrângelo, Santos. Projeto Encontros.

CORREIA, Mario Gruber, depoimento (13/09/1984) - O Artista plástico por ele mesmo. São Paulo: FUNARTE.

CORREIA, Mario Gruber. In REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth. Entrevista com Mário Gruber, 1/09/1978. Entrevistadora: Profa. Lisbeth Rebollo Gonçalves. São Paulo: MAM-SP - 30 Anos dos “19 Pintores”.

CORREIA, Mario Gruber. Entrevistador: TORRES FILHO, Paulo M. Entrevista com Mário Gruber. São Paulo, 2008-2010.

ROCHA, Paulo Mendes da. Entrevistador: TORRES FILHO, Paulo M. Entrevista sobre Mário Gruber. São Paulo. 2015

Artigos em jornais e revistas

ALVES DA COSTA, Eduardo. **Mário Gruber**: O Alquimista da cor. Ícaro Revista de Bordo Varig, nº 85. 1991, p. 16-28.

CAVALCANTI, E. Di. Recado de um velho pintor a seus colegas mais novos. Jornal **O Estado de São Paulo**, 15/08/1948.

GAMA DE CARVALHO, Clay. GRUBER – o bravo mundo da pintura nova. Jornal **A TRIBUNA DE SANTOS**, 8/10/1967.

FERRAZ, Geraldo. “Há 25 Anos Surgia a Seção de Arte”. O **Estado de São Paulo**. São Paulo, 24.10.1970.

MÁS, Daniel. **Realista e mágico, Mário Gruber** (Monólogo simulado de considerações sobre a identidade cultural). AS PAREDES DE CASA VOGUE: setembro-outubro, 1984. Revista Casa Vogue, p174.

ROQUE, Carlos. **Mário Gruber**: O Artista É Raro. Eu Sou Um Pintor. **Interview**, 1984, nº 72.

SUGIMOTO, Luiz. Histórias de um sobrevivente. **Jornal da Unicamp**, 19 a 22 de setembro de 2005.

Vídeos

BIÁFORA, Rubem. **MÁRIO GRUBER**. Filme documentário sobre o artista. *Internationale Filmfestspiele*. Berlin. Ministério de Educação e Cultura - Brasil. Instituto de Cinema Educativo. 1966.

SÓCRATES, Lessandro. **Em Volta do Cavalete**. Filme documentário sobre o artista Mário Gruber. Polo de Imagem. São Paulo. 2008