



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Aimée Schneider Duarte

**Arte e Política: quatorze telas de artistas visuais da coleção Memória da
Constituinte**

Rio de Janeiro

2023

Aimée Schneider Duarte

Arte e Política: quatorze telas de artistas visuais da coleção Memória da Constituinte



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Orientadora: Prof.^a Dra. Beatriz de Moraes Vieira

Coorientadora: Prof.^a Dra. Maria Helena Versiani

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

D812 Duarte, Aimée Schneider.
Arte e Política: quatorze telas de artistas visuais da coleção Memória da
Constituinte / Aimée Schneider Duarte. – 2023.
380 f.

Orientadora: Beatriz de Moraes Vieira.
Coorientadora: Maria Helena Versiani.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Institu
to de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte - Aspectos políticos - Brasil - Teses. 2. Iconografia - Brasil - Teses. 3.
Democracia - Brasil - Teses. 4. Brasil - História - 1985- - Teses. I. Vieira, Beatriz
de Moraes. II. Versiani, Maria Helena. III. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

CDU 32:7

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Aimée Schneider Duarte

Arte e Política: quatorze telas de artistas visuais da coleção Memória da Constituinte

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Aprovada em 05 de outubro de 2023.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Beatriz de Moraes Vieira (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Profa. Dra. Maria Helena Versiani (Coorientadora)
Museu da República

Profa. Dra. Andréa Casa Nova
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Profa. Dra. Larissa Costard Soares
Instituto de Aplicação - UERJ

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2023

AGRADECIMENTOS

Desde que comecei a trilhar esta jornada, muitos poemas atravessaram meu caminho, me inspirando e iluminando minha trajetória. Mas, entre tantos versos que acariciaram minha alma, um em especial ecoou com mais força:

Minha escrita andarilha não anda só. Ela é feita de e por muitos,
Muito de mim e muito dos outros.
Minha escrita andarilha se perde, Mas entende que isso é importante! É necessário!
Minha escrita andarilha é inacabada,
Não se esgota, não cessa,
Vai sendo composta e decomposta a cada encontro A cada história que conto.
Minha escrita andarilha é ramificada, Facilmente adubada pelos encontros e desencontros com o outro.
Minha escrita andarilha é desejante, Inconstante,
Às vezes dilacerante.
Minha escrita é experiência, gozo, dor... ... é te(n)são!
É múltipla, é só,
Mas não é solidão!
Escrita andarilha
(Michelle Villaça Lino)

“Minha escrita andarilha não anda só. Ela é feita de e por muitos, muito de mim e muito dos outros”. Estas palavras de Michelle Villaça Lino representam de forma precisa o processo de elaboração desta tese – uma obra que leva uma assinatura única, mas é feita de muitas mãos, experiências entrelaçadas, encontros e desencontros. Como uma escrita andarilha, minha tese se perde e se encontra, se ramifica e se entrelaça, com as histórias e as imagens que a compõem. Ela é feita não só de mim, mas de todos aqueles que de alguma forma colaboraram para que pudesse ser escrita. Por isso, escolhi este poema como uma homenagem a todos aqueles que, com suas histórias, ideias e contribuições, ajudaram a compor esta obra.

Gostaria de aproveitar este momento para expressar minha gratidão a todas as pessoas e instituições que contribuíram para a realização desta empreitada. Início agradecendo à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro. O suporte concedido por meio de bolsas de estudo foi fundamental para que eu pudesse me dedicar ao estudo e à pesquisa.

Agradeço também à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bem como ao seu Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), pelo acolhimento humanista aliado à qualidade no ensino público superior. Desde o início deste percurso, encontrei na UERJ um espaço propício para o desenvolvimento acadêmico e pessoal. Não poderia deixar de estender

meu agradecimento aos seus funcionários, que sempre foram muito solícitos e prestativos, contribuindo para a excelência do ensino e da pesquisa na universidade. Agradeço igualmente aos professores que fizeram parte desta jornada, dentro e fora da UERJ, cuja relação foi de grande estímulo durante todo o transcorrer deste percurso.

Não poderia deixar de agradecer a minha orientadora Beatriz, que com seus ensinamentos e carinho ultrapassou a formalidade da orientação. Sua sabedoria e paciência foram fundamentais para que eu pudesse concluir esta tese. Além disso, quero ressaltar a importância do grupo de estudos “ARTHS - Artes/Literatura, Teorias e História”, criado por ela. Esse grupo não foi apenas um espaço de troca de conhecimentos, mas também de humanidade e de acolhimento em meio à pandemia que nos assolou. As reuniões virtuais, com suas leituras de poemas e discussões de textos acadêmicos, foram momentos preciosos de aprendizado.

Expresso sincera gratidão à minha coorientadora Maria Helena, que se manteve sempre disponível e abriu as portas do Museu da República/RJ para que esta pesquisa pudesse ser realizada. Sua expertise e sua paixão pela história e pela arte foram fundamentais para que eu pudesse compreender melhor o contexto em que esta tese se insere. Sua presença acolhedora e generosa me motivou a seguir em frente.

Sou igualmente grata aos membros da banca examinadora – Andréa Casa Nova, Carlos Eduardo, Larissa Costard e Paulo Knauss – por terem aceitado o desafio de examinar este trabalho e por terem contribuído de forma valiosa para com o seu aprimoramento. Agradeço por terem tido um olhar atento e crítico, compartilhando comigo seus conhecimentos, que certamente me acompanharão ao longo de minha trajetória como pesquisadora.

Destaco, ainda, meu muito obrigada aos amigos de diversos lugares e temporalidades, cujo afeto e confiança sempre me foram imprescindíveis e contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização desta pesquisa. Seja por meio de incentivos, sugestões, críticas ou simplesmente pelo apoio e confiança em meu trabalho, cada um teve papel importante na construção deste projeto.

Enquanto escrevemos uma tese, podemos nos sentir como se o mundo estivesse à nossa espera, como se o tempo se detivesse para que pudéssemos cumprir esta missão. Mas, na verdade, a vida segue seu curso inexorável e cada dia traz consigo novos desafios e surpresas. Em meio a tantos acontecimentos marcantes, fui surpreendida pela partida de pessoas que ocupavam um lugar especial em meu coração – de algumas delas, eu nem pude

me despedir. Em ordem cronológica de partida, gostaria de honrar a memória de Cátia Faria, Jorge Fróes, Márcia Elaine e José Ricardo, que trilharam o caminho da luz antes que eu pudesse concluir esta tese. Aprendi com um querido amigo angolano que uma pessoa só parte de verdade quando deixamos de pensar nela. Por isso, mantenho as suas lembranças vivas em minha mente e em meu coração. Este trabalho é uma forma sincera e afetuosa de homenagear cada um deles.

Não poderia deixar de destacar o papel essencial do meu companheiro de vida, Rodrigo, cujo olhar sobre o mundo traz mais beleza ao meu caminho e cujos passos são um grande exemplo de inspiração. Compartilhamos tantos momentos juntos e sua presença constante em minha vida é um presente inestimável. À minha amada mãe, Janine, que sempre enfrentou com coragem as adversidades da vida para me fazer crescer, agradeço pelo seu amor inabalável e apoio irrestrito em todos os seus múltiplos papéis: mãe, amiga, construtora de sonhos e parceira incondicional. Sem a sua presença e incentivo, esta empreitada jamais teria se concretizado. Que esta tese possa ser uma homenagem a todo o amor e dedicação que vocês me ofereceram e que eu possa retribuir de alguma forma, inspirando outros a perseguirem seus sonhos com a mesma força e coragem.

Por fim, permita-me, leitor, adentrar em seu mundo com as marcas que permeiam a minha vida e a minha escrita andarilha. Em busca de novos conhecimentos, desafios e sensibilidades, peço que dê uma mão a mim e a outra a tudo que existe, para seguirmos nesta jornada de descobertas. Como Manuel Bandeira orientou em seu poema “À sombra das araucárias”, convido a provar, olhar, tocar, cheirar, escutar e sentir tudo o que há de mais profundo nas coisas que nos cercam. Que a vida continue nos presenteando com momentos de arte, para que possamos seguir juntos, em busca de novos encontros e histórias entrelaçadas. Que esta tese seja um diálogo sincero e inacabado, um processo ramificado que se expande para além das páginas, um convite para continuarmos a escrever juntos essa história.

Olhos cegos para o mundo,
Olhos nas fendas do morrer,
Olhos olhos:
Não leias mais – Olha!
Não olhes mais – Vai!

(Poema O último a falar, de Paul Celan)

RESUMO

SCHNEIDER, Aimée. *Arte e Política: quatorze telas de artistas visuais da coleção Memória da Constituinte*. 2023. 380 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Esta tese tem como objetivo analisar quatorze pinturas distintas, elaboradas durante o período constituinte brasileiro de 1987-88, integrantes do subconjunto denominado *Telas de Artistas Visuais* da Coleção Memória da Constituinte, abrigada no Museu da República/RJ. O presente estudo sustenta a ideia de que essas obras, que possivelmente assumem a forma de cartazes, compõem discursos políticos relacionados com a história política do país, que decerto deve ter impactado os grupos em luta daquela época. Embora o trabalho ofereça informações gerais sobre os artistas responsáveis pelas criações dessas obras, o foco primordial recai sobre as próprias pinturas, e não nas biografias dos pintores. A metodologia empregada é fundamentada na iconografia, permitindo uma análise profunda dos elementos iconográficos presentes nas obras e de sua interação com o momento histórico e político em que foram concebidas. A pesquisa também examina a relevância dessas obras de arte para a história política e cultural do Brasil, destacando a linguagem visual como um poderoso meio de comunicação e mobilização no espaço público. São exploradas as complexas relações entre arte, bandeira nacional e o processo constituinte, bem como a representação multifacetada da transição política brasileira nas pinturas selecionadas. Adicionalmente, o estudo aborda a ambiguidade no uso das cores, que foram estrategicamente empregadas tanto para legitimar governos autoritários quanto para serem resgatadas por movimentos populares na luta contra a ditadura. Essa análise leva a questões fundamentais, como: Qual foi o papel dessas obras na luta dos movimentos sociais pela democracia no Brasil? De que maneira essas quatorze pinturas capturam e expressam as tensões políticas e sociais do período em análise? Em suma, esta tese oferece uma perspectiva única e interdisciplinar sobre um conjunto específico de obras de arte, explorando sua função como ferramentas de expressão política e social durante um período crítico da história brasileira. Através dessa análise, o trabalho busca compreender como essas pinturas contribuíram para a luta pela democracia no Brasil, e como elas interpretam as complexidades e desafios do período constituinte.

Palavras-chave: iconografia Constituinte; coleção Memória da Constituinte; transição democrática; arte e política.

ABSTRACT

SCHNEIDER, Aimée. *Art and Politics*: fourteen canvases by visual artists from the Constituent Memory Collection. 2023. 380 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This thesis aims to analyze fourteen distinct paintings created during the Brazilian constituent period of 1987-88, part of the subset known as "Visual Artists' Screens from the Constituent Memory Collection," housed at the Museum of the Republic in Rio de Janeiro. The present study argues that these works, likely taking the form of posters, constitute political discourses intertwined with the country's political history, undoubtedly impacting the active social movements of the time. While the research provides general information about the artists responsible for these creations, the primary focus rests on the paintings themselves rather than the biographies of the painters. The employed methodology is grounded in iconography, allowing an in-depth analysis of the iconographic elements present in the works and their interaction with the historical and political context in which they were conceived. The research also examines the relevance of these artworks to Brazil's political and cultural history, emphasizing visual language as a potent medium of communication and mobilization in public space. It explores the complex relationships between art, the national flag, and the constituent process, as well as the multifaceted representation of Brazil's political transition in the selected paintings. Additionally, the study addresses the ambiguity in the use of colors, strategically employed both to legitimize authoritarian regimes and to be reclaimed by popular movements fighting against dictatorship. This analysis leads to fundamental questions such as: What role did these works play in the social movements' fight for democracy in Brazil? How do these fourteen paintings capture and express the political and social tensions of the period under review? In summary, this thesis offers a unique and interdisciplinary perspective on a specific set of artworks, exploring their role as tools for political and social expression during a critical period in Brazilian history. Through this analysis, the research aims to understand how these paintings contributed to the struggle for democracy in Brazil, and how they interpret the complexities and challenges of the constituent period.

Keywords: Constituent iconography; Constituent Memory Collection; democratic transition; art and politics.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 - Charge de Gougon (01).....	50
Imagem 02 - SCLIAR. <i>Homenagem a Wlado Herzog</i> , 1975.....	51
Imagem 03 - Charge de Gougon (02).....	54
Imagem 04 - Charge de Gougon (03).....	55
Imagem 05 - Participe da Constituinte.....	66
Imagem 06 - O Brasil Pode Ser Melhor.....	67
Imagem 07 - Vai Valer o que Estiver Escrito.....	68
Imagem 08 - Constituinte com Povo Cria Algo de Novo.....	71
Imagem 09 - Cirandão Mensagem.....	76
Imagem 10 - Constituinte Sem Povo Não Cria Nada de Novo.....	79
Imagem 11 - Foto da inauguração do CPMC.....	82
Imagem 12 - “Rumo à Constituinte”.....	83
Imagem 13 - Francisco Goya. “Contra el Bien General”.....	84
Imagem 14 - Francisco Goya. “El sueño de la razón produce monstruos”.....	85
Imagem 15 - Carta Constitucional.....	86
Imagem 16 - Pintura de Cavalcanti, tinta sobre painel, 1987.....	87
Imagem 17 - Pintura de Gerchman, tinta sobre painel, 1987.....	89
Imagem 18 - Cantagalo Crowd.....	90
Imagem 19 - Domingo de Manhã.....	90
Imagem 20 - Foto da Frente do CPMC.....	91
Imagem 21 - Manifestação na entrega de emendas populares, em 12/8/87.....	92
Imagem 22 - Foto de Celso Furtado discursando na inauguração do CPMC.....	93
Imagem 23 - O Povo na Constituinte.....	94

Imagem 24 - Pintura de Glênio Bianchetti sobre papel cartão, s/d.....	114
Imagem 25 - Fazendo marmelada.....	123
Imagem 26 - Dois Meninos com o Pássaro.....	123
Imagem 27 - Jogo do Osso.....	124
Imagem 28 - Constituinte, Vote Já!.....	126
Imagem 29 - 4º Congresso Nacional dos Trabalhadores Rurais.....	126
Imagem 30 - Contra a Violência do Latifundiário.....	127
Imagem 31 - Vote Parlamentarismo.....	127
Imagem 32 - Irmãos na Mesma História.....	128
Imagem 33 - A Rural e o Meio Ambiente.....	128
Imagem 34 - Meio Ambiente na Constituinte.....	129
Imagem 35 - Encontro Nacional.....	129
Imagem 36 - Reforma Agrária Já.....	130
Imagem 37 - Manifestação pela Reforma Agrária em frente ao CN, em 05/10/87.....	130
Imagem 38 - Pintura de Carlos Scliar sobre papel cartão, 1986.....	132
Imagem 39 - Projeto Para Cartaz Pela Constituinte, 1986.....	134
Imagem 40 - Vote Por Seus Direitos (01), 1986.....	135
Imagem 41 - Vote Por Seus Direitos (02), 1986.....	136
Imagem 42 - Vote Por Seus Direitos (03), 1986.....	136
Imagem 43 - Vote Constituinte, 1986.....	137
Imagem 44 - Vote Por Seus Direitos (04), 1986.....	139
Imagem 45 - Eleja a Vida (01), 1986.....	139
Imagem 46 - Eleja a Vida (02), 1986.....	140
Imagem 47 - Guerra I, s/d.....	148
Imagem 48 - Campo de Concentração [Projeto de Pannel], s/d.....	149

Imagem 49 - No Campo de Futebol, 1952.....	150
Imagem 50 - Conferência Continental Americana pela Paz, 1952.....	151
Imagem 51 - A paz no campo, 1951.....	152
Imagem 52 - Marcha pela Paz, 1951.....	153
Imagem 53 - Pintura de Aldemir Martins sobre papel cartão, 1986.....	155
Imagem 54 - Constituinte Sem Mulher Fica Pela Metade.....	160
Imagem 55 - A Mulher e as Leis Trabalhistas.....	160
Imagem 56 – Creche.....	161
Imagem 57 - Ser Mãe.....	161
Imagem 58 - Constituinte as Mulheres Estão de Olho em Você.....	162
Imagem 59 - Direitos Iguais.....	162
Imagem 60 - Conselho Nacional dos Direitos da Mulher.....	163
Imagem 61 - As Mulheres Negras Ainda Lutam.....	164
Imagem 62 - “Será o fim do Racismo?”.....	167
Imagem 63 - Cangaceiro, 1973.....	169
Imagem 64 - Indígenas e Audiência Pública.....	171
Imagem 65 - Homenagem a Ulysses Guimarães.....	172
Imagem 66 - Pintura de Zélio Alves Pinto sobre papel cartão, s/d.....	173
Imagem 67 - Charge de Zélio (01).....	176
Imagem 68 - Charge de Zélio (02).....	178
Imagem 69 - Charge de Gougon (04).....	179
Imagem 70 - Salão verde.....	180
Imagem 71 - Esplanada dos Ministérios.....	181
Imagem 72 - Charge de Zélio (03).....	182
Imagem 73 - <i>Print</i> de vídeo no YouTube 01.....	187

Imagem 74 - <i>Print</i> de vídeo no YouTube 02.....	187
Imagem 75 - Charge de Zélio (04).....	188
Imagem 76 - Charge de Zélio (05).....	189
Imagem 77 - Charge de Zélio (06).....	189
Imagem 78 - Pintura de Glauco Rodrigues sobre papel cartão, 1986.....	194
Imagem 79 - Três Macacos Sábios.....	195
Imagem 80 – Guernica, 1937.....	198
Imagem 81 - Obra de Carlos Scliar em vinil e colagem.....	200
Imagem 82 - Obra de Siron Franco em óleo sobre tela.....	200
Imagem 83 - Obra de Millôr Fernandes em guache sobre papel.....	201
Imagem 84 - A primeira missa no Brasil, 1860.....	208
Imagem 85 - Carta de Pero Vaz de Caminha - 26 de Abril de 1500, 1971.....	209
Imagem 86 - Brilhando a Censura.....	211
Imagem 87 - Pintura de Cláudio Tozzi sobre papel cartão, s/d.....	213
Imagem 88 - Eu bebo chop ela pensa em casamento, 1968.....	215
Imagem 89 - Multidão, 1968.....	217
Imagem 90 - Multidão, 1968a.....	218
Imagem 91 - Mão/Multidão/Mão, 1968.....	219
Imagem 92 - A prisão, 1968.....	220
Imagem 93 - Nós somos os guardiões-mór da sagrada democracia nacional, 1967.....	221
Imagem 94 - Guevara Vivo ou Morto, 1967.....	223
Imagem 95 - Zebra, 1972.....	225
Imagem 96 - Pintura de Henrique Gougon sobre papel cartão, s/d.....	232
Imagem 97 - I Want You.....	236
Imagem 98 - A Pátria, 1919.....	238

Imagem 99 - Charge de Gougou (05).....	241
Imagem 100 - Charge de Gougou (06).....	242
Imagem 101 - Charge de Gougou (07).....	243
Imagem 102 - Charge de Gougou (08).....	244
Imagem 103 - Charge de Gougou (09).....	245
Imagem 104 - Charge de Gougou (10).....	247
Imagem 105 - Charge de Gougou (11).....	248
Imagem 106 - Charge de Gougou (12).....	249
Imagem 107 - Charge de Gougou (13).....	250
Imagem 108 - Pintura de Athos Bulcão sobre papel cartão, 1986.....	253
Imagem 109 - Paineis de azulejos, Salão Verde (Jardim Interno).....	258
Imagem 110 - Pintura de Osmar Pinheiro sobre papel cartão, s/d.....	262
Imagem 111 - Your Golden Hair, Margarete, 1981.....	266
Imagem 112 - Pintura de José Zaragoza sobre papel cartão, s/d.....	270
Imagem 113 - Sem Título, 1987.....	271
Imagem 114 - <i>Print</i> de vídeo no YouTube 03.....	272
Imagem 115 - <i>Print</i> de vídeo no YouTube 04.....	272
Imagem 116 - Zoom (1).....	273
Imagem 117 - Zoom (2).....	273
Imagem 118 - Zoom (3).....	273
Imagem 119 - Zoom (4).....	273
Imagem 120 - Pintura de Siron Franco sobre papel cartão, 1986.....	280
Imagem 121 - Cavalo de Tróia, 1968.....	284
Imagem 122 - Deus fez o homem a sua imagem e semelhança, 1973.....	285
Imagem 123 - O espelho, 1975.....	287

Imagem 124 - Proibido II, 1979.....	287
Imagem 125 - O Figueiredo, 1980.....	288
Imagem 126 - Revista do PMDB.....	291
Imagem 127 - Pintura de Millôr Fernandes sobre papel cartão, 1986.....	297
Imagem 128 - Charge de Millôr (01).....	302
Imagem 129 - Charge de Millôr (02).....	303
Imagem 130 - Charge de Millôr (03).....	305
Imagem 131 - Charge de Millôr (04).....	306
Imagem 132 - Charge de Millôr (05).....	307
Imagem 133 - Charge de Millôr (06).....	307
Imagem 134 - Charge de Millôr (07).....	310
Imagem 135 - Charge de Millôr (08).....	311
Imagem 136 - Charge de Millôr (09).....	313
Imagem 137 - Pintura de Glauco sobre papel cartão, 1986.....	315
Imagem 138 - Abaixo o Fascismo.....	321
Imagem 139 - Crianças e Flores.....	321
Imagem 140 - Flores.....	322
Imagem 141 - Anistia com Readmissão.....	323
Imagem 142 - Pinte o Seu Direito.....	325
Imagem 143 - Charge de Gougon (14).....	327
Imagem 144 - Manifestação no Congresso Nacional, s/d.....	328
Imagem 145 - Manifestação de estudantes, em 17/5/88.....	328
Imagem 146 - Manifestação no corredor de acesso ao plenário, s/d.....	329
Imagem 147 - Manifestação de estudantes na Câmara dos Deputados, em 17/5/88.....	330
Imagem 148 - Pintura de Antônio Nássara sobre papel cartão, s/d.....	331

Imagem 149 - Getúlio Vargas, 1946.....	333
Imagem 150 - Jânio Quadros, 1974.....	333
Imagem 151 - Corrente pra Trás, 1982.....	334
Imagem 152 - Fachadas de vidro do Congresso Nacional.....	345
Imagem 153 - Foto da Capa do livro Correspondência.....	349
Imagem 154 - Foto da Contracapa do livro Correspondência.....	349
Imagem 155 - Justos. Próximos. Verdadeiros.....	351

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Sugestões via projeto “Diga Gente e Projeto Constituição”	59
Tabela 2 – Emendas Populares sobre Arte	62
Tabela 3 – “Diga Gente e Projeto Constituição” (voto)	376
Tabela 4 – Eleições Constituintes (Deputados e Senadores)	377
Tabela 5 – Nº de Integrantes dos Partidos com Participação no Centrão	378

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AESP	Arte-Educadores do Estado de São Paulo
ABCA	Associação Brasileira de Críticos de Arte
ADCT	Ato das Disposições Constitucionais Transitórias
ADPF	Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental
AGU	Advocacia Geral da União
AI	Ato Institucional
ALN	Ação Libertadora Nacional
ANARTE	Associação Nordestina de Arte-Educadores
ANC	Assembleia Nacional Constituinte
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
ASAE/DF	Associação de Arte-Educadores do Distrito Federal
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCC	Comando de Caça aos Comunistas
CEO	Chief Executive Officer
CGB	Clube de Gravura de Bagé
CGPA	Clube de Gravura de Porto Alegre
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CNDM	Conselho Nacional dos Direitos da Mulher
CNPQ	Conselho Nacional de Pesquisa
CNV	Comissão Nacional da Verdade
CPC	Centro Popular de Cultura
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
CPEC	Comissão Provisória de Estudos Constitucionais
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
CPMC	Centro Pró-Memória da Constituinte
CRFB	Constituição da República Federativa do Brasil
DOI-CODI	Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna
EC	Emenda Constitucional

EMBRATEL	Empresa Brasileira de Telecomunicações
EUA	Estados Unidos da América
FEB	Força Expedicionária Brasileira
FINEP	Financiadora de Estudos e Projetos
FNPM	Fundação Nacional Pró-Memória
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
IBAD	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
IBASE	Instituto de Análises Sociais e Econômicas
ICA	Instituto Central de Artes
MAM	Museu de Arte Moderna
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MFA	Movimento das Forças Armadas
MNPPC	Movimento Nacional pela Participação Popular na Constituinte
MNU	Movimento Negro Unificado
MNUCDR	Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
Oban	Operação Bandeirante
PC do B	Partido Comunista do Brasil
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PDC	Partido Democrata Cristão
PDS	Partido Democrático Social
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PEC	Proposta de Emenda Constitucional
PFL	Partido da Frente Liberal
PL	Partido Liberal
PM	Polícia Militar
PMB	Partido Municipalista Brasileiro
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PSB	Partido Socialista Brasileiro
PSC	Partido Social Cristão
PT	Partido dos Trabalhadores
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro

SAIC	Sistema de Apoio Informático à Constituinte
SNI	Serviço Nacional de Informações
STF	Supremo Tribunal Federal
SUS	Sistema Único de Saúde
TGP	Taller de Gráfica Popular do México
TSE	Tribunal Superior Eleitoral
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UnB	Universidade de Brasília
UNE	União Nacional dos Estudantes
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

*Imagens destinadas uma vez
Para dar testemunho em plena luz,
Somos em pedra as sombras
Daqueles que foram sacrificados:
Tanto sabemos falar
Quanto sabemos calar.
Imagens destinadas uma vez
Para dar testemunho, em plena luz,
Dos humilhados, dos amordaçados,
Dos esquecidos, dos sufocados
Por determinação do vencedor,
Tanto queremos falar
Quanto queremos calar.*

(O julgamento de Luculus, Bertolt Brecht)

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	23
	PARTE I - VÍNCULOS QUE ECOAM: RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA, IMAGEM E POLÍTICA.....	39
1	ENTRE CORRENTE CONSERVADORA E ANSEIO POPULAR: A DINÂMICA POLÍTICA NA SAÍDA DA DITADURA.....	49
1.1	Os Desafios da Transição Política no Brasil: um Cenário de Tensões.....	49
1.2	Ocupar é Preciso.....	57
2	TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO DE UM ARQUIVO HISTÓRICO..	73
2.1	Preservando a História da Constituinte.....	73
2.2	O Processo Constituinte como Patrimônio Museológico.....	96
	PARTE II - IMAGEM COMO OLHAR ENGAJADO E A IMPORTÂNCIA DO VOTO.....	104
3	GLÊNIO BIANCHETTI: “O VOTO É A ARMA DO POVO”.....	114
3.1	O Papel do Voto na Construção da Democracia Brasileira.....	118
3.2	As Marcas da Gravura e a Representação do Trabalhador.....	119
4	CARLOS SCLiar: “VOTE POR SEUS DIREITOS”	132
4.1	Arte como Forma de Reivindicar Direitos.....	137
4.2	A Promoção da Paz e a Rejeição às Armas na Produção Artística.....	142
5	ALDEMIR MARTINS: “CONSTITUINTE: VOTO”	155
5.1	A Participação Feminina na Constituinte e na Obra de Martins.....	159
5.2	Presenças Negra e Indígena na Constituinte e na Pintura de Martins.....	166
6	AS BOCAS FALAM: OBRA DE ZÉLIO ALVES PINTO.....	173
6.1	Um Diálogo entre Arte e Política na Transição Democrática.....	175
6.2	As Tintas da História Constituinte.....	183
7	OS SENTIDOS ATENTOS NA OBRA DE GLAUCO RODRIGUES..	194
7.1	Olho Aberto. Ouvido Atento. Fala.....	195
7.2	Censura e Repressão: A Arte como Mais uma Vítima da Violência.....	203
8	CLAUDIO TOZZI E AS PEÇAS QUE SE ENCAIXAM.....	213
8.1	Arte em Ação: Traços de Lutas Contra a Opressão.....	214
8.2	Desafiando Limites: A Rua como Espaço Social e Artístico.....	222
	PARTE III - A EXPERIÊNCIA POLÍTICA CIDADÃ NO PROCESSO CONSTITUINTE.....	230
9	A REPRESENTAÇÃO DA LUTA POLÍTICA NA ARTE DE HENRIQUE GOUGON.....	232
9.1	Um Olhar Sobre a Bandeira Nacional.....	234
9.2	Análise das charges de Gougon e sua relação com a Constituinte.....	240
10	ENTRE A CONSTITUINTE E A ESPIRAL DEMOCRÁTICA: A ARTE DE ATHOS BULÇÃO.....	253
10.1	Projetos Democráticos e Atos Destrutivos.....	254
10.2	Formas e Cores: um Artista Plural em sua Trajetória Criativa.....	258

11	A CELEBRAÇÃO DA DEMOCRACIA NA OBRA DE OSMAR PINHEIRO.....	262
11.1	A Ressurreição da Liberdade.....	264
11.2	Caixa de Pandora: A Abertura da História Brasileira.....	267
12	A OBRA DE JOSÉ ZARAGOZA E OS DESAFIOS DE ACERTAR NA MOSCA NA TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA.....	270
12.1	Investigando a Possível Paternidade da Obra.....	271
12.2	Acertando na Mosca: A Busca por um Novo Regime Político.....	275
	PARTE IV - O ATO DE MUDAR E O RISCO DE PERMANECER: ENTRE A ESPERANÇA E A ADVERTÊNCIA.....	
13	SIRON FRANCO E A GERMINAÇÃO DE UM NOVO REGIME.....	278
13.1	Entre a Obra e a Percepção: A Liberdade de Interpretação na Arte.....	281
13.2	O PMDB e o Processo Constituinte.....	290
14	A CRÍTICA POLÍTICA NA OBRA DE MILLÔR FERNANDES.....	297
14.1	Millôres Dias Virão?	297
14.2	A Imagem como Crítica à Nova República.....	300
15	ENTRE RESILIÊNCIA E ESPERANÇA: GLAUCO E A SUA PINTURA EM FLOR.....	315
15.1	Entre Mal Me Quer e Bem Me Quer.....	316
15.2	Flores da Liberdade.....	318
16	ANTÔNIO NÁSSARA E A CONSTRUÇÃO DA DEMOCRACIA PELA CONSTITUINTE.....	331
16.1	As Estrelas como Guias na Construção de um Novo Tempo.....	335
16.2	Representação Artística da Luta Contra o Autoritarismo.....	336
	CONCLUSÃO.....	340
	REFERÊNCIAS.....	354
	ANEXO A - Diga Gente e Projeto Constituição.....	376
	ANEXO B - Eleições Constituintes (Deputados e Senadores)	377
	ANEXO C - N° de Integrantes dos Partidos com Participação no <i>Centrão</i>.	378
	ANEXO D - Alterações na Constituição.....	379

INTRODUÇÃO

Nas incertezas, buscamos tirar partido dos tropeços. Nas obviedades, buscamos encontrar o que ainda deve ser narrado e, mais, buscamos desvelar outras maneiras de narrar que nos ajudem a respeitar as complexidades do humano, do vivido e do imaginado. Buscamos, nos alvorar de percursos, contribuir com visões que possam expandir nossa compreensão do que somos, pensamos, vemos, sentimos.

(MARTINS; TOURINHO, 2013, p. 62).

Considerando a premissa do historiador Marc Bloch (2001), segundo a qual a história se dedica ao estudo dos seres humanos no tempo, é essencial situar a presente pesquisa em sua época. Nesse sentido, a tese em questão se insere no chamado *Tempo Presente*, não se limitando a uma abordagem puramente cronológica, mas enfatizando as ressonâncias de certos eventos que deixaram marcas ainda vivas na realidade contemporânea. O cenário político brasileiro de transição da ditadura para a democracia já possui, em si, uma complexidade intrínseca devido à necessidade de conciliar promessas de mudanças com a manutenção de estruturas herdadas de um período de grande violência. A atenção não estava voltada somente para a construção de um futuro Brasil, representado pela elaboração da Constituição, mas também para a urgência de se fornecer respostas imediatas aos desafios daquele momento.

Na historiografia, prevalece o entendimento de que a ditadura no Brasil perdurou por um período de 21 anos, de 1964 a 1985 (SKIDMORE, 1988; FICO, 2005; AQUINO, 2012; GASPARI, 2013, NETTO, 2014; FERREIRA, DELGADO, 2019), quando a eleição indireta de Tancredo Neves pelo Colégio Eleitoral marcou o seu fim. No entanto, há divergências entre os estudiosos a respeito da data precisa em que a ditadura terminou. Essas divergências decorrem, em parte, da necessidade de levar em conta o período de luta pela Anistia, que resultou no retorno de líderes políticos, intelectuais e militantes que haviam sido expulsos do Brasil pelos militares. Segundo o historiador Daniel Aarão Reis (2004), o fim da ditadura se deu com a revogação do Ato Institucional nº 05 (AI-5) em 1978 e a promulgação da Lei de Anistia em 1979.

Também não se pode ignorar a relevância da mobilização popular que promoveu o movimento das *Diretas-Já*,¹ o qual reuniu diversos setores em prol das eleições diretas para a presidência da República. Ademais, merece destaque a convocação da Constituinte, na qual a população² elegeu deputados e senadores para a elaboração de uma nova ordem constitucional, conhecida como “Constituição Cidadã”. Outros eventos igualmente importantes incluem a posse de Fernando Collor de Mello em 1990, o primeiro presidente eleito diretamente após o fim da ditadura, e o processo de impeachment, no qual a mobilização da sociedade, especialmente dos estudantes, desempenhou um papel significativo.

Embora cada evento histórico citado seja relevante, é o processo de construção da nova ordem jurídico-constitucional que ocupa um lugar central nesta pesquisa. Apesar de suas complexidades e desafios, o resultado desse esforço é inquestionável. A Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CRFB/88), promulgada após o fim de um regime ditatorial em meio a uma intensa mobilização social, completa 35 anos em 2023 e é considerada a constituição democrática mais duradoura do país. Amplamente reconhecida como um marco da democracia brasileira, a Constituição é vista como um processo coletivo, difícil e conflituoso, que caminhou de mãos dadas com as lutas sociais.

Na construção democrática, a relação entre arte e política assumiu um papel crucial, estando intrinsecamente ligadas. Essa interação promoveu impactos no meio social, já que o material artístico é uma fonte de produção de significados e de comunicação, não apenas por meio da sua potência de mobilização, mas também por meio da possibilidade de inserir questionamentos na sociedade (KNAUSS, 2011). Um exemplo de como a arte e a política se relacionam na prática é a arte na rua, frequentemente utilizada para questionar governos e fomentar mudanças.

O poder simbólico, conceito desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1998), corrobora essa perspectiva no sentido de que a arte também pode ser utilizada como capital

¹ A mobilização pela conquista de eleições diretas para a Presidência da República foi um movimento que ocorreu entre os anos de 1983 e 1984 no Brasil. Durante esse período, um significativo número de pessoas aderiu às manifestações, saindo às ruas em atos públicos, comícios e demais mobilizações em várias regiões do país. Para aprofundar o conhecimento sobre a campanha pelas *Diretas-Já*, é recomendável a consulta ao acervo *online* do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas, disponível em <<http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>>.

² Vale destacar que, ao utilizar o vocábulo “população”, é necessário considerar que nem todos os habitantes do país estão incluídos nessa categoria, uma vez que a extensão territorial e a pobreza extrema de certas áreas precisam ser levadas em conta. No entanto, o que se busca demonstrar é a criação de um espaço em que indivíduos comuns, mesmo sem notoriedade na hierarquia social, procuraram oportunidades de se engajar politicamente em seu dia a dia, em um verdadeiro exercício constitucional.

simbólico para a construção de cumplicidade social. Analisando a interação entre esses dois campos – arte e política –, busca-se compreender a dinâmica resultante dessa conexão. Nesse arranjo, a expressão artística se tornou uma ferramenta para compartilhar um sentimento de esperança na elaboração de um novo aparato legal, potencializando os laços de uma comunidade. Como bem disse José Saramago (1995), “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Essa frase de Saramago ressalta a importância de olhar com atenção, sendo a arte uma forma de despertar esse olhar crítico e de questionar as estruturas políticas e sociais existentes. Dessa forma, entende-se que a própria interação entre arte e política contribuiu para a mobilização de uma sociedade mais consciente e participativa.

Apesar da relevância da relação entre arte plástica e política na transição política brasileira, tem-se uma lacuna na historiografia em relação ao papel dos artistas visuais. É frequente a negligência das artes plásticas pela bibliografia existente, que se concentra predominantemente em estudos da história do cinema, literatura, poesia e música.³ Na esfera acadêmica das Pós Graduações em História e Direito, não foram encontradas teses ou dissertações que abordassem as artes plásticas durante a transição política brasileira – informação extraída a partir de pesquisas no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes (2022) e no Catálogo da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD, 2022). Diante dessa realidade, emerge um sentimento de mobilização inquietante, assemelhando-se quase a um despertar da curiosidade investigativa, direcionado à compreensão do papel da arte plástica na construção democrática. Nesse sentido, propõe-se a análise de quatorze obras de arte plástica, produzidas durante o período constituinte.

As pinturas em questão compõem a subsérie *Telas de artistas plásticos* pertencente à Coleção Memória da Constituinte, do Museu da República/RJ⁴ e foram criadas pelos artistas Aldemir Martins (1922-2006), Autor ilegível [Antônio Nássara (1910-1996)], Athos Bulcão (1918-2008), Carlos Scliar (1920-2001), Claudio Tozzi (1944-), Glauco [sem sobrenome], Glauco Rodrigues (1929-2004), Glênio Bianchetti (1928-2014), Henrique Gougon (1946-),

³ Para um aprofundamento no tema da relação entre arte e política, existem diversos autores que contribuíram para a compreensão dessa dinâmica. No âmbito do cinema, é possível consultar PINTO (2013), que oferece uma análise sobre a utilização da sétima arte como forma de expressão política. No que se refere à poesia e literatura da ditadura, um estudo de destaque é o de VIEIRA (2017), que analisa a produção de poesia e literatura como meio de questionamento e resistência política. Já em relação à música, é possível encontrar uma análise da utilização da música como meio político no trabalho de ROCHEDO (2014).

⁴ A fim de contextualizar as informações apresentadas, cabe ressaltar que as telas mencionadas constituem parte do acervo arquivístico do Museu da República/RJ, não sendo analisadas as pinturas preservadas na Reserva Técnica. Por isso, apenas quatorze telas são aqui analisadas, o que não abrange a totalidade do acervo da instituição concernente à temática da Constituinte.

Autoria desconhecida [José Zaragoza (1930-2017)], Millôr Fernandes (1923-2012), Osmar Pinheiro (1950-2006), Siron Franco (1947-) e Zélio Alves Pinto (1938-). Assim, a historiografia concernente ao papel das artes plásticas durante a transição política brasileira não é expressiva na comunidade acadêmica; todavia, essas obras se destacam como fontes no sentido de conferir substância a esse tema.

Tais obras contribuíram para a disseminação de ideias políticas através da utilização de imagens como meio de comunicação e mobilização. As imagens, associadas à noção de documento (LE GOFF, 1985), possuem o poder de proporcionar visibilidade à experiência social dos sujeitos históricos, transmitindo mensagens que são elaboradas e interpretadas ao longo do tempo. Dessa forma, as imagens se configuram como fontes que constroem narrativas e têm a capacidade de se perpetuar na memória social, estando presentes tanto em espaços públicos quanto privados. É necessário, portanto, reconhecer a relevância das artes plásticas no âmbito político brasileiro.

Embora cada artista tenha seguido trajetórias individuais, as quatorze pinturas analisadas neste estudo compartilham um momento histórico específico como ponto de partida. Esses artistas foram impactados por um mundo marcado por guerras e pelo regime ditatorial brasileiro, e suas obras oferecem pistas sobre a época a que se referem. Apesar de o produto da arte nem sempre possuir uma intenção política em si, a ação do artista se aproxima da política em virtude de suas vivências e posicionamentos sobre os acontecimentos ao seu redor. Assim sendo, como os sentidos se efetivam na sensação visual de se perceber as dimensões do espaço, das formas e da escolha das cores? De que maneira essas imagens acionaram uma dimensão afetiva para legitimar as mudanças institucionais em curso? Ademais, essas obras também revelam marcas de movimentos artísticos e estéticos do período, como o expressionismo e o realismo, que dialogavam com ideias políticas e sociais.

Desse modo, a arte não é uma entidade isolada da sociedade, estando, pelo contrário, intrinsecamente conectada ao meio social, exercendo tanto um papel de produto⁵ quanto de agente transformador de sua época. Por isso, é essencial reconhecer que as obras de arte carregam uma complexidade interna que deve ser compreendida a fim de desvelar suas múltiplas camadas de significado. A análise dessas obras pode fornecer informações valiosas

⁵ É importante destacar a cautela empregada na utilização da palavra “produto” em referência à arte, haja vista que, embora a arte possa ser enquadrada como tal, é também construtora do período histórico em que é produzida, responsável pela elaboração de narrativas e significados que transcendem a mera condição de “produto” em um sentido superficial.

para a compreensão da interação entre arte e política no período de transição política no Brasil.

Dentre as obras da subsérie *Telas de artistas plásticos*, duas pinturas não possuem indicação de autoria, sendo catalogadas como “autor desconhecido” e “autor ilegível”. Entretanto, a historiadora Maria Helena Versiani, responsável pela organização e curadoria da exposição *Constituição de 1988: a voz e a letra do cidadão*, realizada entre 2008 e 2009 para celebrar os 20 anos da promulgação da Constituição, atribuiu a autoria dessas pinturas aos artistas Nássara e Zaragoza. Versiani, em conversa de orientação, afirmou que a atribuição não foi feita isoladamente, mas sim por toda a equipe envolvida no evento.

Essas duas obras também foram reconhecidas como sendo de autoria dos artistas Nássara e Zaragoza pelo historiador Paulo Knauss em seu artigo intitulado “A memória visual da Constituinte e a iconografia da esperança – Arte e política no Brasil” (2008). Esse artigo foi publicado no catálogo da exposição anteriormente mencionada. Em seu texto, Knauss identificou que essas quatorze pinturas sobre papel se assemelham a projetos gráficos para cartazes, notadamente aqueles que combinam desenhos com a tipografia.

(...) existem 14 pinturas sobre papel que parecem ser projetos gráficos para cartazes, especialmente, os que combinam desenhos com a tipografia. A maioria dos seus artistas iniciou sua carreira nos anos de 1940 e 1950, como Athos Bulcão, Carlos Scliar, Aldemir Martins, Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues e Osmar Pinheiro. Outros são nomes cuja produção artística é dos anos 1980, como Gougou, Zaragoza e Cláudio Tozzi. O grupo inclui ainda artistas como Nássara, Millôr Fernandes e Zélio, que possuem uma trajetória ligada à imprensa como chargistas e cartunistas e menos marcada por uma inserção no circuito das artes plásticas. (KNAUSS, 2008, pp. 36-37)

Outra pintura integrante dessa Coleção é atribuída a um artista identificado como Glauco, cuja autoria até o presente momento permanece desconhecida. Cumpre esclarecer que esse artista não deve ser confundido com Glauco Rodrigues, já representado por uma das quatorze telas que compõem a referida coleção. Além das divergências entre as assinaturas de ambos – tendo em vista que Glauco Rodrigues assina seu nome e sobrenome, ao passo que o outro quadro carece da assinatura do sobrenome do artista – as grafias das assinaturas são distintas, evidenciando que se trata de dois artistas diferentes. É válido ressaltar que, apesar das investigações realizadas por Versiani e Knauss, a identidade do artista Glauco ainda figura como um enigma a ser desvendado.

Quanto à produção dessas quatorze obras, observa-se que metade delas foi concebida no ano de 1986, período no qual ocorreram as eleições para a Constituinte. Ainda que sete das telas não apresentem indicação de data, é possível constatar uma homogeneidade temática,

visual e formal – compreendendo o material utilizado, como o tipo de tinta e o uso de papel cartão –, entre as obras, o que sugere que os artistas estavam imbuídos em uma discussão política e social comum. As pinturas apresentam relação com as eleições, as cores e a bandeira do Brasil, o que reforça a hipótese de que todas as obras tenham sido produzidas no mesmo ano. Ademais, a catalogação conjunta das obras sugere que todas tenham sido criadas em 1986, já que apresentam uniformidade no formato e no material, ou seja, foram produzidas em papel cartão do mesmo tamanho e cor, o que indica certa coerência visual na produção das obras.

Outra evidência que sustenta a hipótese de que essas telas tenham sido produzidas no mesmo ano é obtida a partir do *site* do Museu da República. Segundo a instituição, “artistas brasileiros – como Millôr Fernandes, Carlos Scliar, Zélio Alves Pinto, Glauco, Athos Bulcão, entre outros –” foram “convidados a participar, expressando o momento de reconstrução do exercício democrático no país por meio de sua arte” (GUIA DE COLEÇÕES, s/p). Essa informação suscita algumas questões relevantes, como a identidade do(s) responsável(eis) pelo convite, o local onde as obras foram produzidas e as circunstâncias em que foram realizadas.

As entrevistas realizadas com os artistas Siron Franco e Zélio Alves Pinto, respectivamente nos dias 22 de maio e 10 de junho de 2021, pela autora desta tese, era um caminho possível para se lançar luz sobre essas questões. No entanto, ambos os artistas não têm recordações claras de terem sido convidados para um evento específico para a produção das obras, afirmando somente que, naquele momento de intensa efervescência política, era comum o desejo dos artistas de participar ativamente da transição política.

A presença de artistas no campo político não é algo novo, visto que grupos organizados já promoviam a união entre política e arte desde a década de 1950, quando muitos artistas passaram a criar obras que questionavam a realidade. Um exemplo disso são os Clubes de Gravura de Porto Alegre e de Bagé, que movimentaram o campo artístico com espaços voltados para a divulgação da arte regional, em uma valorização da realidade social e na aproximação do artista com o popular. Ao longo do tempo, a arte desvinculada do circuito comercial de galerias e museus – ou seja, aquela que se encontra fora dos circuitos institucionalizados da arte – foi gradualmente tomando forma e visibilidade.

As obras analisadas neste estudo inserem-se em um período histórico em que a produção artística voltava-se para o engajamento social e político, transcendendo a arte em si mesma. Tal manifestação se caracteriza pela ocupação de espaços públicos como meio de

exposição aberta das obras. Essa relação pode ser inferida pelo fato de que todas as quatorze pinturas foram realizadas em pinturas sobre papel, que se assemelham a projetos gráficos para cartazes, sugerindo uma possível intenção de ocupação do espaço público e criação de um ambiente onde os espaços interno e externo se encontram. O uso do cartaz, em particular, assume a forma de uma linguagem urbana, associada ao fluxo cotidiano da vida nas cidades.⁶

Neste arranjo, é importante ressaltar que a utilização do termo “pública” não se restringe à publicação e divulgação da pintura, mas sim ao seu lugar de pertencimento e referência política no espaço público. As pinturas analisadas foram produzidas a partir de um espírito coletivo de manifestações que buscavam mudanças. A escolha do que e como pintar está diretamente relacionada às decisões dos artistas, que expressaram seus posicionamentos políticos em suas obras, as quais são deflagradoras de um espaço de disputas e integram um conjunto de memória da experiência constituinte. Embora tenham sido originalmente produzidas para ocupar as ruas – a partir da premissa de que foram projetos a serem usados como cartazes –, as quatorze pinturas adquiriram um novo valor ao serem incorporadas ao acervo museológico. Atualmente, essas telas não são exibidas em exposição permanente, mas sim preservadas no Arquivo do Museu, constituindo itens incorporados a exposições a partir de diferentes projetos.⁷

Outras questões que norteiam este estudo são a relação entre arte e política, a contribuição da arte para a luta dos movimentos sociais pela democracia do país e como essas quatorze pinturas representam as tensões políticas e sociais do período. A compreensão desses temas é fundamental para se entender a complexa e multifacetada interação entre arte e política, que abarca tanto o papel dos Estados e governantes na construção dos sistemas de arte quanto a exibição das tensões e competições de poder entre grupos políticos (KNAUSS, 2011). Essa interação entre arte e política levanta questões sobre o papel do artista como agente da história, bem como a autonomia da arte em relação à ordem social e política, contribuindo para definir o objeto e os limites disciplinares da história da arte. Portanto, é fundamental estudar a arte como agente da história, reconhecendo o papel político do artista e da obra de arte na história.

⁶ É relevante mencionar que essa abordagem analítica foi sugerida pelo historiador Paulo Knauss durante a qualificação deste estudo. Agradece-se a sua valiosa contribuição ao direcionar a pesquisa para essa perspectiva, que permitiu explorar a relação entre a produção artística e a esfera pública.

⁷ Conforme observado por Versiani, durante conversa de orientação, para além de serem exibidas em ocasiões especiais, como aniversários da Constituição, essas telas integraram a exposição intitulada *A Res Publica Brasileira* por aproximadamente cinco anos. Além disso, foram apresentadas em diversos seminários e há um projeto em curso para a criação de uma exposição virtual no Google Art & Culture.

Além disso, é importante considerar que os usos da imagem estão condicionados aos seus padrões de visualidade, que caracterizam as diversas sociedades através dos “regimes escópicos” (JAY, 2003). Isso significa que em torno das imagens são estabelecidas formas de controle social que têm a visualidade como referência; esse controle não se limita a restrições e proibições, mas inclui a promoção de sentidos através das imagens. Desse modo, a censura e a propaganda estão intimamente relacionadas, já que toda imagem proibida implica a existência de outras imagens a serem difundidas. Percebe-se, portanto, que tanto a política quanto a arte podem ser campos de promoção e perseguição de imagens (KNAUSS, 2011).

Diante desse panorama, ao inserir a arte no âmbito da política, emerge a possibilidade de uma leitura interdisciplinar. A história política, em diálogo com o campo cultural, permite analisar as maneiras como a realidade brasileira foi (re)construída a partir das percepções dos artistas que representaram o período constituinte. A abertura à interdisciplinaridade valoriza as relações culturais construídas pelos próprios sujeitos sociais, estabelecendo um diálogo com outras áreas do saber. Com a dialética entre o artista visual, o espectador – que também é um mediador – e a realidade em que ambos estão inseridos, as produções artísticas abrangem diversas visões de mundo. Trata-se de um aprofundamento das questões culturais e políticas de modo a desenvolver uma convergência entre esses campos de conhecimento, ancorada nas práticas epistemológicas que fazem uso das fontes visuais.

No campo da história, a utilização de obras de arte como fontes históricas amplia as possibilidades interpretativas, permitindo que sejam compreendidas como “indícios da sensibilidade de uma época” (VIEIRA, 2007, p. 55). Os artistas em questão não estavam isolados desse processo político, mas eram participantes ativos como qualquer outro cidadão, conscientes do papel de suas obras. Assim, apesar de suas trajetórias individuais não serem linearmente congruentes – como se observa, por exemplo, na variação das datas de nascimento, que abrangem de 1918 a 1950 – todos eles são parte de uma mesma geração, marcada pela vivência do regime repressivo e da subsequente luta em prol da democracia.

A abordagem metodológica do historiador Reinhart Koselleck (2006) propõe que uma geração pode ser definida a partir de um recorte político que impacta um grupo de pessoas. Dessa forma, a própria experiência histórica, em sua transmissão geracional, é constituída por um conjunto de indivíduos que estão ligados aos mesmos eventos e transformações de determinada época, independentemente da sua faixa etária. No que tange aos artistas abordados neste estudo, a vivência de um período de tensão política decorrente do processo de transição para a democracia exigiu novas formas de expressão artística,

configurando uma geração que, mesmo com diferenças individuais, compartilhava dessa experiência histórica coletiva. É relevante ressaltar que, embora a tese forneça informações básicas sobre os artistas responsáveis pelas quatorze obras de arte selecionadas, o foco principal será nas próprias obras e não na biografia dos pintores que as criaram.

A presente pesquisa demanda a adoção de um caminho metodológico específico, que permita a análise dessas quatorze pinturas considerando a sua intervenção no âmbito em que foram produzidas, circularam e se transformaram em arquivos de museu. Objetiva-se ir além de um enfoque meramente formalista da estética, a fim de mobilizar questões que ultrapassam o plano da superfície pictórica. Pretende-se, portanto, compreender a produção artística como uma das formas de abordagem de temas sensíveis e relevantes para a transição política brasileira. Nessa perspectiva, torna-se fundamental considerar as práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade que permeiam essas obras. Cabe ressaltar que mesmo as demandas específicas de subunidades, tais como as de mulheres, negros e indígenas, estavam intrinsecamente ligadas a uma causa comum: a inscrição de demandas e direitos na agenda política do país rumo à construção de um novo ordenamento constitucional.

A fim de promover uma análise mais aprofundada das pinturas em estudo, adotou-se a metodologia da iconografia, comumente usada em estudos de história da arte. Essa abordagem consiste na identificação e interpretação dos elementos iconográficos presentes em uma obra, tais como símbolos (como a Bandeira Nacional), que podem ser utilizados pelo artista para transmitir uma mensagem ou expressar uma ideia. Dessa maneira, busca-se revelar os significados subjacentes aos elementos iconográficos presentes nas obras e como eles se relacionam com o momento histórico em que foram criados.

O método escolhido possibilitará a compreensão dos fenômenos sociais e das contradições envolvidas, uma vez que a análise da realidade não é um dado fechado, mas parte de diversas possibilidades. Entender a imagem como dialética e a arte como instrumento para a reconsideração da metodologia abrem novos caminhos historiográficos, permitindo uma compreensão mais profunda dos eventos históricos. Citando o historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman (2013), uma obra de arte não é apenas um ato mecânico de perceber o real, mas sim um ato que envolve o sujeito, o qual é inquietado durante o processo. O ato de dar a ver não se trata simplesmente de apresentar evidências visíveis aos olhos, mas sim de desestabilizar o processo de ver, criando uma relação dinâmica entre aquele que olha e aquilo que é olhado.

Compreende-se que a iconografia é uma técnica interpretativa válida para esta pesquisa, visto que permite uma descrição e classificação dos componentes que compõem a imagem. Tanto o Dicionário Aurélio quanto o Dicionário Houaiss definem a iconografia como o estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens.⁸ Essas definições reiteram a importância da iconografia como método a ser utilizado nesta tese.

Importante ressaltar que a interpretação das imagens não é necessariamente a mesma que o artista pretendia transmitir no momento da criação da obra, uma vez que, mesmo que esteja relacionada com a transfiguração do real, a arte pode produzir ressonâncias e significados que extrapolam a intenção inicial do autor. A análise dos sentidos presentes nas imagens deve ser realizada com base na dinâmica de significação que permeia as obras, tanto de forma explícita quanto implícita, sem a necessidade de se recorrer rigidamente à vida pessoal dos artistas, evitando, assim, uma ilusão biográfica (BOURDIEU, 2001).⁹

Toda interpretação é, por natureza, subjetiva e, muitas vezes, difere da intenção original do autor. As pessoas são afetadas de maneiras distintas pelos objetos, dependendo de suas diversas formas de ver o mundo. Para estabelecer uma interpretação, considera-se não somente a obra de arte em si, mas igualmente a sociedade na qual está inserida – e sendo a sociedade considerada como um todo contraditório, é necessário mostrar em que aspectos a obra de arte a obedece ou a ultrapassa. Segundo Theodor Adorno (1980), a obra de arte participa dos valores não tanto por esconder interesses particulares, mas por deixar aflorar aquilo que a ideologia encobre. Nessa concepção, a relação entre arte, sociedade e história é expressão de um eu em constante diálogo com o coletivo.

O trabalho do historiador, portanto, é um processo de investigação, indagação e intercâmbio com o passado, impactados pelas escolhas e referências do presente em que vive. Isso porque o passado não é estático e depende da interação com o presente. Conforme as considerações do historiador René Rémond (1996), o pesquisador é um produto do seu tempo

⁸ “1-Arte de representar por meio da imagem; 2- conhecimento e descrição de imagens (gravuras, fotografias, etc.); 3- Documentação visual que constitui ou completa a obra de referência e/ou de caráter biográfico, histórico, geográfico”. (DICIONÁRIO AURÉLIO, p.1.069, 1999). “1-Estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens tal como se apresentam nos quadros, gravuras, estampas, medalhas, efígies, retratos, estátuas e monumentos de qualquer espécie sem levar em conta o valor estético que possam ter. 2- Descrição de imagens, pinturas, medalhas etc. da Antiguidade de uma determinada civilização. 3- repertório de imagens próprio de gênero de arte, de um artista, de um período artístico”. (DICIONÁRIO HAUAISS, p.4.482, 2005).

⁹ Pierre Bourdieu alerta para o risco de se produzir uma biografia que não leve em conta as descontinuidades, ambiguidades e imprevistos que fazem parte da vida. Destaca a importância de considerar os campos em que o indivíduo está inserido, pois uma escrita linear pode criar uma ilusão retórica de sentido único, uma miragem resultante da simples sucessão de fatos.

e é guiado pelos pressupostos e valores da sua época, independentemente se estuda arte ou não.

Considerando essas questões como ponto de partida, foram realizadas duas entrevistas importantes sobre a criação e organização da Coleção Memória da Constituinte. A primeira entrevista ocorreu em 12 de abril de 2021, com Jailza Sousa Queiroz, responsável pela catalogação dessa Coleção no Arquivo Histórico do Museu da República/RJ. A segunda entrevista foi realizada em 21 de abril de 2021, com Elizabeth Sússekind, coordenadora do Centro Pró-Memória da Constituinte, vinculado à Fundação Nacional Pró-Memória. Ambas as entrevistas foram conduzidas *online*, por meio da plataforma StreamYard, em virtude da pandemia de COVID-19, responsável pela emergência de saúde pública vivenciada em todo o mundo e que foi declarada como pandemia pela Organização Mundial da Saúde.

Para garantir uma abordagem adequada, optou-se por utilizar a entrevista-narrativa, seguindo as diretrizes dos historiadores Ana Maria Mauad e Fernando Dumas (2011) sobre a história oral, que se diferencia do modelo de entrevista-questionário baseado em perguntas e respostas sequenciais. No entanto, é importante ressaltar que as declarações feitas durante uma rememoração não devem ser consideradas verdades inquestionáveis, já que a memória é um fenômeno construído e falar do passado geralmente leva o narrador a organizar e selecionar eventos. Essa cautela não diminui a relevância das narrativas – pelo contrário, cabe aos pesquisadores terem consciência desse processo para compreender que o relato da vida é parte integrante da própria vida.

As entrevistadas reconstroem os episódios a partir de suas lembranças e esquecimentos, moldadas pelos anseios individuais e coletivos do presente, já que a memória revela como os eventos foram interpretados por aqueles que os relembram, expressando um discurso plural. A memória não é um arquivo mecânico que armazena os eventos em sequência cronológica, uma vez que, ao “recordarmos, construímos uma versão possível dos acontecimentos” (SANTHIAGO; MAGALHÃES, 2015, p. 36). Essa construção social da memória também pode ser observada no processo constituinte brasileiro, em que a mobilização popular e a classe artística firmaram diálogo, gerando um intenso movimento que impactou a época e evidencia as interpretações do presente sobre esse período de transformações.

Nesse diapasão, procura-se expor que durante o período de transformações que culminou na promulgação do texto constitucional, pelo menos duas forças distintas se entrelaçaram para a concretização desse processo. A primeira delas foi marcada pelo seu

caráter conservador, consolidado através de acordos políticos e revelado posteriormente com a formação do Centro Democrático (Centrão) – um grupo suprapartidário de parlamentares criado em fins de 1987 com o objetivo de defender os interesses dos setores mais conservadores. Esse aspecto evidencia a manutenção de práticas autoritárias oriundas de um sistema jurídico-penalista herdeiro da Inquisição (SCHNEIDER, 2021), conforme alertam os filósofos Edson Teles e Vladimir Safatle em seu livro *O que resta da ditadura: a exceção brasileira* (2010), onde resquícios do autoritarismo são identificados no âmbito da sociedade e do Direito.¹⁰

A segunda questão que surge em relação à transição política brasileira é a mobilização popular. A busca por registros da participação popular no processo constituinte revela que houve um diálogo entre a coletividade e representantes da classe artística, em que ambos se alimentaram mutuamente. Nesse sentido, a efervescência popular inspirou a produção nas artes, que, por sua vez, gerou conteúdo visual, sonoro e outras vertentes que impactaram significativamente o panorama cultural daquela época. Os movimentos sociais que surgiram durante essa iniciativa tiveram um impacto na criação de garantias cuja relevância se manteve ao longo das décadas seguintes. A consolidação das liberdades individuais, o reconhecimento do patrimônio imaterial, a assistência jurídica prestada aos hipossuficientes e o Sistema Único de Saúde (SUS) são algumas das garantias criadas pela Constituição Federal de 1988 que, ainda hoje, são fundamentais e relevantes na sociedade brasileira (SCHNEIDER, 2019).

A presença de resquícios autoritários pode ser entendida como um efeito colateral da euforia que surgiu com o fim do regime militar. O otimismo com a nova realidade que se apresentava, após um quarto de século, assumiria a forma de um alívio catártico, onde a abertura de portas outrora fechadas, de tão aguardada, acabaria por suprimir a pergunta acerca de *como* elas foram efetivamente abertas – e a que custo. No entanto, isso não diminui as conquistas dos movimentos sociais que lutaram por uma nova ordem constitucional e nem o valor da produção artística concebida por aqueles que efetivamente se engajaram com tal movimento, apresentando suas demandas a partir de um lugar público enquanto cidadãos de fato e de direito.

¹⁰ A esse respeito, é pertinente mencionar as contribuições de Giorgio Agamben (2004) acerca do estado de exceção, que tem como objetivo preservar a ordem, embora restrinja os direitos legais. Inicialmente não previstas constitucionalmente, ao longo do tempo, as medidas excepcionais passam a integrar a legislação, sendo incorporadas às Constituições e à jurisprudência. O estado de exceção pode ocorrer em regimes ditatoriais ou revolucionários, gerando uma zona de incerteza entre o legal e o ilegal, o jurídico e o extrajurídico, podendo levar à violência estatal e social (VIEIRA, 2014) – o que se configura como um desafio para a proteção dos direitos fundamentais.

A experiência do autoritarismo, nessa seara, se traduziu na produção de artistas que, tendo experimentado – direta ou indiretamente – atos de repressão, foram capazes de expressar o desejo de mudança em oposição à violência de Estado e tudo o que ela significou em termos não apenas políticos, mas também sociais e econômicos. Contesta-se, com isso, a ideia de que a transição esteja relacionada exclusivamente à operação do sistema político, que enfatiza as instituições e a negociação entre os parlamentares, deixando de analisar o papel dos movimentos sociais e sua relação com o Estado.

É preciso abandonar o enfoque único e unidimensional da faceta da democratização relacionada apenas às instituições políticas. Há várias razões que contribuíram para o fim da ditadura, tais como a perda de apoio político e social do regime, a crise econômica – como a do petróleo, em 1973 –, a apologia à democracia promovida pelos Estados Unidos, sob a presidência de Jimmy Carter (1977-1981), o desgaste da imagem dos militares e, não menos importante, a pressão dos movimentos sociais. Para além desses fatores, outro se faz fundamental e se impõe, que envolve o âmbito cultural – e, se a cultura é um espaço de luta, as suas produções também se inserem em uma disputa.

Para compreender adequadamente a relação entre as artes e a política durante a Constituinte, é preciso ter em mente que a análise demanda um olhar atento e não necessariamente neutro. Isso se deve ao fato de que as obras selecionadas não foram apenas produções artísticas, mas também expressões políticas representativas da intensa agitação vivida pelo país naquele período. Essas quatorze imagens-fonte se mostram fundamentais, uma vez que cada uma delas apresenta uma perspectiva sobre a transformação da realidade. Além disso, é importante destacar que o estudo se vale também de fontes imagéticas complementares, como folders e charges produzidas por artistas como Gougou, Millôr e Zélio Pinto.

Partindo dessas considerações, a trajetória desenhada nesta tese se desenvolve em quatro frentes, as quais são subdivididas em dezesseis capítulos, em um diálogo constante com as obras e concepções apresentadas anteriormente. A leitura isolada de qualquer parte resulta em uma perda de elementos essenciais que foram concebidos em uma sequência lógica de ideias. Em razão dessa interpretação cumulativa, o processo da transição política brasileira e sua evolução constituinte são revelados enquanto os elementos presentes nas pinturas também são desvendados.

Os capítulos são organizados de forma a construir uma narrativa histórica, em que cada peça é essencial para a compreensão completa do conteúdo proposto. A ordem deles não

segue necessariamente uma sequência cronológica, mas sim uma lógica que vai sendo desenvolvida a partir das pistas fornecidas pelas próprias pinturas que estão sendo analisadas. Nessa ótica, as considerações apresentadas em cada capítulo oferecem novas perspectivas que complementam as interpretações das obras dos capítulos anteriores e posteriores, evitando a redundância de informações. Isso ocorre devido ao diálogo existente entre as pinturas, que contribuem para a compreensão do processo da transição política brasileira. A título de exemplo, embora outros artistas tenham representado a bandeira nacional, no capítulo dedicado à obra de Henrique Gougon as interpretações sobre este símbolo são examinadas mais detidamente.

A Parte I tem como objetivo abordar questões teórico-metodológicas e considerações preliminares relevantes para a análise das obras de arte selecionadas. No primeiro capítulo, o exame se concentra em abordagens basilares do processo de transição política que marcou a saída do país da ditadura. Já no segundo, é apresentada a trajetória de criação da Coleção Memória da Constituinte, cuja relevância se torna evidente uma vez que as quatorze obras de arte analisadas encontram-se depositadas nessa Coleção. Quais os motivos que levaram à musealização dessas obras de arte e por que foram incorporadas ao acervo do Museu da República/RJ e não a outro museu? Além disso, qual é o significado da musealização dessas obras de arte para a história política e cultural do Brasil?

Na Parte II, os temas centrais são o voto popular, as eleições constituintes e a participação popular, através de seis telas. Os capítulos três, quatro e cinco estão relacionados ao tema do voto nas eleições constituintes, com a análise das seguintes obras, respectivamente: “O Voto é a Arma do Povo”, de Glênio Bianchetti; “Vote por seus Direitos”, de Carlos Scliar; e “Constituinte: Voto”, de Aldemir Martins. As outras três obras de arte, criadas pelos artistas Zélio Alves Pinto, Glauco Rodrigues e Claudio Tozzi, exploram diferentes aspectos da experiência cidadã durante o processo constituinte, cada uma em seu próprio capítulo. O capítulo seis, dedicado à obra de Zélio Pinto, destaca a necessidade de uma participação atenta na eleição, enquanto o capítulo sete, sobre a obra de Rodrigues, apresenta os sentidos boca, ouvidos e olhos atentos às mudanças. Por fim, a obra de Tozzi, analisada no capítulo oito, destaca a importância da razão na transição democrática, através do abstracionismo geométrico.

A análise das obras de arte selecionadas na Parte II pode contribuir para uma melhor compreensão da relação entre arte e política no período constituinte, especialmente quanto ao seu papel na conscientização política e na participação popular durante a construção da

democracia no Brasil. Afinal, o termo República, derivado do latim *res publica*, significa coisa de todos ou coisa pública, implicando a existência de uma afinidade e uma disputa política pela universalização dos direitos e pelo compartilhamento do espaço público em interesse comum dos cidadãos. Embora também possa ser associada a regimes autoritários, a ideia de República, em seu sentido mais amplo, sugere uma busca por uma sociedade mais justa e democrática. Nesse sentido, essas obras, ao representarem a conjuntura histórico-política da época, podem revelar não apenas as diversas visões artísticas daquele momento, mas também a participação ativa da sociedade na luta por seus direitos.

Na Parte III, são exploradas as relações entre arte, bandeira nacional e processo constituinte, por meio da investigação de quatro telas, cada uma dedicada a um capítulo, dos artistas Henrique Gougon, Athos Bulcão, Osmar Pinheiro e José Zaragoza. A seleção dessas obras deve-se à sua expressividade em relação às cores e formato da bandeira, que se destacam em relação às outras obras que, embora possam abordar essa temática, não o fazem de maneira tão direta. Como as obras selecionadas abordam essas questões e que impacto elas podem ter na compreensão da relação entre arte, política e história? De que maneira a escolha da bandeira como tema para essas obras pode ser interpretada dentro do cenário político do período constituinte?

As cores verde e amarelo possuem significados em constante mudança, dependendo do momento histórico em que são analisadas. Essas cores já foram utilizadas como estratégia de legitimação por governos autoritários, como durante a ditadura militar, e também resgatadas por movimentos populares na luta contra a opressão durante a transição política. Mas de que maneira essa apropriação evidencia a complexidade e ambiguidade no uso dessas cores? Como esse processo pode ser visto como uma estratégia política?

A quarta e última Parte deste trabalho dedica-se à análise de quatro pinturas que se destacam por sua ruptura com o regime ditatorial, cada uma com sua particularidade expressiva. O artista Siron Franco aborda a transformação política utilizando como protagonista uma semente prestes a desabrochar sobre um fundo sombrio do autoritarismo. Millôr Fernandes, por sua vez, destaca o ato de mudança ao denunciar as práticas autoritárias e criticar o próprio processo de transição, representado por um pavão belo, mas envergonhado pelo que foi construído nas últimas décadas e possivelmente será mantido no próximo regime político. Enquanto a imagem da margarida na obra de Glauco é um alerta para a fragilidade da transição política, Antônio Nássara impõe estrelas em um céu escuro, expressando a possibilidade de orientação mesmo em tempos difíceis.

Essas obras transcendem o tempo ao abordarem questões sensíveis e a violência é representada de forma metafórica pelos artistas. Como essas quatro pinturas analisadas na última seção deste trabalho se diferenciam das outras obras estudadas nesta tese em termos de sua representação da transição política brasileira? De que maneira essas obras fazem críticas ao processo de transição democrática e à possibilidade de retrocessos autoritários no futuro?

Na conclusão deste estudo, apresentam-se os apontamentos finais por meio da análise geral da pesquisa realizada. É importante destacar que a luta por direitos sociais não garante, por si só, a sua preservação e que as sutilezas próprias do momento particular em que a luta é analisada precisam ser levadas em conta. Planeja-se que as interpretações sejam realizadas em um diálogo cognitivo e afetivo, no qual se experimente o sentimento de “desassossego empático do historiador”, conceito cunhado pelo historiador Dominick LaCapra (2005, pp. 62-63). Assim, a conclusão desta tese será redigida com o verbo na primeira pessoa, implicando tanto o pesquisador quanto o leitor em uma experiência pessoal. Nos demais capítulos, no entanto, será adotada uma linguagem impessoal – lembrando que, mesmo assim, um texto jamais é neutro.

PARTE I - VÍNCULOS QUE ECOAM: RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA, IMAGEM E POLÍTICA

A arte lida com o enigmático, lida com o mistério. O artista produz alegorias, produz metáforas, produz símbolos como uma forma de se aproximar de uma coisa que ele está sentindo, pressentindo, buscando. A sociedade atual tem um vício ideológico gravíssimo: como é uma sociedade da aparência imediata e do brilho dos 15 minutos de sucesso (o Big Brother), muitos artistas são levados e convidados a ficarem nesta área da exterioridade, que inclusive leva ao sucesso mais rápido porque satisfaz uma coisa que a mídia cultiva muito que é o escândalo.

(Affonso Romano de Sant'Anna, escritor e poeta).

Com a perspectiva de transcender os limites que constituem os estudos hierarquizados e homogêneos, novas questões teórico-metodológicas foram sendo formuladas: a História, sobretudo a recente, mostra-se bastante complexa e os modos de gestão do passado têm sido uma das preocupações do debate historiográfico atual. O movimento dos Annales, surgido no início do século XX, foi considerado por alguns historiadores como a Revolução Francesa da historiografia, em razão das mudanças no modo de ver e fazer a História. O termo “documento histórico” tem sido objeto de ampliação conceitual, com a expansão da noção de fonte histórica. O historiador Marc Bloch (2001), ao afirmar que a busca do historiador deve ser orientada por tudo o que é humano, demonstra que o escopo da investigação histórica se amplia e, consequentemente, a tipologia de fontes utilizadas pelo historiador se torna mais abrangente.

Na segunda metade do século XX, ocorreu uma mudança de perspectiva no campo de estudos das Ciências Humanas, por meio de um novo enfoque sobre as experiências históricas, que passou a valorizar os indivíduos, não apenas os grandes nomes, como agentes capazes de atuar no mundo. Essa nova abordagem histórica direcionou-se para o cidadão comum, que tradicionalmente não detinha uma posição de destaque no cenário político, promovendo o surgimento de novas formas de produção histórica. Se antes a disciplina estava pautada em uma história política dos grandes acontecimentos e personagens, passa a ocorrer na década de 1920 uma virada para a história social. A partir deste ponto, passa-se a priorizar uma abordagem pelo viés história-problema em vez de uma narrativa convencional, que

buscava descrever eventos específicos, frequentemente dando destaque e visibilidade a uma elite política, econômica e social, em detrimento de outros elementos.

As ações individuais, que não se restringem àquelas atribuídas aos chamados “grandes homens”, deixaram de ser consideradas secundárias e passaram a ser reconhecidas como peças fundamentais nas engrenagens que permeiam diversos âmbitos, como social, cultural, político, jurídico e econômico. A pluralidade das experiências do cotidiano não nega a existência de variáveis de maior amplitude; apenas aproxima o pesquisador da realidade concreta do dia-a-dia, com suas lógicas próprias: “É por isso que, muitas vezes, pequenas mudanças na maneira de enxergar o mundo permitem ver coisas que já existiam, mas que não se viam, como se fossem invisíveis sociais” (VERSIANI, 2009, p. 14).

Segundo Martin Jay (2003), essa preocupação se tornou mais palpável entre os anos de 1960 e 1970, quando os pesquisadores se voltaram para a valorização das classes subalternas e da história dos vencidos. E é com essa renovação epistemológica que a memória e a arte passam a ser objetos de debate historiográfico, dando ênfase às questões coletivas ao projetar o olhar para o cidadão comum, independentemente da posição na pirâmide social. Criou-se, com isso, um ambiente favorável ao questionamento dos paradigmas dominantes.¹¹

É nesta esfera de concepções que a memória é analisada: o sociólogo Maurice Halbwachs (1999), por exemplo, desenvolve a tese de que a memória é coletiva e de que a sua versão individual não existe inteiramente isolada e fechada, senão na aparência, posto que os pensamentos e os atos são explicados pela natureza de ser social. Tal não quer dizer que a forma individual não exista: esta se encontra enraizada nas malhas de solidariedades múltiplas dentro das quais os seres humanos possuem natureza de ser social, como demonstra o pensamento fenomenológico e sociológico.

Ao recordar, o indivíduo se reporta a pontos de referência que existem fora dele e que são fixados pela sociedade – como é o caso dos sistemas de convenções sociais da linguagem, que são eles próprios uma construção social. As representações¹² relacionam-se

¹¹ A História, a partir de uma visão tradicional, é interpretada como um movimento constante e eterno rumo a um futuro inequivocamente associado à noção de progresso. No entanto, essa promessa tão específica associada ao porvir já não se sustentava, chegando a um limiar de frustração ancorado em experiências trágicas. Em razão desse quadro de crise civilizacional – advindo das Guerras Mundiais, das crises econômicas e do recurso ao conhecimento científico para empreitadas de destruição em massa –, conformou-se um cenário de esgotamentos que fez com que a cultura histórica contemporânea desconfiasse da ideia do futuro enquanto sinônimo de progresso evolutivo.

¹² O termo “representação”, usualmente empregado na teoria crítica e na história cultural, é adotado aqui segundo os ensinamentos de Roger Chartier (1988). A representação é tida como um instrumento através do qual um indivíduo ou grupo de indivíduos constroem significados para o mundo social. Tanto os objetos culturais

dinamicamente com a sociedade e resultam da combinação das consciências individuais, exprimindo manifestações tanto da vida social quanto da vida interior. A lembrança está entrelaçada à construção social do passado que, por sua vez, se relaciona com a legitimação dos poderes instituídos, em um processo carregado de conflito e em constante transformação.

Nesse sentido, o verbo “recordar” se complementa com o seu oposto “esquecer”,¹³ uma vez que ambos são imperativos essenciais para a compreensão de uma dinâmica relacional. O silêncio, nesse aspecto, não implica necessariamente que o indivíduo tenha esquecido da experiência vivida, mas sim que, por diversas razões, optou por não se manifestar a respeito dela. Dessa forma, tanto o que é dito quanto o que é silenciado estão intrinsecamente relacionados à construção da imagem e da autocompreensão. A memória em circulação não pode ser rotulada como boa ou má, pois mais do que simplesmente permitir uma compreensão do passado, exerce um impacto no presente, sendo constantemente reconstruída. Essas reflexões acerca da memória podem ser igualmente aplicadas à imagem, independentemente de sua contemporaneidade, pois esta também é reinterpretada à luz do passado.

Diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Frequentemente, a imagem tem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 50)

Através da rememoração de fragmentos do ocorrido, cada recordação transmite ao presente uma das múltiplas representações deste passado que ela deseja testemunhar – ou seja, há uma multiplicidade de memórias fragmentadas que se constroem sob as preocupações

quanto os sujeitos produtores e receptores de cultura são produzidos e circulam entre práticas e representações. Estes polos correspondem, em certo sentido, aos “modos de fazer” e aos “modos de ver”.

¹³ Abrindo um parêntese, neste ponto, é interessante perceber que, em muitos casos, o esquecimento é visto com desconfiança, que deve ser evitado a todo custo por equivaler a uma operação negativa de aniquilação das lembranças. Um exemplo da literatura é o Irineu Funes, personagem da ficção de Jorge Luís Borges (1972), que teria tido uma vida comum se não tivesse se acidentado com um tombo que lhe tornou possível lembrar-se de tudo, sendo apelidado, assim, de *o memorioso*. Funes possuía a forma mais trivial de memória, ou seja, era uma verdadeira enciclopédia: a totalidade do que ele enxergava era imediatamente guardado. Contudo, como sua incapacidade de esquecer acabava por mantê-lo preso ao passado, Funes não produzia conhecimento – uma produção inexoravelmente ligada ao presente – e não contemplava a complexidade da vida e do mundo, sendo apenas um solitário espectador de um meio multiforme. A história de Funes oferece profundas reflexões sobre a memória e, em especial, sobre a atualidade imersa no conhecimento registrado nos computadores e na internet – a infundável memória, onde se coloca de tudo. Assim como Funes, a onipresente tecnologia não se explica por si só, oferecendo apenas funcionalidades. Desse modo, o excesso de informação acaba por aproximar o momento atual a esta icônica personagem de Borges, cuja história se passava no final do século XIX.

atuais, estando em perpétuo deslocamento. A memória não está isenta de mudança, negociação ou transformação, na medida em que é um valor em disputa com diferentes grupos. Abrangendo tais questões em um parecer próprio, o escritor Alessandro Portelli (2001) faz uma interessante análise em relação à história de Civitella in Val di Chiana – cidade italiana da região da Toscana que foi massacrada pelas tropas de ocupação alemãs, em 1944. Conforme sublinha o autor, os acontecimentos geraram uma “memória dividida” entre a sua versão “oficial” e outra criada e preservada pelos sobreviventes. A memória, com isso, é um processo moldado no tempo histórico.

No Brasil, durante o regime militar, a política cultural apresentava forte tendência nacionalista e buscava preservar a memória nacional. Enquanto os governos utilizavam a mobilização da memória para moldar uma história mais aceitável e de acordo com suas perspectivas sobre o passado nacional, diversos artistas tinham como objetivo corrigir essa história. Nesse aspecto, a memória é considerada uma questão de poder, em qualquer nível em que se apresente a possibilidade de seu exercício, conforme destacado por Le Goff (1986).

Soma-se, ainda, o fato de a *memória* recusar a *inércia*: menos uma estátua do que uma pintura viva, o ato de recordar se sujeita a modificações que afetam, inevitavelmente, o agir na atualidade. Para investigar como esse agir se encontra carregado de tintas subjetivas, é importante revisitar temas e episódios pulsantes e vivos nos imaginários político-sociais. Um exemplo contundente relacionado com as discussões tratadas nesta tese é que ao ser outorgada a Constituição Federal de 1967, revestida de legalidade, foi possível a legitimação da coerção, sob o argumento de ter sido uma revolução democrática que salvou o país do comunismo, liderado pelo então presidente da República, João Goulart. Assim, esse grupo, quando não está negando o golpe, apresenta razões que o legitima. Pensamentos como esse subsistem até os dias de hoje, com pedidos de volta dos militares ao poder ou com o projeto *Brasil Paralelo*, a partir de uma empreitada revisionista encabeçada por notórios conservadores, como o autoproclamado filósofo Olavo de Carvalho.

A explicação dada para o golpe de Estado de 1964 e para as violações da Constituição e dos Direitos Humanos se baseou no fato de que se tratava de um regime de exceção, emergencial (AGAMBEN, 2004; ARANTES, 2007): não havia outra saída, pois a pátria estava em perigo, exigindo reação imediata da parte de seus soldados. Contrariando esse revisionismo, diversos estudiosos (DREIFUSS, 1981. FICO, 2014) sustentam que, com o golpe, o país passara a viver um período de opressão e censura.

Apesar de o interesse pela memória não ser uma novidade, a dimensão e o grau de importância dados ao tema cresceram nos últimos tempos. Tal aumento nas últimas décadas do século XX surge em parte pela quantidade de relatos testemunhais tardios que, no momento imediato ao fim da Segunda Guerra Mundial e de diversas ditaduras – tal como Portugal, Espanha e países da América Latina –, não foram produzidos ou não foram acolhidos com a devida atenção pelos Estados.

O tempo da modernidade caracteriza-se por uma tensão entre a memória e o esquecimento, que expõe a fragilidade da lembrança. Com base nessa abordagem, Walter Benjamin (1986) critica a noção positivista de progresso, que se apoia na concepção linear e contínua do tempo e na valorização irrestrita dos avanços tecnológicos como elemento fundante da história. Promove, assim, um resgate do papel da memória enquanto capacidade de manter vivos os acontecimentos do passado, especialmente dos projetos de mudanças sociais profundas, o que poderia impedir a repetição de injustiças pretéritas. Seu desejo é o de estabelecer uma nova relação com o tempo, de modo a resgatar aqueles que foram esquecidos pela historiografia oficial, narrativamente determinada pelo relato de grupos sociais dominantes.

Essa dinâmica desempenha um papel significativo no âmbito da arte, uma vez que, ao estabelecer um diálogo com a modernidade, os artistas se inserem nos eventos políticos com o objetivo de anunciar e denunciar os novos tempos. Paralelamente, as concepções historiográficas também sofreram alterações com o intuito de conferir significados à experiência humana, passando a considerar como fontes históricas a memória e as diferentes formas de ativá-la, tais como as artes. Sob essa perspectiva, é evidente que as memórias em conflito permeiam a realidade social, política e cultural, e se manifestam nas obras de arte aqui selecionadas.

Para compreender o motivo pelo qual os artistas estudados direcionaram-se à arte voltada para o ideário político, é necessário conhecer os eventos que ocorreram naquela época, que foram marcados pela Guerra Fria e pela polarização entre os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). A disputa entre essas duas potências globais foi travada em diversos campos, incluindo a famosa corrida espacial. No início dos anos 1960, essa corrida estava em pleno desenvolvimento, tendo começado alguns anos antes com o lançamento do Sputnik I e, em 1961, com o voo da nave Vostok I, que levou o astronauta Iuri Gagarin ao espaço – ambas ações promovidas pela URSS. Os Estados Unidos responderam logo em seguida com os lançamentos dos satélites

Explorer e Vanguard, bem como com o voo do astronauta John Glenn na nave Mercury Friendship, em 1962.

A investigação dos fenômenos contemporâneos requer a abordagem das questões do passado com base em um arcabouço complexo. Por exemplo, durante a Guerra Fria, os Estados Unidos e a União Soviética polarizaram não apenas o campo político, a partir da dicotomia beligerante entre capitalismo e comunismo, mas também a produção artística, que foi permeada por contraposições como arte pela arte *versus* arte engajada. Assim, essa polarização também ocorreu no campo artístico, pois em um “mundo conturbado pelo progresso e pela guerra, a resposta veio em quadros, esculturas, filmes e música. As obras surgiram livres de amarras, desafiando a perspectiva e a beleza clássica”. Nesse processo, o Brasil “recebia os novos ventos soprados da Europa e criava as suas próprias revoluções” (MARANFON, 2013, s/p).

Era natural, portanto, que um novo eixo de produção artística tomasse forma – ao mesmo tempo em que se intensificava, nesse mesmo arranjo, a polêmica entre *realismo* e *abstracionismo* (MOTTER, 2015). Enquanto os EUA erguiam a bandeira da arte abstrata no intuito de exibir um mundo livre e sem amarras, a URSS promovia o realismo socialista e sua projeção da luta social, onde a arte servia de lente para se abordar a jornada do proletariado. Os artistas, também politizados, começam a se posicionar – o que se deu não apenas em razão do campo plástico-formal, mas por conta da visão política.

O final da Segunda Grande Guerra – bem como a oposição ao regime militar no Brasil, anos mais tarde – acabou por levar diversos pensadores a se abismarem com o mundo do entreguerras e do pós-guerra. Uma vez que as pessoas constroem suas referências a partir das circunstâncias de uma determinada época, os embates ocorridos durante o século XX “simultaneamente refletiram e nutriram as grandes tendências ideológicas que foram se perpetuando e, ao mesmo tempo, se modificando ao longo de todo aquele século” (SIRINELLI, 2009, p. 48). Durante aquele período, várias questões externas marcaram a história, com transformações que ocorreram de maneira tal que levaram ao medo do extermínio da humanidade através do poderio nuclear. Esse sentimento foi reforçado com o acidente ocorrido em Chernobyl, na União Soviética, em 1986. Tais circunstâncias históricas contribuíram para moldar as tendências ideológicas e políticas que marcaram aquele século.

No âmbito da pintura, pode-se verificar que as novas invenções tecnológicas, tais como o cinema e a fotografia, associadas aos episódios catastróficos da história, como as duas guerras mundiais, foram elementos que geraram uma redefinição do papel do artista na

sociedade. Diante dessa conjuntura, novas linguagens e expressões artísticas, como o expressionismo e o abstracionismo, emergiram a partir das inquietações e da sensibilidade dos artistas, que buscavam novos contornos e coloridos para as artes visuais. Nesse sentido, é possível destacar a contribuição de figuras importantes como Walter Benjamin e Theodor Adorno, que estabeleceram importantes contrapontos ao dogmatismo instaurado pelo realismo socialista no debate em torno do binômio arte-revolução (NAPOLITANO, 1997). Essas discussões acerca do papel da arte e do artista na sociedade permitiram a renovação e a diversificação das linguagens e expressões artísticas no período, tendo um impacto significativo na cultura e na história da arte.

Nesse processo histórico, há um progressivo alargamento do conceito do político, referindo-se à questão da distribuição e repartição da autoridade e do poder no interior de um dado grupo humano, revelando os fenômenos de transmissão de crenças, normas e valores. Analisa-se não somente os comportamentos individuais e coletivos e seus efeitos, mas também aquilo que revela da percepção e das sensibilidades. A dupla dimensão *individual* e *coletiva* é priorizada, levando às relações entre a história política e a história cultural.

Sob esse viés, as ideias de Raymond Williams (1992) servem para instrumentalizar a questão da cultura, vista pelo autor como uma convergência de métodos e interesses diversos, entrelaçando atividades culturais e sociais. A estrutura de uma sociedade, para o autor, se pauta nas ações culturais, de forma que os estudos devem atentar para as

(...) práticas sociais e as relações culturais que produzem não só “uma cultura” ou “uma ideologia” mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais. (WILLIAMS, 1992, p. 29).

Assim, entende-se que há um estreito elo entre cultura e política: ao produzir as imagens, os artistas se posicionam em relação à realidade daquele momento. Elementos do meio passam a ser inspiração e produto, conformando uma atividade no seio da qual “uma cultura específica, quanto a estilos de arte e tipos de trabalho intelectual, é considerada produto direto ou indireto de uma ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais” (WILLIAMS, 1992, pp. 11).

De acordo com o historiador Rodrigo P. Sá Motta (2009), em períodos anteriores, a política, a economia ou fatores sociológicos assumiram o papel de explicar os processos históricos, porém atualmente é a cultura que ocupa esse posto. Aliás, diversas disciplinas estão cada vez mais interessadas nas interseções entre cultura e política, demonstrando uma

convergência de perspectivas. Motta, porém, faz uma ressalva quanto às dificuldades inerentes ao uso da categoria de cultura política, o qual ganhou popularidade nas últimas décadas, mas vem sendo aplicado inadequadamente no lugar de ideias e discursos políticos.

Para o autor, a cultura política é um conjunto de representações partilhadas por determinado grupo, na medida em que compõe uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado e inspirações para futuros projetos políticos. Logo, a cultura política de um determinado grupo pode variar ao longo do tempo, adaptando-se às mudanças da sociedade, transcendendo as instituições partidárias e se reproduzindo em diversos meios, como a família, as instituições educacionais e os sindicatos, entre outros. Seu nascimento não se dá de forma acidental, surgindo como resposta a determinado problema e sendo difundida em meio aos canais de socialização como um fenômeno estruturado e reproduzido ao longo do tempo.

Em diálogo com a comunicação cultural inerente à política, as considerações do historiador Dominick LaCapra (2006) ajudam a entender a dinâmica de implicação mútua entre pesquisador e objeto. Repensando os métodos tradicionais da historiografia por meio de sua proposta de uso da *transferência* – método próprio da psicanálise no tocante à dialética entre analista e analisando –, LaCapra defende que o investigador deve fazer uso da empatia para se situar na perspectiva do outro, sem, no entanto, converter-se em seu substituto.

La historiografía se puede entender, de manera similar a la “cura parlante” de Freud y en particular respecto al intento de elaborar problemas, como un intercambio o un complejo diálogo con el pasado y con quienes lo investigan. Uno de los conceptos clave para el funcionamiento de este intercambio es la transferencia. (...) Sin olvidar la importancia de las relaciones interpersonales o intergrupales (por ejemplo, entre maestros y alumnos), cuando digo “transferencia” aludo primordialmente a la implicación con el otro o con el objeto de estudio, a la tendencia a repetir en el propio discurso o práctica tendencias activas en – o proyectadas sobre – el otro o el objeto. (LACAPRA, 2006, p. 107).¹⁴

Igualmente ocorre com o historiador que passa a ser um produtor de memória – chamada por LaCapra de secundária, sendo identificada como aquela produzida a partir da avaliação crítica da memória primária de quem efetivamente vivenciou os eventos narrados. Tem-se que todo pesquisador, inserido em um momento histórico, afeta e é afetado pela compreensão de seu objeto de estudo. Como prática da memória coletiva, a vivência de um

¹⁴ Tradução livre da autora: “A historiografia pode ser entendida, de forma semelhante à ‘cura pela fala’ de Freud e, em particular no que diz respeito à tentativa de elaboração de problemas, como uma troca ou um diálogo complexo com o passado e com aqueles que o investigam. Um dos conceitos-chave para o funcionamento desse intercâmbio é a transferência. (...) Sem esquecer a importância das relações interpessoais ou intergrupais (por exemplo, entre professores e alunos), quando digo ‘transferência’ me refiro principalmente ao envolvimento com o outro ou com o objeto de estudo, a tendência à repetição no discurso ou na prática de alguém, tendências ativas - ou projetadas - no outro ou no objeto”.

passado comum tem uma dimensão de reconhecimento do *outro*, podendo seu processo social ser uma forma de prática compartilhada da representação das experiências – sobretudo as violentas. O artista, por também estar inserido dentro de uma relação social, dialoga com o seu tempo e com os acontecimentos ao seu redor, de modo que a sua obra, que se inicia em uma esfera individual, pode alcançar o espaço público e abrir caminho para o encontro com o *outro*.

Desde já, procura-se desfazer, neste estudo, a ideia de que a coletividade, no que concerne à cultura, é mera consumidora, e não participante ativa de sua feitura, uma vez que as práticas sociais são dotadas de significados negociados. Ao tirar a cortina da separação dicotômica entre produtor e consumidor, tem-se uma costura mais dinâmica na qual o espectador se emancipa. Assim é que a arte pode ser reconhecida como uma importante ferramenta política por ser uma atuação da cultura vigente em dada época. Ela não apenas captura as dinâmicas dos movimentos políticos e sociais, mas também atua como um catalisador para a mudança, comunicando ideias e emoções.

A partir desse viés, tem-se que a abordagem proposta nesta etapa se concentra na análise do período conhecido como transição democrática brasileira. Essa fase histórica, marcada por aspirações renovadas, é examinada não apenas em seus aspectos políticos e sociais, mas também através de sua representação museológica. A Coleção Memória da Constituinte, preservada no Museu da República/RJ, serve como um prisma através do qual essa transição é explorada. Englobando quatorze pinturas, essa coleção oferece uma visão íntima e multifacetada da época. Assim, o estudo proposto vai além de uma revisão histórica, mergulhando na intersecção entre arte e política. Busca compreender como essas pinturas, como manifestações da cultura vigente, atuaram não apenas como testemunhas passivas, mas como agentes ativos na moldagem do cenário político brasileiro. Através deste olhar, o exame revela a complexidade da transição democrática, iluminando a maneira como a arte pode servir como uma voz ressonante na tapeçaria da história nacional.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, a análise se concentra em um ambiente específico, que é o processo de transição política que marcou a saída do país da ditadura. Este momento é caracterizado por uma série de desafios inerentes, sobretudo pela complexidade do cenário político e pela multiplicidade de atores envolvidos. Nesse arranjo, a corrente conservadora, comprometida em manter seus privilégios e poderes, se contrapõe ao anseio de mudança de uma pluralidade de movimentos sociais, que se manifesta de forma veemente.

Pode-se dizer que, tal como no poema de Fernando Pessoa que afirma “Navegar é preciso”, ocupar também se faz necessário.

No segundo capítulo, é apresentada a trajetória de criação da Coleção Memória da Constituinte, o que se torna relevante uma vez que as quatorze obras de arte analisadas encontram-se depositadas nessa Coleção. Surge, portanto, a indagação acerca dos motivos que levaram à musealização dessas obras de arte e, em particular, compreender por que foram incorporadas ao acervo do Museu da República e não a outro museu. A Constituinte representou uma experiência inédita na história do Brasil e a musealização dessas obras revela um esforço em estabelecer os traços de uma memória política e social do país, destacando a importância do processo democrático e dos movimentos sociais que se mobilizaram naqueles anos.

Tais questões envolvem aspectos políticos que se relacionam à preservação da memória, bem como à difusão e acesso ao patrimônio artístico. É importante ressaltar que um acervo museológico está vinculado à afirmação de valores de uma determinada sociedade, visto que envolve medidas voltadas para o que deve ser lembrado, preservado e cuidado – o que já revela algumas escolhas políticas. É relevante questionar: o que foi considerado importante para ser preservado oficialmente como valor político durante o período de transição democrática?

Antes de prosseguir com a leitura, é importante observar que esta tese apresenta diversas imagens que visam situar o período histórico, dar suporte à narrativa e destacar a importância da produção visual como fonte de pesquisa. No entanto, tais imagens não se confundem com o objetivo principal deste estudo, que consiste na análise detalhada de quatorze pinturas elaboradas pelos artistas Aldemir Martins, Antônio Nássara, Athos Bulcão, Carlos Scliar, Claudio Tozzi, Glauco, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Henrique Gougon, José Zaragoza, Millôr Fernandes, Osmar Pinheiro, Siron Franco e Zélio Alves Pinto. Cada capítulo a partir do quarto é dedicado a uma dessas obras.

CAPÍTULO 1. ENTRE CORRENTE CONSERVADORA E ANSEIO POPULAR: A DINÂMICA POLÍTICA NA SAÍDA DA DITADURA

1.1. Os Desafios da Transição Política no Brasil: um Cenário de Tensões

No Brasil, a década de 1980 emergiu como um período repleto de expectativas e entusiasmo, principalmente devido ao término de uma ditadura prolongada que teve início em 1964. Curiosamente, o ano de 1964 carrega uma simbologia intrigante e multifacetada, pois a Constituição de 1946 celebrava seu décimo-oitavo aniversário, uma idade que, no âmbito legal, é frequentemente associada à maioridade penal. Trata-se de um simbolismo interessante aqui empregado, posto que, no mesmo ano em que a Constituição alcançava essa marca significativa, o documento normativo que regia a sociedade brasileira encontrou-se irrevogavelmente tolhido. Em outras palavras, a Constituição foi, metaforicamente, encarcerada. A imagem do encarceramento da Constituição, neste caso, serve como uma metáfora para a supressão da legalidade e da ordem democrática que ocorreu durante o regime militar. A maioridade da Constituição, que deveria simbolizar uma maturidade e estabilidade legal, foi abruptamente interrompida e substituída por um estado de confinamento e restrição.

Desde o Golpe, o país contou com cinco militares como presidentes da República: Castelo Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo (1979-1985). O processo de institucionalização da ditadura estava envolto de uma aparência de normalidade, uma vez que havia uma preocupação em se criar um arcabouço legal que lhe fornecesse legitimidade: 17 Atos Institucionais (AIs), 105 Atos Complementares, 42 Emendas Constitucionais e 02 Constituições.¹⁵ Essas normas transformavam a exceção em regra, de modo a esconder e justificar o arbítrio, de modo que a maior lei de uma nação, que é a sua Carta Magna, foi criada com o intuito de situar as ações da ditadura em um cenário de legalidade, permanecendo em vigor até a promulgação da Constituição Federal de 1988.

(...) a verdade constrangedora é que chegados à Constituinte de 87 com quase 23 anos de submissão a uma ou outra forma de organização constitucional imposta – o que significa que os milhões de eleitores jovens que na eleição da Constituinte votaram pela segunda vez, já tendo votado na eleição direta para governador em

¹⁵ Embora formalmente tenha sido designada como uma emenda constitucional, a EC nº 01 de 17 de outubro de 1969 trouxe mudanças de tal magnitude que muitos estudiosos a consideram como uma nova Constituição. Um dos proponentes dessa corrente é o jurista José Afonso da Silva.

1982, nunca tiveram, não respiraram um minuto sequer de sua vida que não fosse sob a tutela de uma ou outra das leis do período militar. (RIBEIRO, 1987, p. 158)

A névoa causada pela aparência de legalidade dada ao regime talvez ajude a explicar a maneira como a transição política se fundou também em estruturas autoprotetivas, erigidas pelos militares e os setores sociais que, em algum momento, os haviam protegido.

A transição política iniciou em 1974, quando o então general-presidente Ernesto Geisel promovera a ideia de uma distensão “lenta, gradual e segura” e, dentre as ações adotadas, cita-se a suspensão, em 1978, do Ato Institucional nº 05 (AI-5). O AI-5 foi um dos mais violentos, pois suprimia as garantias de estabilidade, de inamovibilidade e vitaliciedade, suspendia indefinidamente o *Habeas Corpus* nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional, a ordem econômica social e a economia popular, e excluía de qualquer apreciação judicial os atos praticados com base nele ou em qualquer de seus atos complementares. A suspensão dos direitos civis e políticos, bem como as censuras, as prisões, os banimentos, as torturas e os assassinatos, não deixavam dúvidas sobre as posturas autoritárias engendradas ao longo da ditadura.

Imagem 01 – Charge de Gougon (01)



Fonte: GOUGON, 1977, s/p.

Nessa charge, Gougon emprega o humor para criticar a opção de “distensão lenta, gradual e segura” promovida pelos militares, pois essa opção de abertura trazia dentro de si uma derrota: seguia-se promovendo um Estado de Segurança com a aparência de um Estado de Direito. Assim é que mesmo dentro deste período de liberalização, havia uma continuidade

da violência de Estado – é o que se vê, por exemplo, com os assassinatos do jornalista Vladimir Herzog, em 1975, e dos operários metalúrgicos Manoel Fiel Filho e Santos Dias, em 1976 e 1979, respectivamente, bem como o atentado à bomba do Riocentro perpetrado por setores do Exército Brasileiro e da Polícia Militar do Rio de Janeiro, em 1981. Sobre o assassinato de Herzog pelos militares, o artista Carlos Scliar criou uma interessante obra feita de vinil e colagem sobre tela em homenagem ao jornalista:

Imagem 02 - SCLiar. *Homenagem a Wlado Herzog*, 1975.



Fonte: Instituto Cultural Carlos Scliar.

O caso de Herzog representa de forma emblemática o repúdio do artista em relação à sociedade disciplinadora, assim como em relação às práticas de tortura aplicada aos prisioneiros. O assassinato de Herzog é um exemplo da crueldade associada às técnicas de tortura. A exposição pública de seu corpo se assemelha aos antigos atos dos soberanos, que costumavam fazer com que os condenados fossem executados em praça pública, com o objetivo de servir como exemplo para a população e manter a ordem social.

O sucessor de Geisel, o general-presidente João Figueiredo, deu continuidade à política de liberalização, mas seguindo os parâmetros estabelecidos para uma abertura controlada. A possibilidade de um grande acordo em nome da democracia oferecia um “respiro às classes dominantes e à sua estratégia de explorar a transição *lenta, gradual e segura* como um expediente para montar um *Estado de segurança* nacional com as aparências de um ‘Estado de direito’” (FERNANDES, 1986, p. 32.).

Em seu governo, foi criada a Lei de Anistia (Lei nº 6.683/79).¹⁶ A *Anistia Ampla, Geral e Irrestrita* foi uma bandeira de luta política levantada durante a ditadura. No entanto, a Lei de Anistia promulgada não foi a mesma reivindicada pelos movimentos sociais, gerando uma ambiguidade quanto ao seu alcance. A Lei foi interpretada de maneira a beneficiar não somente os presos políticos e as pessoas exiladas, mas também os militares acusados de crimes de violação dos Direitos Humanos, pois anistiou também os acusados de crimes conexos.

Como resultado, os desaparecimentos políticos foram tratados de maneira negligente, podendo ser classificados como mortes inconclusas. A falta de informações sobre o que de fato aconteceu com os desaparecidos e a não localização de seus corpos deixam os familiares – e, de maneira geral, a sociedade – em um estado constante de expectativa em relação a possíveis notícias. A impossibilidade de realizar os ritos fúnebres impede o fechamento do processo de luto, gerando um paradoxo: a ausência que perpetua a dor acaba por “matar” a própria morte.

Abre-se aqui um parêntese para abordar o desenrolar atual sobre a Lei de Anistia. Em 2008, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) ajuizou uma Arguição de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) no Supremo Tribunal Federal (STF) com o objetivo de rever a Lei de Anistia de 1979. A ADPF nº 153 questionava a concessão de anistia aos agentes públicos responsáveis pela prática de homicídio, desaparecimento forçado, abuso de autoridade, lesões corporais, estupro e atentado violento ao pudor contra opositores políticos durante o regime militar. A OAB argumentava que essa anistia aos crimes comuns praticados por agentes repressores violava diversos preceitos fundamentais, tais como a obrigação do Estado de não ocultar a verdade, os princípios democrático e republicano e o princípio da dignidade da pessoa humana. Entretanto, em 29 de abril de 2010, o STF decidiu, por maioria, que não procederá à revisão da Lei de Anistia.¹⁷

A seguir, apresenta-se uma passagem do voto proferido pelo ministro relator Eros Grau:

¹⁶ Vale destacar que, em 1979, os presos políticos foram libertados com a reformulação da Lei de Segurança Nacional (LSN) – e não com a Lei de Anistia como, em geral, se imagina.

¹⁷ Manifestaram-se contrariamente à revisão da Lei de Anistia os ministros Eros Grau (relator), Gilmar Mendes, Marco Aurélio, Celso de Mello e Cezar Peluso (à época, presidente do STF) e as ministras Cármen Lúcia Antunes Rocha e Ellen Gracie. Defenderam uma revisão da lei os ministros Ricardo Lewandowski e Ayres Britto. Para eles, certos crimes são, pela sua natureza, incompatíveis com qualquer ideia de criminalidade política pura ou por conexão. Os ministros Dias Toffoli e Joaquim Barbosa não participaram do julgamento. Para mais informações, ver: ADPF 153

Há quem se oponha ao fato de a migração da ditadura para a democracia política ter sido uma transição conciliada, suave em razão de certos compromissos. Isso porque foram todos absolvidos, uns absolvendo-se a si mesmos. Ocorre que os subversivos a obtiveram, a anistia, à custa dessa amplitude. Era ceder e sobreviver ou não ceder e continuar a viver em angústia (em alguns casos, nem mesmo viver). Quando se deseja negar o acordo político que efetivamente existiu resultam fustigados os que se manifestaram politicamente em nome dos subversivos. Inclusive a OAB, de modo que nestes autos encontramos a OAB de hoje contra a OAB de ontem. (...) Para como que menosprezá-la, diz-se que o acordo que resultou na anistia foi encetado pela elite política. Mas quem haveria de compor esse acordo, em nome dos subversivos? (ADPF 153)

Em conformidade com esse entendimento, o ministro Cezar Peluso, que à época ocupava a presidência do STF, justificou a criação da Lei da Anistia, argumentando que esta desempenhou um papel fundamental na pacificação e reconciliação nacionais durante o período de transição política. Em seu voto, afirmou que apenas uma sociedade superior qualificada pela consciência dos mais elevados sentimentos de humanidade é capaz de perdoar (ADPF 153). Segundo a ministra Ellen Gracie (ADPF 153), a anistia representou a superação do passado, uma vez que a reconciliação foi alcançada por meio de um arranjo de concessões recíprocas – um preço pago pela sociedade em troca de uma transição democrática pacífica. Encerrado o parêntese sobre a Lei da Anistia, retoma-se a narrativa do texto, com a cautela de que o tema continua a suscitar discussões no âmbito jurídico e político.

Outro destaque do governo de Figueiredo foi a alteração da Lei da Inelegibilidade, permitindo a candidatura dos anistiados nas eleições. Também é possível citar a Lei da Reforma Partidária, de 1979, que permitiu a criação de novos partidos políticos, como o Partido Democrático Trabalhista (PDT) e o Partido dos Trabalhadores (PT). Essa Lei pôs fim ao sistema bipartidário instituído pelo AI-2 de 1965, que havia estabelecido a ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) como as únicas opções de escolha dos eleitores.

No entanto, nota-se a persistência desses dois partidos como os protagonistas do cenário político. Essa constatação se baseia na promulgação da Lei nº 6.978, conhecida como *Pacote de Novembro*, em 1982. Por meio dessa legislação, foi estabelecido o sistema de “voto vinculado”, que exigia dos eleitores a obrigação de escolher exclusivamente candidatos do mesmo partido para todos os cargos em disputa, sob ameaça de terem seus votos anulados. Adicionalmente, essa lei estabelecia que os partidos só poderiam concorrer às eleições se apresentassem candidatos para todas as posições eletivas em disputa, desde vereadores até governadores; caso contrário, seriam impedidos de participar do pleito. Devido ao curto prazo e às limitações enfrentadas, nem todos os partidos tiveram tempo ou recursos para atender a

essa exigência. Como resultado, essa medida fortaleceu ainda mais a permanência no poder daqueles que já estavam inseridos no sistema político vigente.

É nesse cenário que a agenda da transição e do processo constituinte começa a ganhar forma. Em 1985, foi estabelecida uma comissão composta por parlamentares do PMDB, PDS, PFL e PDT no Congresso Nacional para avaliar a proposta do governo de criar uma Constituinte (MICHILES, 1989, p. 29). Uma sugestão de realizar um plebiscito para que a sociedade se manifestasse sobre o caráter da ANC, se congressional ou exclusivo, foi apresentada, mas acabou sendo rejeitada apesar do apoio popular à opção exclusiva.¹⁸

Na época, intensificaram-se os debates sobre essas duas formas possíveis de convocação: enquanto as pesquisas de opinião revelavam que a maioria da população queria uma Constituinte exclusiva e autônoma, a maioria dos deputados e senadores queria que fosse congressional (NEUMANN; DALPIAZ, 1986, p. 20). Autônoma e exclusiva significavam que a Constituinte teria poderes superiores aos do próprio Congresso Nacional. (NEUMANN; DALPIAZ, 1986, p. 24).

Imagem 03 – Charge de Gougon (02)



Fonte: GOUGON, 198-, p. 68.

Uma Constituinte independente do Congresso evitaria “um possível comprometimento com os interesses do governo” (RODRIGUES, 1990, p. 15) e contribuiria

¹⁸ Além das manifestações populares nas ruas, destaca-se a relevância do Plenário Pró-Participação Popular na Constituinte, que mobilizou uma campanha de envio de cartas e telegramas, contendo demandas em favor de uma Constituinte exclusiva (BRANDÃO, 2011. MICHILES, 1989). Esse Plenário, criado em 1985, foi uma organização que reuniu diversos movimentos em todo o país, com o objetivo primordial de consolidar a criação de mecanismos de participação popular no processo de elaboração da nova Constituição, visando sua posterior inclusão como norma política no texto constitucional.

com anseios de mudanças ao se ultrapassar os limites da estrutura de poder vigente. As circunstâncias da transição política já revelavam que, por não ter havido uma verdadeira ruptura, seria muito difícil a opção por uma Constituinte exclusiva. É importante relembrar que o país se encontrava sob a vigência de uma Constituição imposta pelas forças militares. Tal condição acarretou na diluição da suposta autonomia da Assembleia Nacional Constituinte, uma vez que as atividades ordinárias do Congresso foram mescladas com os trabalhos da Constituinte. A participação ativa dos poderes estabelecidos e dos interesses políticos existentes à época, em especial os militares, desempenhou um papel determinante na criação da nova Constituição.

Na charge a seguir, apresenta-se uma cena que retrata o presidente da Assembleia Nacional Constituinte, Ulysses Guimarães, em diálogo com o senador Afonso Arinos. Por meio de uma crítica satírica, Gougon aborda a temática da soberania da Constituinte, evidenciando que o exercício da soberania somente seria possível se casasse com os poderes tradicionais. Dessa forma, o artista faz uma dura crítica ao modelo que se construía em detrimento de uma suposta independência.

Imagem 04 - Charge de Gougon (03)



Fonte: GOUGON, 198-, p. 94.

Algumas barreiras impostas pela *Lei Falcão* se fizeram presentes nas eleições constituintes, pois a Lei nº 7.058 de 1986 resguardou algumas restrições das regras anteriores, tal como a proibição de propaganda política televisiva paga, de modo a beneficiar os partidos majoritários, uma vez que os horários eram distribuídos conforme a representatividade no Congresso Nacional e nas Assembleias Legislativas. Era preciso, portanto, de outros meios para mobilizar a população em torno dos candidatos e da disputa eleitoral, o que favoreceu, por exemplo, o fomento às manifestações artísticas. As imagens e os *slogans* conclamavam o

apoio do eleitorado, fazendo com que a campanha eleitoral, representasse uma etapa importante para a transição política, constituindo, assim, um dos primeiros atos voltados para o retorno ao Estado Democrático de Direito.

A arte, nesse arranjo, se apresentava como um potencial recurso para a compreensão de valores sociais, revelando a dimensão assumida pelo seu diálogo com a política – sobretudo nessa época transacional em que o país estava deixando para traz a censura que havia sido institucionalizada pela ditadura, com a consequente perseguição de seus infratores. Uma arte é política não só quando o seu tema é político, mas também quando adota prismas políticos em sua abordagem do mundo, concebendo e reinventando ideias.

As categorias da arte e da política, a um só tempo, guardam características próprias e atuam em campos correspondentes, apresentando um domínio comum da ação humana: ambas afetam a percepção do mundo, gerando novas possibilidades de atuação do sujeito histórico. Nesse campo relacional, os artistas aqui em estudo, embalados pelo final da ditadura e pela euforia da tão sonhada democracia, desenvolveram uma potência política, a qual conduz ações focadas no exercício da cidadania e geram novas narrativas e complexidades processuais. A expressão “ativismo” (VILAS BOAS, 2015), por exemplo, remete ao papel subversivo da arte enquanto poder contestador, sendo definida como:

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas (...). A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística. (RAPOSO 2015, p. 03).

A busca por diálogo e conscientização popular através da arte, porém, não é novidade da década de 1980, como é possível verificar por meio da criação de espaços voltados para a divulgação da arte regional, em uma valorização da realidade social e da aproximação do artista com o popular. Alguns exemplos são o *Clube de Gravura de Porto Alegre* (CGPA) e o *Clube de Gravura de Bagé* (CGB), criados, respectivamente, em 1950 e 1951,¹⁹ bem como o grupo cearense *ARTYS*, criado em 1942. Para além das características

¹⁹ Esses Clubes de Gravura encerraram suas atividades no ano de 1956, mas durante o seu período de existência, movimentaram o campo artístico, através de mostras, galerias, aulas de desenho e incentivo dado à produção em gravura. Com o tempo, seus integrantes seguiram rumos próprios – apesar de continuarem valorizando as ideias cultivadas nesses Clubes; ou seja, sem abandonar, em suas produções, a crítica social e a defesa da arte nacional.

próprias de cada artista, esses espaços promoviam uma unidade compartilhada a partir de uma visão humanista de valorização do tempo presente, do cotidiano e do regionalismo – temas que vão aparecer ao longo do tempo nas produções individuais de diversos artistas.

No período subsequente, compreendido entre as décadas de 1960 e 1970, também foi possível observar o surgimento de diversas tendências artísticas no Brasil: entre elas, destacam-se a criação dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE), os Teatros de Arena e Oficina, o Cinema Novo e o Tropicalismo, entre outras manifestações artísticas. Esses movimentos artísticos exibiram características próprias e foram marcados pelos ambientes políticos e sociais do período, estabelecendo-se como referências na história da arte e da cultura nacional.

De acordo com Marcelo Ridenti (2000), a grande utopia que permeava os corações e mentes dos artistas e intelectuais de esquerda daquela época era o desejo por uma revolução, que abrangia diferentes níveis e dimensões sociais e políticas. Dentre os movimentos que buscavam a revolução dos costumes, o movimento *hippie* e da contracultura foram capazes de contagiar um grande número de pessoas, tornando-se referências de estilo de vida.

1.2. Ocupar é Preciso

A mobilização social em nome de uma *Anistia Ampla, Geral e Irrestrita* desaguou nas *Diretas-Já!* e, em seguida, na campanha nacional pró-Constituinte, sendo exemplos de mobilização engajadora. Esses movimentos reuniram, em torno de uma mesma bandeira, vários setores populares e da política nacional, que saíram às ruas em atos públicos, comícios e demais manifestações, espalhadas por todo o país.²⁰ Tem-se uma intervenção sociocultural e política a qual, inspirada e aquecida em parte pelas manifestações artísticas em torno da

Esses Clubes formaram uma rede de contatos que se expandiu para além da cidade porto-alegrense e de Bagé, marcando um momento “que só voltaria a emergir, em bases distintas mas com semelhança de propósito, entre 1961 e 1964, através de centros populares de cultura (...)” (PONTUAL, 1970, p. 24). Assim, a despeito de cada um ter seguido uma trajetória distinta, de maneira geral, permaneceram “unidos politicamente, atuantes no cenário artístico e institucional das artes, trabalhando inclusive na construção da narrativa histórica sobre o fenômeno do Grupo de que foram protagonistas” (BRITO, 2018, p. 10).

²⁰ É preciso considerar, contudo, que uma parcela das pressões sociais pela redemocratização emanava do mesmo contingente que, duas décadas antes, defendera e promovera o regime autoritário – e o histórico de contradições deste teor remontava aos primeiros dias pós-golpe. Importantes segmentos sociais tiveram impacto junto a campanhas anticomunistas em apoio ao Golpe, inclusive dando seu apoio nas ruas, como é o caso das *Marchas da Família com Deus pela Liberdade*.

construção democrática, tornou viável a presença de um sistema de direitos e garantias no texto constitucional.

Antes mesmo do início dos trabalhos constituintes, as reivindicações da sociedade brasileira se faziam presentes – um exemplo são as correspondências que o Congresso Nacional começou a receber de todo o país, não importando se escritas por pessoas físicas ou entidades sociais. Entre março de 1986 e julho de 1987, através da Comissão de Constituição e Justiça do Senado, o Congresso lançou o plano “Diga Gente e Projeto Constituição”, com o intuito de fazer com que os cidadãos expressassem suas sugestões para a vindoura Lei Maior.

Cinco milhões de formulários foram distribuídos e disponibilizados nas agências dos Correios do Brasil, o qual os encaminhava, sem custos, para o Senado Federal, que recebeu um total de 71.719 respostas (BACKES; AZEVEDO, 2008, p. 73). Neles, encontravam-se frases de incentivo à manifestação dos indivíduos: “Você também é Constituinte, participe!” e “Faça, você também, a nova Constituição”. As respostas a esses formulários podem ser acessíveis através do *sítio* do Senado Federal, mais especificamente no Sistema de Apoio Informático à Constituinte (SAIC).²¹

No tocante aos nomes dos artistas aqui estudados – Aldemir Martins, Antônio Nássara, Athos Bulcão, Carlos Scliar, Claudio Tozzi, Glauco Pinto de Moraes, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Henrique Gougon, José Zaragoza, Millôr Fernandes, Osmar Pinheiro, Siron Franco e Zélio Alves Pinto –, a base de dados SAIC indica, como resultado de uma busca por palavra a partir dos nomes dos artistas, que não há “nenhum documento encontrado”. No entanto, ao pesquisar os termos “cultura”, “arte”, “artista”, “pintura” e “pintor”, foram encontradas 1.562, 222, 107, 50 e 15 respostas, respectivamente. Com relação aos temas “memória”, “ditadura” e “democracia”, foram encontradas, nesta ordem, 82, 271 e 2.016 registros. A seguir, citam-se alguns trechos de sugestões da população voltadas para essas temáticas. Cabe apontar que a escrita contida na tabela seguiu igual ao que consta no *site*, sem modificações ortográficas; a redação original, no entanto, não pode ser atestada, uma vez que o conteúdo presente no SAIC encontra-se digitado e não digitalizado.

O critério adotado para esta seleção busca evidenciar que a temática artística e o anseio pela democracia já se manifestavam como demandas sociais naquele período. Vale ressaltar que as opiniões compartilhadas carregavam consigo considerações sobre o lugar de

²¹ As sugestões foram tema do documentário “Cartas ao país dos sonhos”, com roteiro, direção e pesquisa de Renata de Paula. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/publicacoes/programas-radio-tv-sobre-a-constituicao>.

fala e o senso de pertencimento na sociedade. À primeira vista, as iniciativas eram de natureza individual, parecendo não ter um respaldo institucional, consistindo em mensagens pessoais dirigidas às autoridades políticas.

A Tabela I, a seguir apresentada, assume um papel crucial ao ampliar a compreensão da mobilização social em torno da arte durante o período da Constituinte, trazendo uma perspectiva das expressões desse engajamento. Mais do que um mero conjunto de dados, estabelece uma conexão entre as mensagens de reconhecimento da arte como um valor social e a própria arte enquanto categoria de luta igualmente poderosa. Deste modo, a análise das opiniões expressas e das obras criadas pelos artistas se apresenta como um testemunho celebratório da convergência entre a arte e a política – e essa convergência ressalta a vitalidade e a resiliência desses dois domínios em prol da consolidação democrática, em um gesto que exalta a intersecção dinâmica entre expressão artística e engajamento político.

Tabela 1 – Sugestões via projeto “Diga Gente e Projeto Constituição”

NOME	DATA	UF	SUGESTÕES
Expedito dos Santos Lima	20/02/86	CE	(...) há muitos artistas entre simples aluno, deveria haver uma preocupação e incentivo a esta classe. Vejam o meu caso eu sou um ótimo desenhista e pintor, mas nunca consegui expor, por não ter tempo para me dedicar, nem apoio do governo.
Levi Alucinação	07/05/86	RJ	Eu sugiro, por ser poeta e artista plástico, que o nosso governo autorize o ministério da Cultura a criar novos espaços, sem burocracia, para a gente expor e também editoras estaduais onde possamos editar nossos livros com mais facilidade. É isso que eu mais espero dessa Constituinte. Tem que Dar Certo...
Laercio Couto Lemos	23/02/86	MS	Outra coisa que eu gostaria de ver neste país, é uma atenção mais especial por parte das nossas autoridades federais, em relação ao artista brasileiro, nosso Governo deveria criar uma comissão nacional, que desse mais apoio aos seus valores; onde está o Ministério da Educação? O que temos de talento nessa terra não é brincadeira, o que está faltando é um apoio à classe.
Arthur Américo S. Campos Cantalice	23/02/86	PB	Artes plásticas: Formalizar a situação funcional do artista plástico de modo a facilitar o exercício profissional. A atividade da comunidade dos artistas plásticos é muito grande e necessita “existir”.

Magnificat Santos	24/02/86	RJ	Como homem de imprensa, como grande político que é [Artur da Távola], faça com que na CONSTITUINTE reze um parágrafo mais ou menos assim: § QUE TODOS os meios de comunicação dêem oportunidade aos artistas de exibirem e/ou explorarem suas obras, INDEPENDENTE de favores alheios, cartas de apresentação ou outras situações consideradas vexatórias. Sejam, pois sua capacidade e seu talento, as únicas provas exigidas para que eles (os artistas) atinjam sua meta.
Ezequiel Paula Pias	24/02/86	MG	São muitas as sugestões que nos cercam, quero falar especificamente sobre a arte. Estamos vivendo em um país que está em pleno desenvolvimento, porém, esquecemos de dar aquela impulsão que precisa no campo da arte. Sabe-se de muitos artistas pessoas de grande potencial que, devido, muitas vezes ao preço do curso, deixa de desenvolver seu talento, sua arte. Creio que um país tem e está em desenvolvimento pleno quando atende a um campo tão importante como este, A ARTE. Bolsas de estudo para estudantes que formam a grande maioria. Não vê a real situação, quem não quer ver.
Rosely Buzaid Auved	30/02/86	SP	Sem sombra de dúvida, uma das carências mais sensíveis atualmente se dá no campo cultural, onde há extrema escassez de recursos, seja a nível educacional, seja no tocante às artes. (...). No campo das artes, primeiramente, a extinção da tão amoral censura atual, deveria ser arduamente batalhada. Deve-se conscientizar as autoridades de que jamais um artista deve ser castrado em sua obra, seja ela qual for, e muito menos o público deve ser privado de entrar em contato integralmente com estas expressões culturais, o que só reverteria em benefício para o brasileiro, ávido de conhecer e desenvolver-se.
Carlos Alberto S. Barreto	30/02/86	PE	Seja dado muito mais espaço às artes, e aos artistas, como poeta, compositores, etc. O Brasil em si é um artista, pois sobreviver ao mundo caótico como esse é uma arte.
Luiz Paulo Oliveira Lopes	21/02/86	PI	Uma Constituinte que não viesse a se preocupar com a identidade cultural do seu povo perderia, obviamente, sua essência. Este país perde, constantemente, seus valores culturais, suas tradições, costumes, folclore, monumentos do passado. Urge que dentro da nova Constituinte exista um espaço para preservar tudo aquilo que é a nossa memória e

			a nossa identidade, partindo-se da afirmação de que o “povo sem memória é povo sem história”. Que este país receba, através da Constituinte, um mecanismo seguro que proteja o nosso passado, nossas raízes.
--	--	--	--

Fonte: tabela elaborada pela autora, com dados extraídos do sítio <[http://www.senado.gov.br/atividade/baseshist/bh.asp#/>](http://www.senado.gov.br/atividade/baseshist/bh.asp#/). Acesso em 12 de jun. de 2021.

Nesses documentos, percebe-se um forte desejo de ampliação da importância da cultura e da arte no país, solicitando maior oportunidade de acesso a incentivos governamentais para os artistas, sobretudo os iniciantes. Os textos não eram neutros e, em inúmeros casos, os manifestantes se referiam a situações próprias, particulares, para exemplificar questões da órbita geral, expondo suas preferências e valores que, por vezes, eram compartilhados por outros, em sugestões diversas.

Outra forma de participação, igualmente importante, foi a via das emendas populares, que se configuraram como um canal aberto para versar sobre diversos temas. Um total de 122 emendas foi apresentado, angariando um montante de 12.277.423 (doze milhões, duzentos e setenta e sete mil e quatrocentos e vinte e três) assinaturas (BRANDÃO, 2011, p. 79). Considerando que cada eleitor tinha a possibilidade de subscrever até três emendas e que, nessa época, o eleitorado somava cerca de 70 milhões, é notório que aproximadamente 10% (dez por cento) da população participou ativamente desse processo democrático (BACKES; AZEVEDO, 2008, p. 80). No tocante à arte, foram apresentadas duas: PE 002 e PE 081.

A análise da Tabela II não apenas ilumina os sentimentos e argumentos relacionados à garantia constitucional da arte, mas também apresenta uma dimensão mais profunda: essas emendas, assim como as obras de arte aqui analisadas, podem ser interpretadas como ferramentas da luta política, em que o binômio arte e poder se retroalimentam. Ao entrelaçar a arte com a política, essas emendas não apenas expressam preocupações e aspirações culturais, mas também revelam uma dinâmica ativa de transformar a arte em um veículo de expressão político e social. Nessa configuração, a arte assume um papel proeminente, não somente como uma forma de expressão estética, mas como uma manifestação de poder, contribuindo para a edificação de uma consciência coletiva voltada aos valores democráticos e culturais.

Tabela 2 – Emendas Populares sobre Arte

	PE 002	PE 081
Entidades responsáveis	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões no Estado de São Paulo-SP; Federação Nacional de Jornalistas Profissionais, Brasília-DF; e Conselho Nacional de Direito Autoral.	Entidades responsáveis: Associação de Arte-Educadores do Estado de São Paulo (AESP)-SP; Associação Nordestina de Arte-Educadores (ANARTE), João Pessoa-PB; Associação de Arte-Educadores do Distrito Federal (ASAE/DF), Brasília-DF; Apoiada por dez entidades [não há menção de quais].
Número de Assinaturas	30.000	5.981
Subscrita por	Dep. José Genoíno (PT/SP)	Dep. Hermes Zanetti (PMDB/RS)
Texto da Emenda Popular	Modifica alíneas do item IV, artigo 12, Capítulo I (Dos Direitos Individuais), Título II (Dos Direitos e Liberdades Fundamentais), do Regimento Interno da Assembleia Nacional Constituinte, na forma que se segue: “IV – A LIBERDADE (...) É vedada a censura ou supressão, total ou parcial, a espetáculos públicos, a programas de telecomunicação, e a toda e qualquer manifestação cultural e artística”.	Inclui, onde couber, no Capítulo III (Da Educação e Cultura), do Título IX (Da Ordem Social), os seguintes dispositivos: Art. – É dever do Estado promover o desenvolvimento artístico-cultural e sua autonomia: Parágrafo único – o disposto no “caput” deste artigo será assegurado por: I – liberdade de expressar, criar, aprender, ensinar, produzir e pesquisar, individual e coletivamente, em Arte; II – priorização de compromisso com o bem comum, a memória, a realidade e a cultura brasileiras, em relação ao contexto universal. Art. – a execução do previsto no artigo anterior efetivar-se-á mediante garantia de: I – destinação de recursos públicos na forma da lei, ao ensino, à docência, à pesquisa e à criação em Arte, quanto a meios materiais e não materiais, à formação e condições de trabalho, à divulgação e circulação dos valores e bens culturais produzidos; II – ensino público e gratuito para a Arte, na escola formal e instituições culturais, como direito de cada cidadão; III – ensino da Arte como disciplinas obrigatórias nos currículos, dos vários

		níveis, na forma da lei; IV – cursos profissionalizantes em Arte, atendendo às várias especialidades; V – participação de profissionais e entidades associativas atuantes na área de Arte-Educação em todas as etapas de planejamento de atividades do Governo; VI – acesso aos níveis mais elevados do ensino, da pesquisa, da criação e da produção artística; VII – incentivo às manifestações artísticas de criação nacional.
Justificativa	Durante 21 anos nós, artistas, técnicos, junto com as demais formas políticas da sociedade brasileira, lutamos contra o regime autoritário. Durante 21 anos, lutamos para que exista liberdade no Brasil. (...) Com grande alarde comunicaram que os tempos sombrios da CENSURA haviam passado. Acreditamos e fomos à luta. Porém, pouco a pouco, filmes, canções, peças teatrais voltaram a ser censuradas. De novo tomaram para si o direito de decidir o que podemos ou não ver, ler ou ouvir. A CULTURA voltou a ser um caso de polícia. De novo nos ameaçam de tirar a LIBERDADE de criar, de criticar, de discutir. Todos nós, artistas e técnicos, temos direito ao trabalho, que é um direito constitucional. No DIA INTERNACIONAL DO TEATRO fomos à rua pedir a solidariedade de toda a sociedade brasileira para por [sic] fim à censura. A liberdade é essencial para que o Brasil se transforme na Nação democrática que queremos. Considerando a existência de censura a obras de arte no Brasil, além da proibição de cerca de 500 (quinhentas) manifestações artísticas, no período da “Nova República”, o povo brasileiro uniu-se visando mudar tal contexto na nova Carta Magna. Isso porque hoje proíbem a CULTURA, amanhã, os cidadãos não poderão escolher seu destino, nem os	A presente proposta, consubstanciada pelos documentos: MANIFESTO DE DIAMANTINA (Jul/85), CONCLUSÕES DO II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA ARTE-EDUCAÇÃO (Salvador, Ago/86); DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIOS DO 4º CONGRESSO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO (Goiânia, set/86); da COMISSÃO PRÓ-FEDERAÇÃO NACIONAL DE ARTE-EDUCADORES À SUB-COMISSÃO DA EDUCAÇÃO, CULTURA E ESPORTES DA ASSEMBLEIA NACIONAL CONSTITUINTE (Brasília, Abr/87); EMENDAS OFERECIDAS À VIII-COMISSÃO DA FAMÍLIA, DA EDUCAÇÃO, CULTURA E ESPORTES, DA CIÊNCIA E TECNOLOGIA E DA COMUNICAÇÃO (Assembleia Nacional Constituinte, Brasília, Jun/87); objetiva consolidar ainda mais os avanços já realizados. Ao ser considerada pela Assembleia Nacional Constituinte, esta proposta formará o espaço e o valor da Arte na Cultura brasileira, como estão firmados em constituições de povos desenvolvidos e em desenvolvimento.

	Partidos Políticos existir no País, reinando o arbítrio e o autoritarismo, contra os quais lutamos. Enfim, por entendermos que o acesso à informação, à obra de arte, ao livre exercício da criatividade é direito inalienável do ser humano, e que, como trabalhadores e produtores culturais, devemos ter a garantia de exercer com dignidade a nossa profissão, imperativa se faz a extinção da CENSURA.	
--	---	--

Fonte: tabela elaborada pela autora, com dados extraídos do sítio <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/o-processo-constituente/comissao-de-sistematizacao/emendas-de-plenario-e-populares>. Acesso em 07 de mai. de 2021.

Essas duas emendas, assim como outras 37, foram indeferidas por não terem cumprido com todas as exigências regimentais (art. 24), tais como subscrição de 30.000 (trinta mil) ou mais eleitores brasileiros, em lista organizada por, no mínimo, três entidades associativas.²² Contudo, o sucesso da campanha de coleta de assinaturas levou os parlamentares a decidirem pela apresentação de todas as 122 emendas no Plenário. Desse modo, as 39 que haviam sido indeferidas foram subscritas por constituintes para garantir a apreciação delas.

Há duas considerações importantes a serem feitas sobre o processo de inclusão das emendas populares durante a Constituinte. A primeira é sobre a rejeição da proposta do senador Pompeu de Souza (PMDB – DF), a qual pretendia substituir a expressão “título eleitoral” por “documento de identidade” e, com isso, estender esse direito às categorias de *não-eleitores* para não limitar a quantidade de brasileiros aptos a subscrever as propostas de

²² Art. 24 do Regimento Interno da ANC: “Fica assegurada, no prazo estabelecido no artigo anterior, a apresentação de proposta de emenda ao Projeto de Constituição, desde que subscrita por 30.000 (trinta mil) ou mais eleitores brasileiros, em lista organizada por, no mínimo, 3 (três) entidades associativas, legalmente constituídas (...) obedecidas as seguintes condições: I. A assinatura de cada eleitor deverá ser acompanhada de seu nome completo e legível, endereço e dados identificadores de seu título eleitoral; II. A proposta será protocolada perante a Comissão de sistematização, que verificará se foram cumpridas as exigências estabelecidas neste artigo para sua apresentação; III. A Comissão se manifestará sobre o recebimento da proposta dentro de 48 (quarenta e oito) horas da sua apresentação, cabendo da decisão denegatória recurso para o Plenário, se interposto por 56 (cinquenta e seis) constituintes, no prazo de 3 (três) sessões, contado da comunicação da decisão à Assembleia; IV. A proposta apresentada na forma deste artigo terá a mesma tramitação das demais emendas, integrando sua numeração geral, ressalvado o disposto no parágrafo seguinte; V. Se a proposta receber, unanimemente, parecer contrário da Comissão, será prejudicada e irá ao Arquivo, salvo se for subscrita por um Constituinte, caso em que irá ao Plenário no rol das emendas de parecer contrário; VI. Na Comissão, poderá usar da palavra para discutir a proposta, pelo prazo de 20 (vinte) minutos, um de seus signatários, para este fim indicado quando da apresentação da proposta; VII. Cada proposta, apresentada nos termos deste artigo, deverá circunscrever-se a um único assunto, independentemente do número de artigos que contenha; VIII. Cada eleitor poderá subscrever, no máximo, 3 (três) propostas”.

emendas. A segunda é que, a despeito do sucesso de engajamento com as assinaturas das emendas populares, quando da defesa delas, por seus respectivos representantes no Plenário da Comissão de Sistematização, poucos deputados e senadores deram prioridade, uma vez que as atenções se voltavam mais para suas próprias reuniões, onde acordos a portas fechadas eram firmados.²³

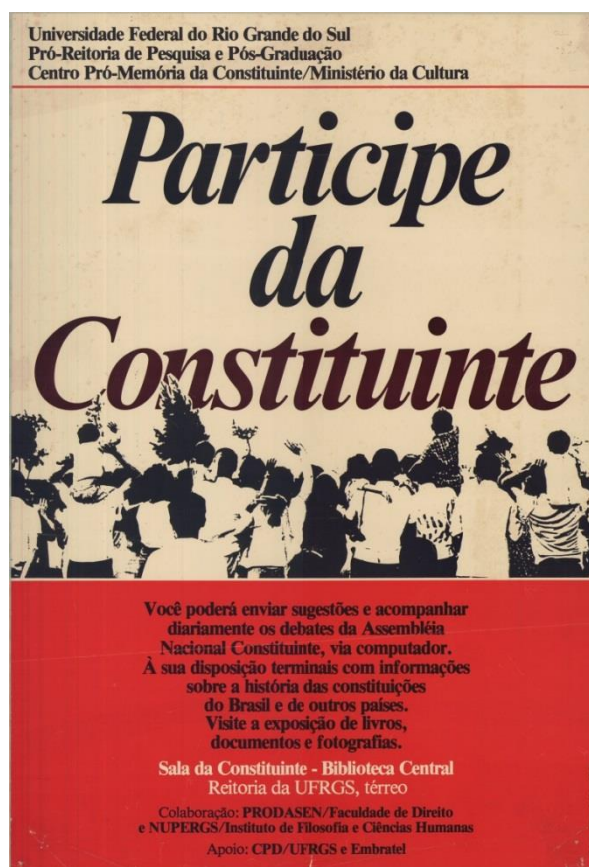
Embora seja importante pontuar esses dois limitadores, 974 pessoas, excetuando os próprios parlamentares, discursaram no Congresso Nacional – e, em alguns casos, tendo sido a primeira vez que deram depoimento público: “O Brasil mostrou sua cara, seus sonhos e reivindicações” (BACKES; AZEVEDO, 2008, p. 74). Quase como um poder paralelo, surgia um poder vinculado às realidades das condições de vida dos oprimidos, dos “de baixo”. A participação popular permeou a Constituinte de um viés democrático até então inédito no país.

Seja nas subcomissões (e de modo esporádico ou variável nas comissões temáticas), seja em um momento estratégico conjugado ao desencadeamento dos trabalhos da comissão de sistematização, ocorreram manifestações intensas e maciças dos “de fora”, com frequência canais ou expositores dos “de baixo”, que impregnaram as disposições constitucionais advogadas pelos constituintes. (...) Não se atingiu uma “situação ideal”. Porém conquistou-se um ponto de partida para um processo constituinte moderno, de essência democrática e voltado para o futuro almejado pela maioria real. (FERNANDES, 2014, p. 306).

Na Coleção Memória da Constituinte, disponível para consulta pública, há uma seção especificamente dedicada a *cartazes, adesivos e transparências* que foram empregados como meio de promoção do engajamento popular no processo constituinte. Dentre as diversas imagens encontradas nessa seção, destaca-se um cartaz promovido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em parceria com o Centro Pró-Memória da Constituinte, órgão vinculado ao Ministério da Cultura. Esse cartaz, que traz a inscrição “Participe da Constituinte”, apresenta uma multidão de pessoas, incluindo crianças no colo de algumas delas, caminhando em direção ao processo constituinte, visto de costas. O apelo à participação popular é reforçado pelos dizeres presentes na imagem.

²³ Três matérias/notícias demonstram isso: “Plenário e galerias vazios foram rotina”; “Foi uma festa. Mas durou pouco” e “Milhões falam a plenário surdo”. Correio Braziliense, Brasília, nº 8912, 05 de setembro de 1987, p. 6. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/152316/Set_87%20-%200042.pdf?sequence=1>. Acesso em 11 de mar. de 2020.

Imagem 05 - Participe da Constituinte



Fonte. Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Outro cartaz de destaque apresenta um homem em tons preto e branco, com a boca amordaçada, acompanhado da frase “Fale por nós agora ou cale-se para sempre”. A imagem se opõe claramente à censura imposta durante o período ditatorial, incentivando a fala – algo que foi suprimido durante tantos anos. O alerta presente no cartaz é de que o Brasil pode ser melhor, mas depende dos constituintes que representarão os anseios da sociedade, agora sem restrições.

Imagem 06 - O Brasil Pode Ser Melhor



Fonte. Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Mais um cartaz digno de nota é o que apresenta uma pessoa segurando uma espada na mão direita e a Constituição na esquerda, com a frase “Pelos poderes da Constituinte, nós temos a força”. Essa imagem se associa ao desenho animado *He-Man*, de 1983, no qual o personagem principal desembainha a espada presa às suas costas e grita: “Pelos poderes de Greyskull, eu tenho a força!”. A metáfora sugere que, ao ganhar superpoderes por meio da Constituinte, os indivíduos podem combater o mal e defender os oprimidos. O cartaz também traz as frases “Constituinte sem povo não cria nada de novo” e “Você é constituinte. Arme-se de seu título de eleitor e assine seu projeto”, reforçando a importância da participação popular no processo constituinte e incentivando as pessoas a assinarem projetos que seriam votados durante a Constituinte.

Imagem 07 - Vai Valer o que Estiver Escrito



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

A frase “Constituinte sem povo não cria nada de novo” levanta a questão sobre o conceito de povo. A historiadora Luísa Rauter Pereira (2011) analisa as suas implicações em sua forma plural – povos –, explicando que a concepção de um povo homogêneo, pacífico e submisso atendia à necessidade de manter as pessoas afastadas da atividade política e revolucionária. Ao ser apropriado pelas elites, o conceito passou a estar vinculado a um grupo restrito de pessoas consideradas capazes de representar a vontade popular. Tal fato é evidenciado, por exemplo, pela proposta de um grupo de juristas brasileiros, após a ditadura, de que a nova Constituição fosse elaborada por um grupo supostamente qualificado, em detrimento da participação direta do povo, considerado leigo para esses assuntos jurídicos (FERREIRA FILHO, 1977 e 1988; REALE, 1985).

O conceito de “povo”, portanto, não é um dado natural, que independe da ação humana, mas construído, pois

Falar de um povo não é falar de um ser originalmente “desvestido”, que depois é “vestido” com princípios, regras etc., como se pudesse permanecer o mesmo a cada nova roupagem. Ao contrário, o povo é construído no mesmo compasso em que é “vestido”, e se transforma nessa trajetória. Sua identidade mutável se faz por

conflito e cooperação entre seus membros, seus cidadãos em potencial, numa peleja constante de indivíduos e grupos – e é por conta disso, em primeiro lugar, que o jogo da representação se faz. Antes de representar “um povo”, representa-se na verdade esse movimento divergente e plural de conflito e cooperação entre suas partes. A representação, portanto, não vem “depois” da identidade de um povo, mas é elemento integrante de sua busca, mesmo que nunca concluída. Enfim, se não se trata de afirmar uma unidade prévia e dada do povo, não se trata também de negar de antemão a possibilidade de um processo de unificação, a ser entendido, porém, dinamicamente: um processo que se faz e se desfaz, para depois se refazer e assim por diante, como uma história de continuidades e rupturas. (ARAÚJO, 2013, pp. 376-377).

Tomando por base a noção de que, no regime democrático, o povo é o titular da soberania e que dele emanam todos os poderes, tem-se uma concepção que refuta as concepções elitistas de enxergá-lo como mero portador – passivo – de um projeto político (COMPARATO, 1997). No entanto, o fato de o povo ser a titular do poder constituinte originário não equivale automaticamente ao exercício direto e imediato de tal poder; ao revés, este se concretiza por meio de representantes políticos, escolhidos, por meio de eleições. A Constituição Federal, promulgada em 1988, distinguiu titularidade e exercício do poder político, ao dispor que “todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição” (art. 1º, parágrafo único). Desse modo, tal titularidade caminha de mãos dadas com o caráter *perene* do poder constituinte: muito embora se esgote com a promulgação de cada novo documento constitucional, pode novamente vir a ser invocado no futuro através da manifestação cidadã. Logo, a proposta de se realizar uma constituinte democrática abarca o povo enquanto fonte última de legitimidade de uma Constituição, assumindo um *status* supremo na escala de poder.

Mas, o que vem a ser povo – ao menos, neste estudo? A noção de povo não se restringe a um conjunto de indivíduos aptos a votar: se assim fosse, estariam excluídos aqueles que não possuem título de eleitor, tais como crianças, os analfabetos antes da Emenda Constitucional nº 25 de 1985 e, muitas vezes, as mulheres brasileiras, que só tiveram reconhecido o direito ao voto em 1932. A inserção de novos atores na redemocratização brasileira acarretou uma disputa pela construção de uma nova gramática social. Ao mesclar o procedimento e a participação da sociedade, criou-se um experimentalismo na esfera do Estado, com a democracia participativa sendo vista como uma das formas de se reinventar a emancipação social (SANTOS, 2007).

O termo povo não designa uma coletividade amorfa e homogênea, mas sim indivíduos com orientações políticas e ideológicas diversas e interesses multifacetados. Durante a ditadura, essa diversidade foi frequentemente simplificada e reduzida a dualidades artificiais, como a distinção entre aqueles que amavam o Brasil e os que supostamente

deveriam deixá-lo. Essa simplificação ocorreu na prática por meio de perseguições políticas, censura e propaganda oficial. A Constituinte de 1987-88, por outro lado, revelou a pluralidade desse “novo” povo. Durante as audiências e outras formas de participação popular no processo constituinte, foram apresentadas as múltiplas faces da sociedade brasileira, com suas diferentes visões de mundo e demandas. Esse foi um grande êxito da Constituinte, ao possibilitar que essa pluralidade fosse reconhecida e valorizada na elaboração da nova Carta Magna.

É nessa esfera de disputas, dando ensejo à possibilidade de ação política como um ato transformador – independentemente do título de eleitor –, que se utiliza o termo “povo” nesta tese. Tem-se, contudo, consciência que tal uso não abrange todas as possibilidades de definição da palavra, a qual transcende a ideia de atores sociais mobilizados. Por uma necessidade de recorte própria do escopo estudado – o processo constituinte brasileiro do fim dos anos 1980 –, adota-se uma noção de povo que faz referência àqueles que se fizeram ouvir ao longo dos trâmites da redemocratização, fosse por meio dos convites formais à fala – os depoimentos colhidos nas ruas ou as cartas enviadas à Constituinte –, fosse através de manifestações espontâneas, como as obras artísticas aqui analisadas.

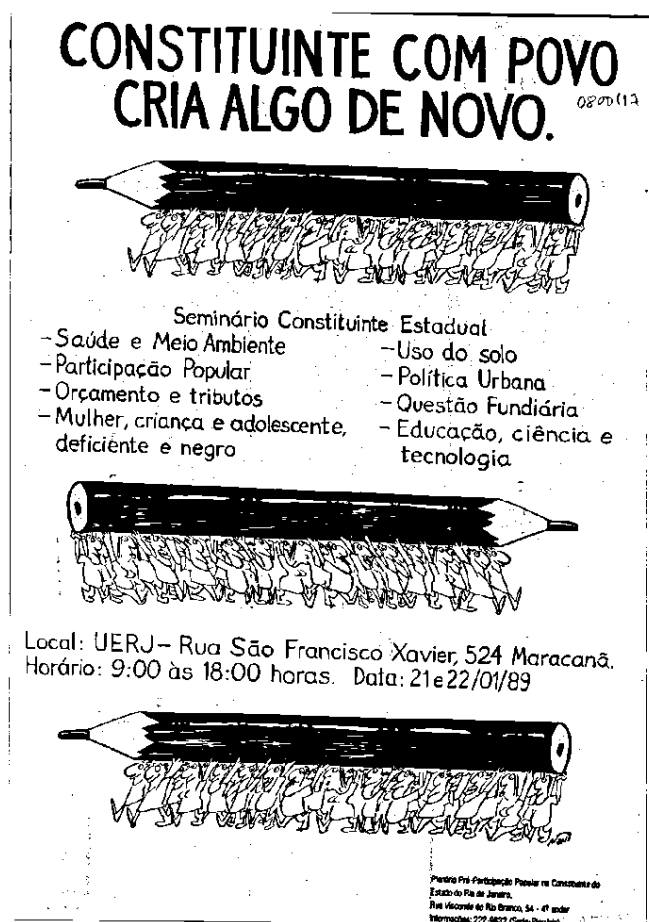
Três mecanismos de participação popular foram utilizados de maneira institucional durante o processo constituinte: as sugestões dos cidadãos, que foram disponibilizadas por meio de formulários dos Correios, inclusive antes do início da fase constituinte; as emendas populares, que foram apresentadas e discutidas no âmbito da Comissão de Sistematização; e as audiências públicas, que foram realizadas durante a as Subcomissões e Comissões Temáticas.

Durante um período de três semanas, quase 900 indivíduos participaram de 197 audiências públicas, que foram realizadas durante a fase das Subcomissões (BACKES, AZEVEDO, 2008). As Comissões e Subcomissões Temáticas tiveram a prerrogativa de realizar de cinco a oito audiências públicas, dependendo da deliberação de seus membros. A quantidade de audiências públicas, no entanto, não foi uniforme. Enquanto poucas Comissões promoveram essas audiências, todas as Subcomissões permitiram a participação da sociedade civil organizada. Por não ter sido regulamentada pelo Regimento Interno da ANC, a escolha dos participantes foi feita de acordo com diversos critérios, tais como: indicação de especialistas em um determinado assunto; indicação em reuniões informais; apresentação voluntária de entidades, associações e grupos organizados; e por sugestão direta de constituintes com interesse no tema.

Outras iniciativas de mobilização também foram adotadas durante o processo constituinte, como as caravanas em direção a Brasília e a participação em Plenários. Essas mobilizações não tinham como objetivo encher a capital com grandes multidões pontuais, mas sim manter uma presença constante e numericamente significativa por meio de caravanas sucessivas. Essa mobilização, porém, exigia planejamento sistemático e recursos financeiros para cobrir diversas despesas com transporte aéreo e terrestre, aluguel de ônibus, alimentação e hospedagem.

Encerra-se esta fase do presente estudo com a apresentação de uma última imagem pertencente à seção dedicada a *cartazes, adesivos e transparências* da Coleção Memória da Constituinte. No cartaz a seguir, o povo é representado por indivíduos segurando um lápis de tamanho descomunal, simbolizando a capacidade de escrever e elaborar textos, assim como de participar na escrita do novo ordenamento constitucional do país.

Imagem 08 - Constituinte com Povo Cria Algo de Novo



Fonte. Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

A inscrição presente no cartaz reforça a importância da participação popular no processo constituinte, ao afirmar que “Constituinte com povo cria algo de novo”. Em outras palavras, é apenas com o envolvimento ativo da sociedade que a mudança real e duradoura pode ocorrer durante o processo de transição política. O cartaz, portanto, destaca a importância do povo como um elemento chave na construção da democracia e na busca por um futuro melhor para todos.

CAPÍTULO 2 TRAJETÓRIA DE FORMAÇÃO DE UM ARQUIVO HISTÓRICO

2.1. Preservando a História da Constituinte

Ainda que a própria construção de um arquivo documental sugira um apelo ao passado, em seu discurso existe um esforço para estabelecer um vínculo entre o presente e o futuro. Isso ocorre porque a preservação de um determinado patrimônio como fonte de pesquisa e conhecimento não é algo inerte, pronto e acabado. Um material histórico não existe de forma isolada, separado da presença social, uma vez que sua natureza plural carrega consigo disputas de sentidos. Como afirmou o historiador Jaques Le Goff (1994), o documento não é algo que pertence apenas ao passado, mas sim um produto da sociedade que o criou, moldado pelas relações de poder e força, assim como é também fruto de seleção e análise realizadas ao longo da história.

A *Coleção Memória da Constituinte* é composta por documentos produzidos entre 1985 e 1988, divididos em duas categorias: a *Comissão Provisória de Estudos Constitucionais* (CPEC) e o *Centro Pró-Memória da Constituinte* (CPMC). No entanto, é importante mencionar a série Recortes, também presente na Coleção, que seleciona publicações jornalísticas sobre a temática da Constituinte. Tal série pode se referir tanto à Comissão Provisória quanto ao Centro Pró-Memória, motivo pelo qual a divisão da Coleção em apenas duas categorias temáticas é adotada aqui.

A CPEC foi instituída pelo Decreto nº 91.45/85 (BRASIL, 1985), assinado pelo Presidente da República José Sarney, com o objetivo de fornecer subsídios aos parlamentares através de um Anteprojeto de Constituição. Popularmente conhecida como *Comissão dos Notáveis* ou *Comissão Afonso Arinos*, em virtude de ter sido presidida pelo senador Afonso Arinos de Mello Franco, foi composta por 50 cidadãos escolhidos diretamente por Sarney e provenientes de diversas áreas,²⁴ incluindo “recomendações de igrejas, sindicatos, ONGs, entre outros” (SÜSSEKIND, 2021, s/p).

²⁴ Os membros da Comissão de Estudos Constitucionais eram: Afonso Arinos de Melo Franco (Presidente da Comissão), Alberto Venâncio Filho, Alexandre José Barbosa Lima Sobrinho, Antônio Ermírio de Moraes, Bolívar Lamounier, Cândido Antônio Mendes de Almeida, Célio Borja (ficou impedido de participar por ser nomeado para o STF), Celso Monteiro Furtado, Cláudio Pacheco, Cláudio Penna Lacombe, Clóvis Ferro Costa, Cristovam Ricardo Cavalcanti Buarque, Edgar de Godoi da Mata-Machado, Eduardo Mattos Portella, Evaristo de Moraes Filho, Fajardo José Pereira Faria, Floriza Verucci, Gilberto de Ulhoa Canto, Gilberto Freyre, Hélio Jaguaribe, Hélio Santos, Hilton Ribeiro da Rocha, João Pedro Gouvea Vieira, Joaquim de Arruda Falcão Neto, Jorge Amado, Josaphat Ramos Marinho, José Afonso da Silva, José Alberto de Assumpção, José Francisco da Silva, José do Rego Barros Meira de Araújo, José Paulo Sepúlveda Pertence, José Saulo Ramos, Laerte Ramos

No dia 18 de setembro de 1986, a Comissão concluiu a elaboração do Anteprojeto, que incluía a proposta de adotar um sistema parlamentarista de governo. Entretanto, a Comissão enfrentou críticas por sua vinculação ao Executivo e pela falta de confiança da sociedade nas ações governamentais, que havia impedido as eleições diretas e uma Constituinte exclusiva. Em resposta às críticas recebidas, Sarney optou por não encaminhar o Anteprojeto à Constituinte, decidindo, em vez disso, arquivá-lo no Ministério da Justiça. Há, contudo, uma segunda versão dos acontecimentos, segundo a qual Sarney teria manifestado descontentamento diante do fato de o anteprojeto defender a adoção do parlamentarismo, medida que entrava em conflito com seus interesses políticos pessoais.

De acordo com Versiani (2014), a intenção do CPMC de reunir informações relacionadas ao processo constituinte foi o fator motivador da iniciativa do então ministro da Cultura, Celso Furtado, ao redigir uma carta endereçada ao presidente da Comissão dos Notáveis. Nessa correspondência, Furtado solicitou que, ao término dos trabalhos da mencionada Comissão, os documentos por ela acumulados fossem transferidos para a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), uma vez que esta possuía os recursos técnicos e administrativos necessários para garantir a adequada preservação e guarda desses registros.

Assim, em 31 de julho de 1986, Afonso Arinos e Joaquim de Arruda Falcão Neto formalizaram um convênio com o objetivo de doar o arquivo documental da CPEC à FNPM, presidida à época pelo próprio Joaquim Falcão – o que foi facilitado pelo fato de ele também ser membro da referida Comissão Provisória. Conforme estabelecido pelo convênio, as responsabilidades seriam as seguintes:

(...) manter o material recebido em instalações adequadas; incluir a guarda, a preservação e a difusão do acervo na programação do projeto Memória da Constituinte; organizar, técnica e cientificamente e informatizar os dados; alocar pessoal especializado para tratamento dos dados, sua guarda e a preservação do acervo; assegurar aos membros da Comissão, autoridades, pesquisadores e ao público em geral acesso ao acervo e sua utilização; manter contato com a Assembleia Nacional Constituinte para informá-la sobre o material disponível. (SÜSSEKIND, 2017, p. 15)

Durante o período compreendido entre 1979 e 1990, a FNPM desempenhou um papel de destaque como órgão executivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico

Vieira, Luís Eulálio de Bueno Vidigal Filho, Luís Pinto Ferreira, Mário de Souza Martins, Mauro Santayana (Secretário Executivo da Comissão), Miguel Reale, Miguel Reale Júnior, Ney Prado (Secretário geral da comissão), Odilon Ribeiro Coutinho, Orlando M. De Carvalho, Padre Fernando Bastos de Ávila, Paulo Brossard de Souza Pinto, Raphael de Almeida Magalhães, Raul Machado Horta, Reverendo Guilhermino Cunha, Rosah Russomano, Sérgio Franklin Quintella e Walter Barelli. Em que pese a relação de nomes de profundo vulto na história da política e da cultura brasileiras, é contundente observar que *apenas duas mulheres* integravam tão distinto grupo: Floriza Verucci e Rosah Russomano. Fonte: BRASIL, 1986.

Nacional, estando vinculada ao Ministério da Cultura. Após o encerramento das atividades da FNPM, o acervo acumulado foi transferido para o Museu da República/RJ. Essa transferência revela que, desde a assinatura do Termo de Convênio, já havia a intenção de direcionar o acervo para essa instituição museológica. Tal fato denota que, embora o projeto tenha sido concebido inicialmente como uma medida transitória, voltada ao período constituinte, existia um propósito de estabelecer um fundo documental de caráter permanente, evidenciando o intuito de se preservar a memória histórica daquele momento (VERSIANI, 2014).

Embora não tenha sido encaminhado oficialmente aos constituintes, o Anteprojeto da Comissão Provisória de Estudos Constitucionais recebeu ampla divulgação e vários membros da Comissão participaram dos trabalhos da ANC, tais como o próprio senador Afonso Arinos (PFL – RJ) e o constitucionalista José Afonso da Silva, que viria a ser o principal assessor, durante o processo, do senador Mário Covas (PMDB – SP), integrando também a Comissão de Redação. Tais fatos fizeram com que o Anteprojeto fosse apresentado como sugestão à Mesa da Constituinte, o que fez com que os parlamentares o vissem “como uma fonte originária de ideias” (CARVALHO, 2017, p. 291), consoante à análise de Joaquim Falcão, levando o deputado Manuel Moreira (PMDB – SP) a observar: “No lugar de plagiar, vamos examinar logo o original” (CITTADINO, 2004, p. 42). Sússekind (2021, s/p) também confirma que esse Anteprojeto “não ficou dentro do armário, pois foi utilizado. Vários constituintes falam isso – e é verdade”.

Na 24ª reunião da Subcomissão da Educação, Cultura e Esportes, ocorrida em 12 de maio de 1987, o então Ministro da Cultura, Celso Furtado, esclareceu que o documento previamente elaborado pelo seu Ministério e enviado à Constituinte para ser usado como referência havia utilizado os trabalhos da Comissão Afonso Arinos – “isto simplesmente para uma questão de facilidade de exposição”, nas palavras do próprio (ATAS, 1987, p. 306). Tal medida acabou por evidenciar o quão influentes foram os trabalhos dessa Comissão na Constituinte.

Além de ter circulado pelos bastidores políticos, o material produzido da Comissão Provisória de Estudos Constitucionais também foi divulgado pelo Centro Pró-Memória da Constituinte, que havia sido criado pela Fundação Nacional Pró-Memória, podendo ser acessado pela população. Como o Centro não contava com internet e computadores *online* – vide que, nos anos 1980, a rede de internet não era amplamente consolidada no Brasil – foram criados terminais da Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel). Tais terminais operavam a partir de um computador no núcleo do Centro Pró-Memória da Constituinte de

Brasília, dentro da Câmara Federal, conectado eletronicamente ao Prodasen – Centro de Informática e Processamento de Dados do Senado Federal –, ficando ligado a outros computadores instalados em cada um dos demais núcleos do Centro.

Esses terminais foram instalados, com equipamentos cedidos pela Cobra Computadores, que ficavam interligados via telefônica, para utilização do *Cirandão Mensagem* – serviço de disseminação eletrônica de informações para consulta instantânea ou envios de mensagens aos constituintes. Além do horário de expediente, que era das 9 às 19 horas, o trabalho interno do Centro Pró-Memória da Constituinte ocorria quando não tinha atendimento ao público (SÜSSEKIND, 2017, p. 33), na parte da noite – período em que um profissional ficava encarregado de enviar e recolher informações à Assembleia Nacional Constituinte. A seguir, uma propaganda desse serviço *Cirandão Mensagem*, ofertado pela Embratel para as empresas melhorarem seus negócios a partir da comunicação:

Imagem 09 - Cirandão Mensagem



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

O Centro Pró-Memória da Constituinte fez uso da rede pública de transmissão de dados desenvolvida pela Embratel, operando vinte e quatro horas por dia. A ideia era estabelecer o livre acesso da sociedade aos acontecimentos que diziam respeito à elaboração da Constituição. As consultas, que eram gratuitas para a população, também podiam ser feitas por telefone, via correio ou pessoalmente. Patrocinada pelo CNPQ (Conselho Nacional de

Pesquisa), pela FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos) e pelo Banco Itaú, através da ITAUTEC, a equipe era composta por historiadores, advogados, jornalistas e documentaristas (SÜSSEKIND, 2017, 2021).

Esse Centro, que teve como um de seus apoiadores o presidente da Fundação Nacional Pró-Memória, Joaquim Falcão, começou a ser concebido no segundo semestre de 1985, quando a Fundação montou um projeto voltado para a promoção e captação de materiais sobre a Constituinte de 1987-88.²⁵ Segundo Versiani, o projeto proposto foi formalizado pela Portaria nº 170, de 16 de outubro daquele ano, do Ministério da Cultura, para se criar “estratégias de captação de intercâmbio e difusão de materiais informativos produzidos no país sobre o debate da Constituinte” (2014, p. 06). Os objetivos eram a preservação da memória e o esclarecimento do cidadão comum sobre o processo que estava sendo deflagrado.

Desse modo, sob a coordenação de Elizabeth Sússekink, o Centro Pró-Memória da Constituinte, que ficou conhecido como Loja Constituinte, foi criado com sede na cidade do Rio de Janeiro.²⁶ Apesar de ter sido inaugurado somente no dia 10 de março de 1987, desde julho de 1986, a estrutura e a equipe já estavam sendo montadas. Como infraestrutura permanente, o Centro contou com recursos do Ministério da Cultura, através da Fundação Nacional Pró-Memória, que forneceu as instalações, o mobiliário, o material de consumo diário e o pagamento dos salários dos integrantes permanentes e temporários, além dos estagiários.

Com o tempo, o Centro expandiu para outras seis cidades: Porto Alegre (29 de abril de 1987), Brasília (13 de maio de 1987), Ouro Preto (23 de maio de 1987), Belo Horizonte (31 de julho de 1987), São Paulo (14 de dezembro) e Recife (data não informada).²⁷ No entanto, não foi uma tarefa fácil, pois, além da própria estrutura que dependia de boas

²⁵ A Fundação Nacional Pró-Memória era um órgão público e estava vinculada ao Ministério da Cultura, que à época era chefiado por Aluísio Pimenta (1985-1986) e, posteriormente, por Celso Furtado (1986-1988).

²⁶ É pertinente observar que as instituições de grande importância cultural em âmbito nacional, tais como a Academia Brasileira de Letras, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Museu da República, não foram transferidas para a nova capital, permanecendo sediadas no Rio de Janeiro. Tal fato demonstra a preocupação com a construção e a preservação da continuidade da memória da cidade (PINTO; MAGER, 2022). Esses espaços podem ser considerados como lugares de memória (NORA, 1993), onde foram preservados vestígios do passado como parte da memória nacional. Embora o centro político do país tenha sido transferido para Brasília, o centro cultural ainda se concentrava no Rio de Janeiro. Por essa razão, é compreensível a escolha da antiga capital do país como sede do Centro Pró-Memória da Constituinte.

²⁷ As datas das inaugurações foram retiradas do livro de Sússekink (2017).

instalações e de uma equipe técnica, adentrava-se em questões políticas, como aconteceu com a implantação em Brasília:

Nós éramos muitos corajosos, pois imagina você ir à Câmara dos Deputados... Você escolher que o melhor lugar era a biblioteca da Câmara dos Deputados e que o melhor lugar era naquele lugar ali, todo mundo correndo atrás de você, mas por quê? Porque tinha sido feito uma, uma, uma..., como é que se diz? Um ajuste, uma conversa com Guimarães, feita através do Joaquim Falcão e então foi possível fazer isso. Desde o começo se previa que um núcleo de alguma coisa existiria na Câmara dos Deputados porque facilitaria. A ideia na verdade é que se fizesse alguma coisa na Câmara dos Deputados que alimentasse a gente aqui no Rio, mas não aconteceu isso, tá? Foi feito aqui no Rio e depois nós fomos para Brasília e montamos na Câmara dos Deputados sob porrada, literalmente, porque lógico que aquilo tudo era encastelado, aqueles lugares que pertenciam àqueles políticos, os donos da Câmara, os donos da biblioteca, e lá íamos nós de calça jeans e tênis, entendeu? Aquilo não cabia ali, ninguém gostava da gente ali. Mas fomos, montamos, conseguimos estagiários para ficar lá, fizemos tudo que tinha que fazer, inauguramos com o Guimarães. (SÜSSEKIND, 2021, s/p).

Antes mesmo da organização desses Centros, os movimentos sociais já estavam em ebulição: havia um sentimento comum de que somente com a sociedade mobilizada se poderia criar uma Constituição apta a representar a *vontade do povo*.

As questões inerentes ao Centro Pró-Memória se fazem destacadas com o lançamento, em 26 de janeiro de 1985, no Rio de Janeiro, do Movimento Nacional pela Participação Popular na Constituinte (MNPPC), que visava fomentar a criação de núcleos pró-participação na Constituinte em vários estados e municípios. O grupo tinha entre seus líderes o sociólogo Herbert José de Souza (Betinho), à época diretor do Instituto de Análises Sociais e Econômicas (Ibase) e irmão do cartunista e jornalista Henrique de Souza Filho (Henfil).

Segundo Maria Helena Versiani (2014), no dia do seu lançamento, o MNPPC recebeu de Henfil aquela que viria a se tornar a imagem-símbolo do movimento, consistindo em uma bandeira inspirada na brasileira e capturada em pleno processo de construção pelas mãos da coletividade.

Imagem 10 – Constituinte Sem Povo Não Cria Nada de Novo



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Henfil representou de forma singular o período de transição política brasileira, evidenciando o quanto os sentidos de uma sociedade ansiosa por participar das ações empreendidas estavam afiados. A imagem criada pelo artista retrata um processo de construção coletiva da bandeira nacional, no qual cidadãos comuns estão colocando os elementos que identificam o país. É possível perceber que a participação ocorre de forma plural e representa a unidade nacional, já que pessoas de diferentes estados estão contribuindo para colocar uma estrela na bandeira. A estrela possui uma carga simbólica cultural, que remete à ideia de guia, luz e sorte, além de ser um elemento presente na simbologia brasileira como um guia para um futuro promissor. Outro aspecto relevante é a reconstrução da floresta em contraste com as áreas desmatadas, o que pode representar uma preocupação com a preservação do meio ambiente. Por fim, destaca-se que o losango está sendo preenchido com ouro, simbolizando possivelmente a riqueza do país.

Essa imagem coaduna-se ao que faziam outros artistas naquela época, que

Atuaram como mediadores político-culturais fundamentais, explicitando o lugar decisivo da imprensa e da linguagem artística nas estratégias de mobilização da população. Eles deram maior beleza, humor e clareza a todo o processo, com a produção de charges, caricaturas e ilustrações para cartazes e periódicos que circularam à época, ajudando a “desenhar” o clima político do momento. (VERSIANI, 2013, p. 41)

As referências à Constituinte não só informavam como também incentivavam as pessoas comuns a se tornarem sujeitos ativos na luta pelo retorno democrático. Vê-se, com a imagem anterior, a mobilização cidadã pela construção de uma nova bandeira nacional, ainda que mantidos os elementos da anterior: o diferencial reside na sua elaboração, uma vez que a coletividade passara a ser detentora do processo de mudança. Tal perspectiva se manifesta através do trabalho do cidadão comum e da mudança dos dizeres: antes, havia o lema positivista da “Ordem e Progresso”; agora, porém, é a vez da “Constituinte”.²⁸

No tocante a esse artista, cabe também registrar a proximidade entre a sua morte e o nascimento da Constituição Federal – ocorridos, respectivamente, em 04 de janeiro e 05 de outubro de 1988. Em meio ao dinamismo e à inflamação dos embates políticos havidos no país em sua tentativa rumo à democracia, nada mais natural que essa etapa fosse marcada pelos movimentos populares e artísticos. À luz deste cenário, a confluência – a um só tempo, trágica e poética – entre o repouso final de um dos ícones artísticos deste período e a culminação maior da luta que escolhera, revela-se uma arena política investida do mesmo caráter de imprevisibilidade e desafio à lógica próprios da arte. Vale, aqui, a menção da música *O bêbado e a equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc: um hino de resistência nacional que revela o desejo de ruptura com a ditadura, imortalizada na voz da cantora Elis Regina, e que pedia a volta do Betinho, irmão do Henfil, que estava exilado.²⁹

A sociedade civil começou a se organizar em todo país, marcando o desenvolvimento da Constituinte desde o seu nascimento, com a sua convocação em 1985. No dia 06 de fevereiro desse ano, em São Paulo, foi criado o Plenário Pró-Participação Popular, com o propósito de consolidar os instrumentos de participação direta da sociedade no processo de elaboração constitucional. Outras regiões do país também se organizaram: no Rio Grande do Sul, criou-se o Movimento Gaúcho Pró-Constituinte; em Minas Gerais, o Comitê Pró-Participação Popular na Constituinte e o Conversando sobre a Constituinte; e, no Espírito Santo, formou-se a Assembleia Municipal Pró-Constituinte (BRANDÃO, 2011, pp. 11-12).

²⁸ Uma análise mais detalhada acerca das cores e da bandeira nacional será realizada na Parte III desta tese.

²⁹ “Caía a tarde feito um viaduto / E um bêbado trajando luto me lembrou Carlitos / A lua, tal qual a dona de um bordel / Pedia a cada estrela fria um brilho de aluguel / E nuvens lá no mata-borrão do céu / Chupavam manchas torturadas / Que sufoco / Louco / O bêbado com chapéu-coco / Fazia irreverências mil / Pra noite do Brasil / Meu Brasil / Que sonha com a volta do irmão do Henfil / Com tanta gente que partiu / Num rabo de foguete / Chora / A nossa Pátria mãe gentil / Choram Marias e Clarisses / No solo do Brasil / Mas sei que uma dor assim pungente / Não há de ser inutilmente / A esperança / Dança na corda bamba de sombrinha / E em cada passo dessa linha / Pode se machucar / Azar / A esperança equilibrista / Sabe que o show de todo artista / Tem que continuar”. (BOSCO; BLANC, 1979).

No mesmo período desses eventos registrados, formaram-se os primeiros movimentos sociais com demandas específicas de grupos e organizações temáticas em torno da Constituinte, tais como os movimentos indígena, negro, feminista, sindical, de profissionais liberais, pró-reforma agrária, dentre outros. Toda essa mobilização pressionou os parlamentares a incluírem formas de o cidadão poder participar desse processo, um feito totalmente inédito no país.

Ecoando o desejo por mudanças e pela ampliação da participação popular, a sede do Centro Pró-Memória da Constituinte, situada no Rio de Janeiro, foi inaugurada com artistas que exaltaram esse momento histórico. Dentre eles, os artistas plásticos José Cláudio da Silva, José Roberto Aguiar, Newton Cavalcanti e Rubens Gerchman destacaram-se ao conceber e doar cinco imponentes painéis, compostos por partes que poderiam ser montadas de forma integrada. Essa contribuição artística proporcionou um enriquecimento visual ao ambiente, capturando a importância daquele momento tão singular para o país.

Nós chamamos aqueles quatro artistas e pedimos que eles decorassem, fizessem um painel cada um – tem um que fez dois, que é o José Cláudio, de Pernambuco –, para a sala da Constituinte. Isso antes que ela fosse aberta, em março de 87, então, foi no verão de 87 de janeiro e fevereiro, a portas fechadas, aquela coisa toda sendo feita... marcenaria, não sei o quê, eles em andaimes pintaram aquilo em Eucatex. Essas pinturas foram nós que pedimos. (SÜSSEKIND, 2021, s/p).

É importante esclarecer que essas pinturas encomendadas para a inauguração do Centro Pró-Memória da Constituinte não fazem parte da subsérie de *telas de artistas plásticos* da Coleção Memória da Constituinte, do Museu da República/RJ, que é objeto de pesquisa deste estudo e contém quatorze telas de artistas sobre as eleições constituintes. No entanto, o fato de essas pinturas não fazerem parte do objeto direto de pesquisa desta tese não as impede de serem apresentadas. Além de serem representativas daquele momento histórico e comporem a narrativa sobre a construção do Centro Pró-Memória da Constituinte, também retratam o desejo pulsante de mudança por meio da participação cidadã. Por isso, essas pinturas serão brevemente apresentadas a seguir.

José Cláudio pintou dois painéis: um, chamado *Casa de Farinha*; e o outro, com os dizeres *Que não nos lembrem o legislador de Goya*. O primeiro, segundo Sússekink (2017, p. 52), “referia-se às tradições, que se esperava – algumas – que fossem respeitadas pelo código moderno que deveria ser refletido na nova Constituição”. Tendo como motor as tradições, há a exaltação da figura do povo, com referência ao trabalho e ao alimento mais básico e

elementar, que é o próprio pão em si – feito de farinha.³⁰ Interessante que, 30 anos após ter pintado esse quadro, o artista escreveu uma matéria na Revista *Continente*, com o título “Salve Farinha”, falando do seu gosto por comer esse alimento, inclusive seco, relatando que seu avô paterno possuía uma casa de farinha (CLÁUDIO, 2017).

A seguir, foto do dia da inauguração da sede, com o referido painel ao fundo.

Imagem 11 - Foto da inauguração do CPMC



Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ. Sem descrição do fotógrafo.

A respeito dos dois painéis elaborados por José Cláudio – um na Casa de Farinha e outro de natureza figurativa, que alude ao pintor Francisco Goya –, não há registro deles na entrada do livro de tombo da Museologia do Museu da República/RJ. Conforme indicado pela funcionária Adriana Barreira, essas duas obras não se encontram na Coleção Memória da Constituinte e seu paradeiro é desconhecido. Como resultado, para ter acesso ao segundo painel, foi necessário recorrer à reportagem do *Agora Rio*, na qual a referida imagem da pintura foi publicada.

³⁰ Apresenta-se, aqui, uma breve análise da semelhança temática entre a obra de José Cláudio, que representa a mudança pela participação social por meio da farinha, um alimento popular, e a obra de arte de Siron Franco, discutida no capítulo treze. Na pintura de Franco, a mudança é simbolizada por um feijão envolto em um fundo escuro, criando uma imagem de força e resiliência. Tanto o feijão como a farinha são alimentos fundamentais para a vida e representam a força do coletivo em meio a momentos de incertezas e adversidades. A escolha desses dois artistas em retratar a mudança por meio de alimentos fundamentais pode ser interpretada como uma forma de enfatizar a importância da cultura e da tradição popular na luta por mudanças significativas na sociedade.

Imagem 12 - “Rumo à Constituinte”

AGORA
Edição de 1 A
14/03/87

Rumo à Constituinte

A partir deste mês os cariocas já poderão tomar parte da Constituinte, de forma direta. A facção fica por conta do Centro Pró-Memória da Constituinte, da Fundação Nacional Pró-Memória, que funcionará com um Banco de Dados reunindo toda a documentação sobre a questão e salas de consulta abertas ao público, servindo como um canal entre a população e os constituintes. As salas vão abrigar nada menos que equipamentos de vídeo, terminais de computador, leitora e copiadora de microfilme,

e o público poderá ter acesso às propostas da comunidade científica, das entidades de representação profissional e estudantil. A Fundação está tratando de recolher, ainda, contribuições dos movimentos sociais (mulheres, negros, índios, ecológico, antinuclear etc.). A decoração da sede também acompanha o espírito democrático: prova disto é o painel que está sendo pintado a seis mãos, levando a assinatura dos artistas plásticos José Cláudio da Silva (Pernambuco), Rubens Guerchaman (Rio) e do paulista José Roberto Aguiar.



QUE NÃO NOS LEMBREM O LEGISLADOR DE GOYA

Fonte: AGORA Rio. Ed. de 01 a 14 de março de 19987. Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Há uma inter-relação entre as obras “Contra el Bien General” e “O Sono da Razão”, do pintor espanhol Francisco Goya, e a obra “Que não nos lembrem o legislador de Goya”, de José Cláudio. Essas criações artísticas oferecem uma perspectiva crítica sobre temas políticos e morais.

A série *Desastres da Guerra*, concebida por Goya entre 1810 e 1815, na qual se encontra a gravura “Contra el Bien General”, compreende uma coleção de 82 gravuras. A gravura em questão simboliza uma denúncia incisiva ao autoritarismo e à opressão da letra da

lei perpetrados sob o pretexto do bem comum, revelando os abusos de poder e a manipulação política que culminam em sofrimento e injustiça social.

Imagem 13 - Francisco Goya. “Contra el Bien General”



Fonte: WIKIART.

A gravura “O Sono da Razão”, de 1799, parte da série *Caprichos*, composta por 80 gravuras, representa uma sátira da sociedade espanhola do final do século XVIII, abordando questões sociais, políticas e morais, e os excessos do poder. Nesta obra, Goya ilustra um homem adormecido, cercado por entidades sombrias e fantásticas, representando a irracionalidade e a ignorância que prevalecem quando a razão está em repouso. Evoca o pensamento de que a dormência da razão humana dá vazão aos medos e horrores, como a arbitrariedade, materializando-se em falta de discernimento, ética, violência e barbárie. Este sono engendra monstros, causando a aceitação passiva de falsas verdades, pois a razão se esvai.

Imagem 14 - Francisco Goya. “El sueño de la razón produce monstruos”



Fonte: Caprichos de nº 43. Séc. XVIII. Fonte: <http://www.a-r-t.com/goia/>.

O estado de sono, retratado como indefeso e vulnerável, é cercado por monstros antitéticos à razão civilizadora, suplantada pelo vazio entorpecente que o aliena da realidade ameaçadora. Goya, através desta imagem, antecipa a urgência de um despertar, possivelmente interpretado como um despertar político, compelindo o ser humano a enfrentar o mundo e assumir responsabilidade direta por sua existência. De modo mais específico para esse estudo, tal despertar pode ser utilizado como uma alusão às eleições constituintes.

Se a incerteza suprime a racionalidade, o grotesco, ilustrado nas pinturas de Goya e José Cláudio, oferece uma perspectiva renovada da realidade, onde monstros habitam um plano obscuro, refletindo o próprio mundo real e obscurecendo a verdade. O sono reduz o ser humano a um estado de inconsciência, privando-o de seus sentidos, e, enquanto a razão repousa, a falta de questionamentos e indagações cede lugar à complacência com respostas prontas e verdades pré-concebidas. Assim, a obra “Que não nos lembrem o legislador de Goya” torna-se uma metáfora para a nova Constituinte, enfatizando a necessidade de vigilância crítica e despertar consciente.

José Roberto Aguilar, por sua vez, retratou a presença da “balbúrdia” em sua arte.³¹ Em uma entrevista à *Revista Bravo!* disse que quando tinha 19 ou 20 anos pintou um quadro

³¹ A expressão “balbúrdia” vem sendo usada nos dias atuais para designar aqueles que resistem ao pensamento tradicional, sendo cunhada por aqueles que desejam controlar o que pode ser dito, feito, pensado e pesquisado, sobretudo no meio acadêmico. No dia 30 de abril de 2019, por exemplo, Abraham Weintraub, então ministro da

“tão forte”, que precisou queimá-lo para depois começar a pintar outros: “e foi aí que eu comecei a balbúrdia” (AGUILAR, 2019, p/s). Para o artista, um quadro precisa ter um poder xamânico e o seu processo criativo se dá primeiro com a junção de vários dados, “já que a gente é ser humano, que tem história atrás e a gente age de acordo com o nosso tempo, então a gente pega uma peça daqui outra peça de lá, faz alguns ajustes e cria o que é chamado obra de arte” (AGUILAR, 2019, p/s).

Segundo as palavras de Aguilar (2019, p/s), é preciso estar “grávido de uma ideia, pois apesar de ter como solo o esteticismo, o mais importante é a mensagem”. A partir da obra elaborada para o Centro Pró-Memória da Constituinte, abre-se margem para se interpretar a efervescência dos movimentos sociais dos anos de 1980, que precederam a instalação da Constituinte brasileira – e a acompanharam. É neste caldeirão de referências que Aguilar pintou sua obra abstrata denominada *Carta Constitucional*, mediante um grafismo intenso e agitado.

Imagem 15 - Carta Constitucional



Fonte: Foto da obra *Carta Constitucional*, no Museu da República/RJ. Fotógrafo Desconhecido.

O artista Newton Cavalcanti, também imerso na efervescência social da época, produziu um painel que retrata uma multidão de seres grotescos desfilando fantasiados em

Educação do Brasil, justificou os cortes de verbas de determinadas universidades pela suposta promoção de “balbúrdia” (AGOSTINI, 2019).

frente a um púlpito. Essa pintura pode ser uma referência ao carnaval, pois a imagem apresenta a presença do Rei Momo, figura emblemática dessa festividade. No púlpito, foram pintados seres com corpos acaveirados, vestidos com uniformes militares, cartolas ou mitras, indicando uma possível alusão à burguesia, militares e à Igreja Católica. Esses seres observam a população passar, transmitindo uma atmosfera psicológica de estranhamento e agir. A temática popular retrata a realidade de um mundo, no qual a estranheza é quase sinônimo de ação.

Imagem 16 - Pintura de Cavalcanti, tinta sobre painel, 1987



Fonte: CAVALCANTI. *Pandemônio brasileiro*, 1987. Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

As personagens retratadas na obra divertem-se em um ambiente caracterizado pela ideia de transformação. Nesse cenário, a festa profana é utilizada como espaço para exercer a plena liberdade e extravasar as pulsões reprimidas. Por meio de uma representação visual, uma pessoa com deficiência física é retratada vomitando violentamente, o que simboliza a regurgitação daquilo que foi imposto durante os anos de ditadura. A figura de um homem fantasiado, que representa um regente, conduz a população com uma placa que diz: “O povo unido...”. Embora a segunda parte da frase não seja explícita, fica implícita e remete ao conhecido *slogan* dos movimentos sociais “O povo unido jamais será vencido”.

Outra possível interpretação diz respeito às investidas da censura nos ambientes festivos populares, especialmente no carnaval, onde apesar de seu caráter intrinsecamente

subversivo, temas nacionalistas eram, por vezes, veiculados sob pressão do governo. Durante a ditadura, os representantes do regime buscavam impor um discurso de sua preferência, enquanto abreviavam ou interrompiam outros que se mostravam inconvenientes, como revelado por investigações sobre o suposto envolvimento de carnavalescos, sambistas e presidentes de escolas de samba com a ideologia comunista, bem como pela existência da Divisão de Censura de Diversões Públicas, encarregada de autorizar atividades festivas como blocos e cordões durante aquele período.³² Os artistas, por sua vez, recorriam a uma carnavalização das relações hierárquicas por meio de estereótipos, justamente para denunciar a opressão exercida sobre a sociedade.

Não parece possível ver a pintura de Cavalcanti sem as lentes de seus títulos: *Pandemônio brasileiro*. O termo pandemônio significa associação de pessoas para promover desordens e balbúrdias – talvez o que José Roberto Aguilar procurou também retratar, como mencionado anteriormente. A presença da multidão igualmente é uma das características marcantes da arte de Rubens Gerchman, que procura reforçar o anonimato dos indivíduos em suas obras, retratando a força coletiva como um símbolo da luta popular. A obra *De olho na Constituinte* não foge a essa regra, apresentando uma série de rostos anônimos que mostram os olhos atentos, os ouvidos dispostos a ouvir e as bocas prontas para se expressar e participar do processo constituinte. Inspirado pelo processo de redemocratização, Gerchman retrata a questão política como uma temática da vida popular, enfatizando a importância da participação cidadã na construção de uma sociedade mais justa e igualitária, ao menos em termos ideais ou imaginários.

A seguir, apresenta-se uma foto da pintura de Gerchman, acompanhada por algumas das telas presentes na subsérie de *telas de artistas plásticos* da Coleção Memória da Constituinte.³³

³² Acerca do tema, recomenda-se a dissertação de Tamara Cruz (2010), voltada para as regulamentações ditatoriais próprias do carnaval brasileiro nos anos de 1975 a 1985.

³³ Da esquerda para a direita, de cima para baixo, as obras são dos seguintes artistas: Carlos Scliar (capítulo 04), Glênio Bianchetti (capítulo 03), Siron Franco (capítulo 13), Osmar Pinheiro (capítulo 11), Millôr Fernandes (capítulo 14) e Aldemir Martins (capítulo 05).

Imagem 17 - Pintura de Gerchman, tinta sobre painel, 1987



Fonte: Foto da obra *De olho na Constituinte*, no Museu da República/RJ. Fotógrafo Desconhecido.

A Enciclopédia Itaú Cultural apresenta outras obras de arte de Gerchman que compartilham esse mesmo estilo e temática. Entre elas, destacam-se duas obras produzidas em 1988, ano da promulgação da Constituição, que também retratam a multidão e a voz cidadã como agentes de mudança política. Nessas obras, a multidão é vista como esperança e força coletiva, representando a vontade do povo em se libertar da opressão. A partir dessas representações, é possível identificar a força da arte como uma ferramenta para a mobilização social.

Imagem 18 - Cantagalo Crowd



Fonte: GERCHMAN. *Cantagalo Crowd*, 1988. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Imagem 19 - Domingo de Manhã



Fonte: GERCHMAN. *Domingo de Manhã*, 1988. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Quando da inauguração da sede do Centro Pró-Memória da Constituinte, essas obras produzidas pelos artistas José Cláudio da Silva, José Roberto Aguilar, Newton Cavalcanti e Rubens Gerchman eram exibidas em murais em uma exposição permanente, acompanhadas pelos transeuntes através das vidraças do prédio. Este edifício possuía um salão enorme, que mais tarde abrigou a Livraria da Travessa. Na imagem a seguir, é possível observar que os painéis pintados encontravam-se no alto das paredes do interior do edifício. Este prédio histórico localizava-se na Avenida Rio Branco, região central da cidade do Rio de Janeiro,

possuía um pé-direito alto e vários ambientes, incluindo um auditório utilizado para atividades políticas e culturais, tais como lançamentos de filmes e livros.³⁴

Imagem 20 - Foto da Frente do CPMC



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Na imagem anterior, é possível observar um grupo de indivíduos realizando uma apresentação sobre a Constituinte. Conforme apontado por Sússekkind (2017, p. 76), o diretor do grupo *Tá na Rua*, Amir Haddad, foi solicitado a montar uma performance sobre o tema, resultando em um “esquete carnavalesco, debochado e desafiador”. A performance incluía uma grande cobra, formada por diversos integrantes do grupo, que emergia de um grande canudo de tecido e, por fim, paria a Constituição, representada por uma jovem mulher negra (SÜSSEKIND, 2017, p. 76).

³⁴ “No primeiro plano está o painel de Roberto Aguilar e, a seu lado, o de Newton Cavalcante [sic]; em seguida a pintura de Rubens Gerchman, e, ao fundo, à direita da foto, atrás das colunas de metal, pode ser visto um dos painéis pintados pelo artista pernambucano Luís Cláudio. Cartilhas de organizações sociais eram expostas para o exterior sustentadas por prateleiras desenhadas por João Leite para esse fim”. (SÜSSEKIND, 2017, p. 18).

Imagem 21 - Manifestação na entrega de emendas populares, em 12/8/87



Fonte: BACKES; AZEVEDO, 2008, p. 101.

Além das ruas, as expressões artísticas também ocuparam a área em frente ao Congresso Nacional, que é tido como um espaço emblemático para as demandas populares dirigidas aos constituintes. A arte pode ser uma forma poderosa de comunicação que transcende as barreiras linguísticas, permitindo que as mensagens sejam transmitidas de forma criativa e impactante. A escolha de utilizar a frente do Congresso como cenário para essas manifestações evidencia a importância atribuída ao diálogo entre os cidadãos e seus representantes, bem como a necessidade de assegurar que as vozes populares sejam ouvidas. Assim, a arte não se limita apenas a ser uma forma de expressão, mas também se torna uma ferramenta vital para a participação democrática e o fortalecimento da cidadania ativa.

A atuação artística em torno da Constituinte pode ser relacionada aos *happenings*, considerados as primeiras experiências a mesclar artes visuais e atuações teatrais, tendo Allan Kaprow como um de seus principais idealizadores. Esses eventos eram marcados pela improvisação e geralmente aconteciam em espaços não convencionais das instituições artísticas. Um exemplo notável foi o *happening* intitulado *PARE*, realizado na Galeria G4, no Rio de Janeiro, em 1966, que contou com a participação de artistas renomados, como Rubens Gerchman e Mario Pedrosa (BÜRGER, 2008, pp. 166-167).

Compareceram à inauguração da sede do Centro Pró-Memória da Constituinte, entre outros: o senador Afonso Arinos, representando a Assembleia Nacional Constituinte; Joaquim Falcão, presidente da Fundação Nacional Pró-Memória; e o ministro da Cultura, Celso Furtado. A seguir, uma foto dos três, nessa ordem mencionada, com a coordenadora do

Centro Pró-Memória da Constituinte, Elizabeth Süsskind, mais à direita, ao fundo. Neste dia, o Banco de Dados foi apresentado a eles.

Imagem 22 - Foto de Celso Furtado discursando na inauguração do CPMC



Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ.

A seguir, é apresentada uma matéria do Jornal do Brasil que informa sobre a inauguração do Centro Pró-Memória da Constituinte, que tem como objetivo estabelecer uma conexão entre o Rio de Janeiro e Brasília, de forma a aproximar o Congresso Constituinte do restante do país, independentemente da distância geográfica. Esse centro abriga um acervo abrangente, contendo Constituições nacionais e estrangeiras, além de livros, jornais e projetos de constituição elaborados por partidos políticos e entidades de classe, como a OAB. O texto informa ainda que os cinco recepcionistas que trabalham na sede do Rio de Janeiro atendem em média 100 pessoas por dia. Com isso, fica evidente que o Centro estava sendo bastante utilizado pela população interessada em participar do processo constituinte.

Imagem 23 – O Povo na Constituinte

X ANC

Anc

JORNAL DO BRASIL
quinta-feira, 19/3/87 ○ **CADERNO B** ○ 5



ANC 88
Pasta 12 a 20
março/87
108

Com máscaras e fantasias, o grupo Tá na Rua busca atrair o povo à participação

Carlos Hungria

O povo na Constituinte

Centro recolherá sugestões para os parlamentares

Marcia Cezimbra

NÃO é mais a distância geográfica que vai afastar o Congresso Constituinte do resto do Brasil: A Fundação Pró-Memória acaba de inaugurar o Centro Pró-Memória da Constituinte, com sedes no Rio e em Brasília, para recolher da população sugestões de leis e enviá-las, informatizadas, a todos os parlamentares constituintes. Os dois centros de computação, financiados (Cz\$ 20 milhões) pela Finep e pelo CNPq, reúnem, num acervo para consulta, todas as constituições nacionais e estrangeiras, livros, jornais e todos os projetos de Constituição feitos por partidos, entidades de classe como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e juristas.

É só bater na porta de vidro da avenida Rio Branco, 46, no Rio, para entrar no clima da reforma constitucional. Hoje o apelo de participação popular esquentou com um debate, às 18h, com Marcelo Cerqueira (PSB), Heloneida Studart (PMDB), o presidente da Famerj, Chico Alencar, e o novo secretário de Minas e Energia do Estado, Hélio Ferraz, sobre **A participação da população na elaboração da Constituinte**.

O projeto da Fundação Pró-Memória ganhou apoio imediato do grupo teatral Tá na Rua, cujo diretor, Ami Haddad, convocou com fantasias e máscaras — por duas vezes, desde que a loja carioca foi inaugurada na semana passada — o povo apressado da Rio Branco a deixar sua idéia para a nova Constituição.

E nem é preciso tanta agitação: os cinco recepcionistas de plantão já recebem, em média, 100 pessoas por dia. O povo pede nova lei do inquilinato, menos discriminação às mulheres e aos negros, proibição do latifúndio, autonomia do Congresso na fiscalização do Executivo, volta do ensino religioso obrigatório e o fim das pensões para filhas de militares, entre idéias mais diversas.

Os centros e os debates vão durar até o fim dos trabalhos do Congresso Constituinte e, na segunda-feira, dia 23, o tema discutido será dos mais polêmicos: o aborto. Vão participar a deputada estadual do PT Lúcia Arruda, a feminista Comba Marques, do PMDB, a médica Ana Reis, o juiz Alvaro Mayrink e Daisy Lucidi, do PFL. A entrada, às 18h, é sempre franca.

O projeto Pró-Memória, coordenado em âmbito nacional por Elizabeth Sussekind, ex-chefe de gabinete do ex-ministro da Justiça Fernando Lyra, ganhou apoio também dos artistas plásticos Neston Cavalcanti, José Cláudio, Aguilar e Rubens Gerchman, autores dos murais em exposição permanente na loja carioca. Na última terça-feira, o cidadão que entrou na loja para tentar colaborar com o Congresso Constituinte pôde até bater um papo com Newton Cavalcanti sobre o seu **Pandemônio nacional**, um painel colorido que representa o poder com máscaras de caveira, distante de um povo carnalizado. O mural fala sozinho, mas o artista estava ali para reforçar sua idéia de que as constituintes brasileiras, até aqui, não conseguiram unidade democrática e participação ampla do povo no poder.

Fonte: Jornal do Brasil. Sítio do Senado Federal.

No mesmo dia da inauguração, uma dupla de repentistas “cujos diálogos se inspiravam no processo Constituinte e na expectativa da população sobre o mesmo” foi convidada para participar; mas seus diálogos, “lamentavelmente, não foram registrados” (SÜSSEKIND, 2017, p. 232). O mesmo ocorreu com o cantor Jards Macalé, que também se apresentou no ano de 1987, no Centro Pró-Memória da Constituinte na sede do Rio de Janeiro, e cantou “A música e a Constituinte” (*idem*). Em pesquisa na internet, não foi encontrado registro dessa canção; o único álbum lançado em 1987 foi *4 Batutas e 1 Coringa*, no qual se destaca a faixa “Ministério da Economia”, voltada diretamente para questões políticas.

Süssekind, em seu livro, cita o samba “Memória da Constituinte”, música de Royce do Cavaco e letra de Hipólita, a qual segue transcrita:

Meu Povo, o recado é o seguinte
Vamos todos conjugar
A Letra da Constituinte
No plural no singular,
O Verbo do verbo mais livre
O jeito melhor de sonhar
Nas asas eternas da História
De maneira popular

Legislar, Legislaremos
no ritmo que elegemos
com o Doutor Legislador,
Com alegria, fé e raça,
Novo hino, nova Massa
No Brasil de sul a norte
novo canto de louvor

No Brasil de novo porte,
bem mais forte, sim senhor

Constituição, Guardiã
Do futuro do amanhã,
Vão nascer benditos frutos,
Cada grão tem seu pedaço
de Brasil prá semear

Constituição é a Memória
que hasteia a Terra do País,
A Bandeira mais frondosa
Que se alça em verso e prosa,
Seiva e Samba
Foz e Vida
Voz, Raiz.
(Citado por SÜSSEKIND, 2017, p. 233)

Durante o processo de elaboração da Constituição, ocorreu um momento de grande efervescência cultural, que foi marcado por uma ampla gama de expressões artísticas. Além

dos registros musicais, foram destacados outros artistas, como cartunistas, atores, humoristas e pintores, que utilizaram sua arte como um meio de exercer a cidadania e participar ativamente do processo político.

Nessa década de 80, o Rio de Janeiro, fez chegar o som de suas vozes a todo o Brasil. A cidade, democrática e morena, que se vestiu de amarelo e invadiu a Av. Presidente Vargas cantando “Diretas Já”, no ritmo de sambas, rocks e boleros, resolveu se colorir para voltar a ser feliz. (...) A arte não mais confinada às paredes elegantes das galerias comerciais; a arte ocupando todos os espaços possíveis na busca de um relacionamento mais direto e afetivo com a população. (...) Trata-se, enfim, de tirar a arte, donzela, de seu castelo, cobrir os seus lábios de batom bem vermelho e com ela deitar pela relva e pelo paralelepípedo, em momentos precisos nos quais o trabalho e o prazer caminham sempre juntos. (COSTA, 1986, pp. 76-77).

2.2 O Processo Constituinte como Patrimônio Museológico

Ao longo de quase dois anos, o Centro Pró-Memória da Constituinte promoveu ações de intercâmbio com a população, tais como entrevistas e enquetes, bem como a divulgação do andamento da Constituinte. Sobre as enquetes, elas foram realizadas quando os debates eram mais calorosos na Assembleia Nacional Constituinte, sendo colhidas por meio de opiniões dos transeuntes, na Avenida Rio Branco, no centro da cidade do Rio de Janeiro, na hora do almoço – período de maior movimentação na rua, tendo “chegado, em uma ocasião, a quase mil” (SÜSSEKIND, 2017, p. 206). A disponibilização e o acesso às informações da Constituinte acabaram aproximando o cidadão comum do fazer político, estimulando o exercício da cidadania participativa.

Para além das ações diretas ocorridas nas regiões em que os Centros foram montados, a mídia teve um papel bastante expressivo, pois a Assembleia Nacional Constituinte foi lançada sem a devida explicação do que ela significava. Sússekkind explica que:

Era preciso que as escolas tivessem preparadas, que a TV pública tivesse preparada. Quando tinha, e tinha sempre, programas de televisão, três pessoas iam, eu, o Paulo e a Chica,³⁵ mas o assunto era sempre discutir o trabalhador rural, discutir o aborto... Nós éramos pessoas muito simples e perseguíamos a simplicidade, pois para o Zé Mané que não sabia o que era aquilo, era preciso uma prévia. Era preciso uma prévia que eles não tiveram, então a gente explicava, mandava material, que ia pelos Correios – tudo de graça, sempre de graça. (SÜSSEKIND, 2021, s/p).

³⁵ Sússekkind faz referência aos pesquisadores Paulo Sergio Moraes de Sá, do CPDOC/FGV, e Francisca Helena Barbosa Lima, do Arquivo Nacional.

A partir da valorização da república e da participação democrática com vistas a alcançar o maior público possível de pessoas, tem-se uma preocupação em se popularizar o tema da Constituição, fazendo uma ponte entre os constituintes e a sociedade de modo geral. Quando da promulgação da Constituição Federal, em 1988, o Centro Pró-Memória da Constituinte havia reunido um conjunto documental bastante significativo, que inclui desde documentos produzidos durante as sessões constituintes até materiais elaborados pela sociedade civil, como cartas, cartilhas, enquetes, abaixo-assinados, cartazes, registros fotográficos, charges e telas de artistas. Uma vez reunido esse material, o seu depositário final deveria ser uma instituição pública: inicialmente, permaneceu na Fundação Nacional Pró-Memória; posteriormente, com a extinção desse órgão, em 1990, o Museu da República/RJ assumiu essa documentação – e por ter sido incorporado por uma instituição museológica pública, o material acabou por receber um reconhecimento oficial de patrimônio cultural da nação.

Além da importância central de criação e recolhimento de material sobre a Constituinte, o conjunto acabou fomentando valiosas informações acerca da própria cultura política do país, em uma tentativa de construção de uma cultura democrática com a presença da participação das pessoas. Antes mesmo de existir como um acervo depositado em um museu público, que projeta a história republicana brasileira, o material possuía uma característica especial: emergiu como uma estratégia política de fortalecimento de uma cultura democrática.

Para além da constituição de um arquivo histórico, uma das principais preocupações do Centro Pró-Memória da Constituinte residia no uso ativo daquele material ao longo do processo constitucional. Essa abordagem ressalta a noção de que um documento histórico não se limita apenas a uma perspectiva voltada ao passado, mas também se direciona ao presente e ao futuro. Como afirmou Sússekkind (2017, p. 23), trata-se de “arquivar para o futuro e utilizar já no presente”. O que é preservado do passado é reconhecido como parte integrante de uma dinâmica histórica, permeada por interesses e disputas. A própria organização dos arquivos exerce um papel importante, que envolve decisões sobre quais documentos devem ser preservados.

Conforme apontado por Sússekkind (2017, pp. 26-27), as decisões relativas à metodologia empregada para a coleta, tratamento e conservação do conteúdo produzido pelo Centro Pró-Memória da Constituinte, desde o seu uso imediato naquela época até o que seria preservado para as gerações futuras, ficaram sob a responsabilidade dos “documentalistas

Paulo Sergio Moraes de Sá, do CPDOC/FGV, e Francisca Helena Barbosa Lima, que trabalhava no Arquivo Nacional”. Em 1990, Francisca Helena foi encarregada de acompanhar a transferência do arquivo do Programa Pró-Memória para o Museu da República (SÜSSEKIND, 2017, p. 260), onde foi mantido em uma sala reservada no Arquivo Histórico até o ano de 2000. Foi somente com a contratação da arquivista e historiadora Jailza Queiroz em 2000 que essas caixas de documentos receberam catalogação final, permitindo a criação da Coleção Memória da Constituinte.

A pergunta inevitável é: por que esse material não foi catalogado anteriormente? A resposta requer uma análise mais abrangente das questões políticas que extrapolam as decisões internas do Museu. Em entrevista, Sússekkind enfatizou a relevância do papel desempenhado por Joaquim Falcão, que era um entusiasta defensor do projeto de preservação da memória do processo constituinte, e como sua saída afetou a autonomia do grupo responsável. Gradualmente, o projeto, que antes contava com um incentivo significativo, foi relegado a uma posição menos prioritária no panorama político. Assim sendo, não houve intenção por parte dos funcionários do Museu de negligenciar a coleção ou subestimar sua importância para o país. Vale destacar, inclusive, que, mesmo antes da catalogação final, os pesquisadores eram informados sobre a existência desse acervo e alguns até o consultaram em seu estado desorganizado.³⁶

A questão central residia, portanto, na escassez de recursos humanos disponíveis e na falta de apoio financeiro adequado para lidar com esse material. Segundo Sússekkind, a equipe responsável pelo trabalho também enfrentou dificuldades em coletar todos os itens produzidos durante o período da Constituinte, devido a essa falta de recursos. Um exemplo disso são as cartas escritas por cidadãos comuns, algumas das quais foram respondidas, enquanto outras foram encaminhadas ao Congresso Nacional e acabaram por não ser recuperadas. A falta de priorização, manifestada pelos governos subsequentes à promulgação da Constituição, culminou no “desgaste ou inutilização de inúmeras fitas de vídeo, filmes e alguns documentos em papel” (SÜSSEKIND, 2017, p. 260).³⁷

³⁶ Essa informação foi compartilhada pela professora Versiani durante uma sessão de orientação.

³⁷ Embora Sússekkind não identifique explicitamente quais administrações foram responsáveis por essa falta de priorização, é possível inferir, com base na contratação de uma funcionária apenas no ano de 2000 e na lacuna existente de 1988 a 2000, que os governos implicados incluem os mandatos de José Sarney (1985-1990), Fernando Collor de Mello (1990-1992), Itamar Augusto Cautiero Franco (1992-1994), e parte do governo de Fernando Henrique Cardoso (1994-2002).

É pertinente ressaltar que a contratação de Jailza Queiroz não se deu originalmente para o trabalho relacionado ao material da Constituinte. Conforme explicitado por ela, sua contratação pelo Museu da República foi direcionada para outra coleção específica, composta por cartas e correspondências de Nilo Peçanha. Queiroz esclarece que, posteriormente, a coordenadora da época, Maria Isabel, fez a seguinte proposta: “Jailza, você vem para trabalhar com o acervo do Nilo Peçanha, mas dá uma olhada na documentação da Memória da Constituinte e veja se você acha interessante; se sim, faz um texto e a gente apresenta à supervisora” (QUEIROZ, 2021, s/p). Essa proposta reforça o argumento de que os funcionários possuíam interesse em promover a devida organização do material relacionado à Constituinte, evidenciando, desse modo, uma valorização interna da sua importância. Ao mesmo tempo, também destaca que a contratação de Queiroz não tinha, a princípio, o propósito específico de abordar o material da Constituinte.

Ao longo de seu período de dois anos no Museu da República/RJ, Queiroz realizou a catalogação de mais de 30 caixas contendo material relacionado à Constituinte.

Esse acervo já estava lá no Museu, nas estantes, em várias caixas, além de recortes de jornais, em outro local separado, as pinturas também em outro local separado. E aí eu comecei, só que eu não comecei pela caixa 1, comecei pela caixa 10 porque nessa caixa, quando abri, a primeira coisa que eu vi foram sugestões da população: cartinhas falando, mandando sugestões para os constituintes, para a Constituição – e eu achei muito interessante. A primeira caixa [número 1], se não me engano, era sobre a estrutura da Comissão de Estudos Constitucionais e era uma parte mais burocrática. Já a décima, era o miolo do negócio, né? (QUEIROZ, 2021, s/p).

De acordo com a “Planilha de Informações Gerais”, constante da catalogação desenvolvida por Queiroz, o material sobre a Constituinte contém mais de vinte mil itens, que foram classificados em três séries, subdivididas em grandes temas. A primeira série é a *Comissão Provisória de Estudos Constitucionais*, subdividida em plenário, comitês e seccionais; sugestões da sociedade; e estrutura e funcionamento. A segunda é a *Centro Pró-Memória da Constituinte*, subdividida em Assembleia Nacional Constituinte; participação da sociedade; enquetes, pesquisas e outras atividades; inauguração; e gestão da informação. A última, por sua vez, é a série *Recortes*, sem subdivisões, contendo publicações dos veículos de imprensa sobre a Constituinte.

Segundo descrição presente no *site* do Museu da República, a dimensão da Coleção Memória da Constituinte é a seguinte:³⁸

³⁸ Não entram, aqui, as telas que estão na reserva técnica – três telas grandes – e o material bibliográfico.

Cerca de 21.700 documentos (84.000 folhas) impressos, datilografados, manuscritos; 181 fotos, p&b e color, 30 x 40 cm; 11 folhas, 304 contatos; 51 tiras de negativos p&b; 119 cartazes; 01 transparência; 09 adesivos; 14 originais de arte; 104 fitas de vídeo, 10 cópias BETAMAX, VHS, U-MATIC; 476 fitas cassete; 06 cópias; 53 disquetes 51/4; 5 fitas magnéticas; 11 microfilmes; 3 fitas de base de dados. (GUIA DE COLEÇÕES, s/p)

Há outros documentos sobre a Constituinte que não estão no Museu da República, como é o caso da documentação que compõe o arquivo da Câmara Federal, composto por Diários da Assembleia Nacional Constituinte; 63 edições do Jornal Constituinte; programas televisivos; sugestões de entidades, cidadãos e dos próprios parlamentares constituintes; 28 mil registros fotográficos, entre outros. Esse arquivo encontra-se em 2.707 caixas, na própria Câmara dos Deputados, em Brasília (BACKES; AZEVEDO, 2008).

A forma como um acervo é utilizado, se exposto ou guardado longe do público, também expõe as questões políticas de um governo. A seleção de objetos expostos em um conjunto preservado, bem como aqueles que foram mantidos em armazenamento por longos períodos sem acesso ao público, podem fornecer indícios sobre as escolhas e valores relacionados à preservação da memória. É possível questionar quais memórias e esquecimentos o governo pretendia produzir por meio de suas ações nesse campo. Esse período de 10 anos, portanto, pode ser revelador no sentido de que, após a promulgação da Constituição, o exercício da cidadania não era mais uma prioridade governamental.

No âmbito das instituições públicas, a inclusão de um objeto no acervo histórico é um processo que confere oficialmente o *status* de patrimônio cultural. No entanto, é preciso questionar a musealização das quatorze pinturas da Coleção Memória da Constituinte do Museu da República/RJ, uma vez que a condição de objeto de museu não é natural, mas um processo afetado por diversos fatores, como as disputas políticas e as representações sociais. Todos os bens são culturais, pois remetem às formas de expressão e vivência ao longo do tempo e espaço, mas nem todos os bens culturais são musealizados.

Os museus são lugares de memória, onde as ideias e o imaginário são estimulados a partir de uma percepção crítica que se projeta não apenas para o passado e o presente, mas também para o futuro, representando determinado modo de se enxergar o mundo – e, por conseguinte, a produção de conhecimento – com base na preservação, na comunicação e na pesquisa. É o que o historiador Pierre Nora (1993) chama de lugares de memória por conta da valorização e da legitimação em torno de um evento ou uma data.

Há uma diferença basilar entre bem cultural transformado em patrimônio – que se destina a salvaguardar, através de preservação mais passiva – e o bem cultural transformado

em objeto de museu – que expressa uma abordagem ativa, voltado não apenas para a salvaguarda, mas também para a comunicação e construção de valores que vão além da preservação de documentos. O bem musealizado gera uma ilimitada forma de ação, podendo ser difundido por diversas maneiras, entre elas: pelo setor educativo, que trabalha com professores e alunos, e pelas exposições, seminários e publicações. A comunicação é o processo por meio do qual uma coleção ganha sentido, sendo uma potência perpétua de *performances*, tanto por se tornar acessível quanto por transmitir valores para o público (BRULON, 2018).

Como exemplo ilustrativo dessas constantes *performances* museais, cita-se a exposição *Constituição de 1988: a voz e a letra do cidadão*, realizada entre 2008 e 2009, em festejo aos 20 anos da promulgação da Carta Constitucional. Para melhor situar sua dimensão e importância, a então curadora Maria Helena Versiani explicou que a exposição ocupou seis salas do Palácio do Catete no primeiro andar, distribuídas da seguinte maneira: toda a lateral esquerda e duas salas do lado direito, que ficaram passando os vídeos da Constituinte.

Nesse lugar público, abriu-se espaço para que os visitantes pudessem se manifestar sobre a Constituição na atualidade, podendo deixar opiniões de diversas formas, desde bilhetes manuscritos até gravações em áudio – como uma representação do envolvimento social à época da Constituinte. As análises sobre essas manifestações colhidas podem ser acessadas no livro *A voz e a letra do cidadão* organizado por Maria Helena Versiani e Nubia Melhem Santos. Dessa obra, destaca-se a seguinte passagem:

A exposição procurou reconstituir o ambiente em torno do processo constituinte de 1985/1988, logo de início situando-o na linha do tempo histórico de todas as constituições brasileiras. Uma sala foi inteiramente recoberta de cartas populares, que à época partiram dos quatro cantos do país com sugestões e pedidos aos governantes. Paisagem de expectativas e esperanças da população naquele momento. Ao lado, a participação de artistas, em obras assinadas por Gerschman, Siron Franco, Nássara, Millôr, Henfil, entre tantos outros. Fotos, vídeos e objetos do patrimônio comum ao povo brasileiro reconstruíram memórias de um tempo em que o país ainda acordava do pesadelo de viver uma ditadura. (VERSIANI, 2009, p. 12).

Surge, então, a seguinte pergunta: por que os materiais produzidos durante o processo constituinte – e, aqui, de forma mais específica, as quatorze imagens em papel cartão do arquivo histórico –, foram transformados em patrimônio museológico? Para começar a responder a esse questionamento faz-se necessário entender que a constituição de um arquivo histórico comumente envolve interesses políticos em disputa, pois a própria decisão de se investir recursos públicos pressupõe algum entendimento sobre o que deve ser preservado para as gerações futuras, operando uma ação estratégia no campo da memória. A finalidade

não é a exaltação nostálgica do passado em si, mas a formação de um conjunto documental que difunde uma ideia, um projeto e um significado. A musealização, por seu valor sensorial e mobilizador de sentidos, revela o intuito de expor valores e realidades sociais em que se insere – ainda que tal propósito se encontre sujeito às mais diversas mudanças nos valores negociados em meio às disputas.

Através da Coleção Memória da Constituinte, o Museu da República/RJ apresenta uma dinâmica que evidencia os desafios da transição democrática, destacando não apenas os representantes governamentais, mas também os movimentos sociais como protagonistas. Em um momento de transição política, a tarefa árdua de construir valores democráticos se impunha. Embora seja inegável a presença do legado colonial e patrimonialista na política brasileira, os movimentos em torno da Constituinte não representam uma lógica política unidirecional, sem disputas ou embates. No caso da Constituinte, essa realidade se tornou ainda mais complexa, uma vez que envolveu ativamente os movimentos populares.

A musealização do processo constituinte possui um papel importante no esforço de construção de uma memória democrática e republicana. A Coleção Memória da Constituinte é uma iniciativa que, uma vez plasmada na possibilidade de consulta ao material disponibilizado e às exposições posteriormente promovidas pelo Museu, se caracterizou como uma estratégia de memória. A constituição da referida coleção ensejou um processo de “enquadramento da memória”, tal como proposto por Michel Pollack (1989), que endossa significados específicos de valorização da democracia e da república, juntamente com a rejeição de um Brasil autoritário.

A própria experiência histórica do edifício que abriga o Museu da República, assim como o seu nome, indica uma preocupação em construir uma cultura política republicana e em preservar o patrimônio relacionado ao período republicano do Brasil. O edifício, conhecido como Palácio do Catete devido à sua localização no bairro homônimo, na cidade do Rio de Janeiro, é uma estrutura que, por si só, representa a política na República. Foi a sede do governo federal republicano e abrigou a residência de alguns presidentes, incluindo Getúlio Vargas, que cometeu suicídio em seu quarto, no terceiro andar, em 24 de agosto de 1954. A relação entre o prédio e o seu arquivo vai além da forma física, envolvendo a valorização da vida republicana.

Cumprе esclarecer que, embora o edifício em si seja emblemático da política republicana, por muitas décadas, a representação da república através do Museu da República, assim como do próprio prédio, privilegiou a experiência dos grandes protagonistas da elite

brasileira. Contudo, desde os anos 1980, há um esforço significativo para democratizar essa representação, valorizando a diversidade cultural e englobando as múltiplas expressões culturais da sociedade, o que inclui a cultura política. Nessa esfera, qual república é valorizada e representada pelo Museu da República?

A Memória da Constituinte desempenha um papel fundamental nesse esforço de democratização da representação da república, uma luta que se desenvolve no campo da memória. Dessa maneira, essa coleção oferece uma nova perspectiva para a análise do processo de democratização do Brasil, vinculando-o à consolidação da chamada “Nova República”.³⁹

³⁹ O processo de democratização política no Brasil, que consistia na remoção do “entulho autoritário”, elaboração de uma Constituição democrática e ampliação da participação eleitoral, ocorreu durante a presidência de José Sarney, período denominado de “Nova República”. A Constituição Federal de 1988, nesse sentido, representou um marco jurídico fundamental no que se refere ao reconhecimento do patrimônio como um domínio essencial do direito à memória, que está intrinsecamente ligado ao exercício pleno da cidadania e à diversidade social.

PARTE II - IMAGEM COMO OLHAR ENGAJADO E A IMPORTÂNCIA DO VOTO

As ruas fervilham novamente
com granadas da alma
e paixão transcendente
das janelas, sorrisos
e senhoras nostálgicas
ofertando músicas, flores, vivas
ninguém está de fora
a revolução inconsciente
derruba sua bastilha
fulminando o muro
entre as gerações
ao jovem, tolerância
ao homem, liberdade...

(Guilherme Gonçalves apud DE CASTRO MUNIZ, 2010, p. 129)

A experiência política cidadã pode ser interpretada como um movimento político-social que ressurgiu durante o processo constituinte brasileiro, com o objetivo de promover a participação popular na elaboração da nova Constituição. O advento da mobilização popular se deu a partir da demanda de setores da sociedade civil por maior transparência e participação na elaboração constitucional, que se tornou necessária após o fim do regime ditatorial e a transição para a democracia.

Esse movimento se caracterizou por promover a participação de cidadãos comuns nas discussões e debates, contribuindo para a elaboração de uma Constituição mais inclusiva e participativa. Esse engajamento também foi responsável por promover a participação de setores da sociedade civil que historicamente eram excluídos das decisões políticas, como mulheres, negros e indígenas. Assim é que a presente etapa deste estudo tem como objetivo analisar essa participação política cidadã, especificamente a maneira como os artistas em pauta retrataram esse momento em suas obras. Além disso, é analisado o papel da arte como forma de expressão política, bem como sua relação com as eleições constituintes.

A partir dessas considerações preliminares, tem-se que a Parte II da presente tese é dedicada aos temas do voto popular, das eleições constituintes e da participação popular, a partir de seis telas. As três primeiras são facilmente associadas às temáticas do voto nas eleições constituintes, na medida em que são únicas dentre as quatorze pinturas contidas na subsérie *telas de artistas plásticos* da Coleção Memória da Constituinte, do Museu da

República/RJ, a conterem menções textuais ao voto: “O Voto é a Arma do Povo”, de Glênio Bianchetti; “Vote por seus Direitos”, de Carlos Sciar; e “Constituinte: Voto”, de Aldemir Martins. Há o uso de texto com a intenção de reforçar o conteúdo semântico da imagem.

Mas o “que a imagem reflete? Ela é a expressão da realidade ou é uma representação?” (KORNIS, 1992, p. 237). A empreitada de valorização das imagens, segundo a historiadora Ana Maria Mauad (2016), é tributária da renovação historiográfica do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Até então havia uma forte hierarquia das fontes e do valor documental, uma vez que a imagem acabava sendo desvalorizada – ou, até mesmo, subordinada às fontes escritas, sendo tratada como complementaridade. Nos últimos anos, porém, tem-se uma percepção cada vez mais ampliada da importância da dimensão visual na modernidade (MENESES, 2003, p. 11).

Em diálogo com essa noção, tem-se uma via de mão dupla entre o olhar e o seu objeto. A imagem/documento (LE GOFF, 1985) se define como fonte, e a sua presença nos espaços privados e públicos constrói uma comunicação que se elabora através do tempo. Como os testemunhos oferecem maneiras de ver e pensar o passado, faz-se necessário discutir o uso da imagem na composição do conhecimento histórico. De acordo com as considerações do historiador Paulo Knauss (2006), é essencial reconhecer que a imagem transcende a mera função de *prova* e possui um potencial de comunicação universal, capaz de alcançar e abranger todos os grupos sociais, com exceção daqueles que apresentam deficiência visual.⁴⁰

Dessa forma, a imagem se destaca por ultrapassar as inúmeras fronteiras que podem restringir a escrita, revelando-se como uma forma de expressão que transcende limitações e promove uma conexão ampla e abrangente. A imagem é considerada um instrumento para se pensar as experiências históricas, abrangendo diferentes períodos e sociedades, ao problematizar as perspectivas e os modos de se compreender cada época. A associação da imagem aos fenômenos sociais facilita o encontro com a história, uma vez que as imagens não se restringem ao papel, podendo manifestar-se tanto nas ruas quanto nos meios digitais.

A elaboração dos quadros da historicidade parte da materialidade das experiências sociais e dos seus vestígios, de modo que Mauad argumenta que “não basta olhar, é fundamental estranhar” (MAUAD, 2016, p. 37). Também afirma que as “imagens atuam

⁴⁰ É importante ressaltar que essa exclusão é relativa, uma vez que as artes visuais podem ser adaptadas para atender às necessidades dos deficientes visuais, pois a arte está intrinsecamente ligada aos sentimentos humanos. Já existem estudos acadêmicos que propõem formas de inclusão, como a aplicação da sinestesia, enfatizando a possibilidade de esse fenômeno redefinir a experiência de apreciação da arte por meio de outros canais sensoriais. Recomenda-se, para uma investigação mais aprofundada sobre o assunto, a consulta da obra dos professores em Artes Visuais, Luís Müller Posca e João Henrique Lodi Agreli (2019).

como mediadores entretempo e fazem diferença quando a experiência passada se torna um objeto de estudo” (MAUAD, 2016, p. 34). Tal se coaduna com o já mencionado teor histórico das imagens, cuja análise depende da conjuntura histórica e das diferentes visões de mundo que concorrem no jogo das relações sociais. Elas ultrapassam a memória daquele tempo, tecendo uma relação presente-passado e impondo, com isso, uma historicidade (PANOFSKY, 1991).

O poder, sendo um dado fundamental de análise, apresenta-se como fator intrínseco às dinâmicas da sociedade, vinculando-se, bem como a cultura, às negociações e trocas dos grupos sociais. Nesse cenário, as interpretações visuais não são fixas, uma vez que os sentidos são negociados e as ideias não são impostas sem mediações, mas circulam na medida em que as camadas populares se apropriam das mensagens dominantes, dando-lhes novos significados. O termo “apropriação” (CHARTIER, 1988) se converte em uma ressignificação do discurso dominante, por parte das camadas populares, em favor delas mesmas. Não há passividade, mas sim um processo de negociação cultural, pois as relações entre Estado e sociedade não são de uma via única, “de cima para baixo”, mas de interlocução.

No início dos anos 1980, o lado subjetivo das relações ganhou espaço e consolidou uma tendência que passou a sublinhar como a cultura instigava as forças sociais de um modo geral. Em diálogo com as novas perspectivas historiográficas, que valorizam os conflitos e as complexidades existentes nas sociedades, recusam-se os binarismos absolutos. Esse novo conceito será fundamental para a ampliação do significado de poder, fortemente estigmatizado entre fronteiras dicotômicas, de um lado os dominados e de outro os dominantes. A importância dos aspectos culturais para compreender os movimentos permite expandir os domínios do político, antes limitados ao Estado, interpretando também como a população se relaciona politicamente e dialoga com o governo e com as suas iniciativas políticas. O objetivo é compreender todos os indivíduos como sujeitos históricos e não apenas como esponjas que recebem e absorvem as determinações política advindas do Estado.

A renovação do campo político possibilitou o contato da história com outras disciplinas e esse diálogo – herança, por exemplo, da Escola dos Annales – possibilitou o uso de novos conceitos e técnicas de investigação. O poder e a política passaram também a ser considerados como domínio das representações sociais e culturais. É no âmbito dessas questões que, na contemporaneidade, emerge como imperativo a inclusão de um diálogo cultural, social e político multifacetado. Tal necessidade é particularmente acentuada em face da problemática associada a discursos homogeneizados e/ou unidimensionais, os quais podem

conduzir a uma compreensão limitada e superficial das complexidades inerentes às dinâmicas culturais, sociais e políticas. Há a necessidade, portanto, de se incluir nas análises as contradições e conflitos inerentes a esses processos de construção da realidade social.

Sob essa perspectiva, as análises iconográficas devem lidar com as suas múltiplas interpretações, levando em consideração enfoques e olhares distintos. Knauss (2006), nesse sentido, sustenta que os significados atribuídos às imagens não são simplesmente dados objetivos, mas sim construções socioculturais, destacando que a imagem pode ser caracterizada como uma expressão da diversidade e da pluralidade intrínsecas à condição humana.

Segundo o historiador Pierre Laborie (2009), é por meio da evocação de fragmentos do passado que cada recordação social transmite ao presente uma das múltiplas representações deste passado que ela deseja testemunhar. Em outras palavras, existem diversas memórias fragmentadas que se constroem a partir da mobilização das preocupações atuais, o que aponta para a diluição das fronteiras temporais anteriormente delimitadas pela cronologia historicista. Isso possibilita a compreensão do presente como algo que afeta e se faz presente, resgatando, assim, as imagens como modo de representação e construção do pensamento. A imaginação não está ligada apenas às associações e afinidades, sendo responsável, também, segundo a teoria benjaminiana, pelo contato com a memória. O protagonismo da imagem fica evidente quando lhe é atribuída um papel ativo, despertando uma memória na atualidade.

Em relação à análise das imagens, seja qual for a sua natureza – fotografia, pintura etc. –, é preciso olhar com desconfiança as visões únicas, uma vez que a realidade, bem como a sua interpretação, é demasiada complexa para ser reduzida a um único ponto de vista, sem aproximações simbólicas e metafóricas. Uma das tarefas na relação entre *imagem* e *história* é o desdobramento espaço-tempo, abrindo possibilidades de novas compreensões. O espaço-tempo não se refere, necessariamente, a uma dimensão física ou cronológica, em uma sequência rígida de acontecimentos, mas como uma apropriação de construção de sentidos, a qual consagra certas formas de agir e sentir. Os sentidos se efetivam no próprio corpo, na sensação visual de se perceber as dimensões e as cores do mundo: os olhos, por exemplo, são os primeiros receptores, vindo antes mesmo da nomeação dos objetos e dos seres.

A imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado: não depende da nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas

construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância. (BOSI, 1977, p. 15).

Não se trata de um olhar sobre o passado, em temporalidades fixas, em suas divisões exatas registradas pelo relógio, mas pensar o passado a partir de atravessamentos próprios da história. A linguagem visual deixa rastros e vestígios (GINZBURG, 2007) que traçam representações da História, sendo um elo entre o passado que a constituiu e o presente que a mantém viva: a um só tempo, é *ausência* e *presença*. Como vestígio, já não é mais o que foi vivido; sua presença se dá na convergência entre o ausente e o que está diante dos olhos. A potência da imagem, no entanto, não se faz em uma modalidade contemplativa, mas na maneira como o corpo a interpenetra, enquanto interações no meio coletivo. Pensa-se, então, uma história política da arte através das sensibilidades, sublinhando que a experiência individual é fruto indissociável de uma interseção entre as dimensões pessoais e as sociais-históricas – que, no âmbito desse estudo, envolvem os anos posteriores a uma história violenta e orquestrada pelos militares.

Utilizando como referencial metodológico as considerações de Didi-Huberman – que, em seu trabalho intitulado *Cascas* (2017), faz uma visita aos campos de concentração de Auschwitz-Birkenau – compreende-se as pinturas analisadas neste estudo a partir de um olhar atravessado pela imagem que choca e golpeia. O texto *Cascas* possui uma narrativa embasada na palavra e na imagem fotográfica, em uma reflexão convergente sobre a memória traumática, com o intuito de se permitir olhar *de dentro* dos espaços enterrados e dos tempos desaparecidos. O percurso de pensamento de Didi-Huberman vai da imagem à conceituação da imagem – que, para o autor, deve ser entendida enquanto potência dialética e força histórica. Nela se encontram os olhos passados, presentes e futuros – os olhos da história: roupagens e montagens de tempos heterogêneos, portando gestos em um processo migratório de uma eterna passagem de fronteiras igualmente espaciais e temporais.

Da mesma maneira que Didi-Huberman fez em Auschwitz-Birkenau, é possível ler a história brasileira a partir das lascas do tempo: é de se cogitar da possibilidade de as cascas, de origem vegetal tal como o papel, em que são registrados os tempos, virem a esconder a história interdita, representantes que são de um passado de barbárie, de um presente de memória e de um futuro de endereçamento.

Coloquei três pedacinhos de casca de árvore sobre uma folha de papel. Olhei. Olhei, julgando que olhar talvez me ajudasse a ler algo jamais escrito. Olhei as três lascas como as três letras de uma escrita prévia a qualquer alfabeto. Ou, talvez, como o início de uma carta a ser escrita, mas para quem? (...) Vemos aqui três lascas arrancadas de uma árvore, há algumas semanas, na Polônia. Três lascas de tempo.

Meu próprio tempo em lascas: um pedaço de memória, essa coisa não escrita que tento ler; um pedaço de presente, aqui, sob meus olhos, sobre a página branca; um pedaço de desejo, a carta a ser escrita, mas para quem? (DIDI-HUBERMAN, 2017, pp. 99-100).

Registram-se, com isso, memórias de momentos sociais e políticos que desembocaram em diferentes formas de mobilização dessas experiências históricas dolorosas e, em muitos casos, também traumáticas; uma delas é a relação entre arte e violência política (MELENDI, 2017). Duas frentes principais de arte são despontadas, sendo que ambas a partir da crítica às instituições: uma, que representa direta ou indiretamente às violências cometidas, tais como torturas, censuras, opressões e mortes; e outra, que se volta mais para uma arte popular revolucionária, com a população se apropriando da produção artística em um engajamento político-social. O debate político permeava diversos setores, inclusive o campo das artes, em uma perspectiva engajada, buscando novos conteúdos.

Não se pode confundir, contudo, a intenção do autor com a recepção e os efeitos que sua arte pode gerar na sociedade – e que envolve a ambiência participar de cada indivíduo (bagagem cultural) junto com a tradição da sociedade em que está inserido. Cada interpretação não exclui outras possíveis, pois uma obra não se encontra de forma isolada da sociedade; muito pelo contrário: a sua exteriorização provoca maneiras de se enxergar a realidade social, historicamente construída, a partir das imagens e de suas metáforas.

Acredito que chegar à realidade – o dentro e o fora de nós – seja tarefa de multiplicar ângulos e análises, agrupando o total obtido de referências em um sistema ao mesmo tempo flexível e controlável. Nada se esgota numa só visão, de uma só pessoa, em um só momento: multiplicidade, multivalência, renovação e ampliação incessantes de significado, entrechoques, ambivalências, fusão de fim e princípio atuam como os instrumentos de síntese e diálogo com o pólo de unidade de cada coisa neste mundo. Todo o fazer humano deixa a sua marca, se acrescentando ao já feito; e todos nós apreendemos os muitos elos dêsse encadeamento apenas através de nossos olhos e gestos, nos quais os outros também residem, reformulados ao nosso modo. Emerge assim o conhecimento e a possibilidade de transferi-lo como máquina e motor do mundo, sistematizável. (PONTUAL, 1970, p. 09).

Ao investigar os significados das imagens, o historiador se dedica a entender o desenvolvimento das formas simbólicas e dos códigos que permitem aos artistas construir seu discurso. Na análise das imagens, o historiador não as compreende como dados unilaterais com sentido único ou que possuem um sentido intrínseco. É a interação social que produz sentidos, mobilizando determinados atributos de forma diferenciada (em termos de tempo, espaço, lugar, circunstâncias sociais e nos agentes envolvidos) para dar existência social a sentidos e valores e permitir sua atuação (MENESES, 2003).

A condição de obra de arte não é inata, uma vez que sua definição é determinada pela convenção social. Dessa forma, ao mudar as convenções, algo que anteriormente era entendido como arte pode perder essa condição. Por exemplo, um pote pode ser uma obra de arte indígena quando em um museu, mas ao ser devolvido à comunidade, passa a ser visto apenas como um objeto. Quando os objetos são incorporados aos museus, adquirem um valor simbólico impulsionado pelo ato de observação, ganhando visibilidade por se tornarem objetos do olhar. A arte pode estar presente em qualquer objeto, pois é uma construção social que envolve relações de poder e ponderações de agentes, tempos e espaços diversos. Este processo é caracterizado por tensões e negociações, uma vez que emerge a partir de uma multiplicidade de experiências. Nesse sentido, Paulo Knauss e Marize Malta explicam:

Muitos podem ser os modos de se acessar uma obra de arte, percebê-las e compreendê-las. Artístico não é uma condição a priori, mas uma construção de sentido, especialmente diante de perspectivas multidisciplinares, bem-vindas em tempos recentes, que colocam objetos sob diversas dimensões de acesso. Cada época privilegia certas obras, certos agentes, certas formas de estudá-las, transformando os objetos em um repositório de muitos significados, que são especialmente encaminhados à interpretação pela forma como são olhados. (KNAUSS; MALTA, 2016, p. 06)

Nesse âmbito, o olhar é uma experiência histórica dinâmica, constantemente um campo de disputa. Não há uma forma única de praticar o olhar, pois este é moldado por diversos fatores e é suscetível a mudanças ao longo do tempo (KNAUSS, 2016). A iconografia, assim, deve ser entendida como um registro histórico importante, ou seja, como uma fonte que pode complementar a pesquisa – e, em determinados casos, pode ser a fonte mais abrangente em termos de fornecimento de informações para a pesquisa. Assim é que cada pintura analisada neste estudo comunica diferentes sentidos e desempenha múltiplas funções, inclusive políticas, atuando no funcionamento e reprodução das sociedades passadas e presentes.

As discussões propostas, em uma relação entre história e imagem, possibilitam a construção de conhecimento histórico, no qual se destacam as interseções entre a subjetividade, o meio iconográfico e o mundo exterior, constituídos por valores do espaço-tempo e pelas relações com o outro. As obras analisadas nesta tese não estão vinculadas apenas à sensibilidade dos artistas que as criaram, mas igualmente estão inseridas em um âmbito histórico e político. Assim, ao traduzir as experiências das eleições constituintes e da participação popular, esses artistas acabaram abrindo brecha para um fluxo contínuo entre particular e geral.

Um exemplo dessas questões é o fato de que, para compreender o interesse artístico pela democracia – e, mais especificamente, pelas eleições constituintes –, é necessário levar em conta que, desde o início do regime ditatorial, o governo se esforçou para eliminar a subversão interna dos grupos de esquerda e restaurar a “ordem”, rotulando como inimigos do Estado aqueles que se opunham às suas diretrizes. Os artistas examinados nesta tese questionam essa lógica, especialmente aqueles que retrataram a bandeira brasileira sem fazer qualquer menção ao lema positivista da “Ordem e Progresso”.

Era necessário conceber uma forma de arte que ultrapassasse as fronteiras institucionais e transformasse o próprio fazer político da obra. A proposta de trazer elementos da realidade para dentro das obras pressupunha romper com a relação distanciada entre a obra e o espectador, deixando de lado a estética meramente contemplativa. Para produzir uma arte que pudesse atingir as ruas e alcançar o maior público possível, tornou-se imperativo que o espectador se apropriasse ativamente da obra, em uma concepção de coautoria da obra junto ao artista. O artista Hélio Oiticica referiu-se a esse processo como uma “tendência coletiva” na arte, a qual poderia ser alcançada por meio da distribuição de obras pelas ruas, em formato de obra aberta.

Nesse cenário, o incêndio ocorrido no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro representou um marco para a arte engajada em espaços públicos, desencadeando uma mobilização de artistas na cidade e servindo de inspiração para outras iniciativas em todo o país. Na madrugada de 8 de julho de 1978, a cidade testemunhou uma das mais terríveis tragédias artísticas e culturais de sua história, quando o incêndio do MAM-RJ destruiu 90% do acervo do museu, incluindo trabalhos de artistas como Salvador Dali, Joan Miró, Picasso, Portinari e Di Cavalcanti. Embora o museu tenha reaberto em 1981, suas atividades foram interrompidas em diversas ocasiões.⁴¹ Os anos que se seguiram ao trágico incidente são frequentemente lembrados pela sobrevivência da arte experimental, como exemplificado pelo Espaço ABC (Arte Brasileira Contemporânea) da Funarte, que operou no Parque de Esculturas da Catacumba entre 1980 e 1984. Posteriormente, o Espaço ABC foi transferido para a Galeria Sérgio Milliet e, posteriormente, para o próprio MAM-RJ.⁴²

⁴¹ Durante a fase de qualificação deste estudo, o historiador Paulo Knauss ressaltou a relevância do incêndio ocorrido no MAM-RJ como um acontecimento de grande importância. No âmbito desse museu, a expressão artística engajada encontrava um espaço na cidade que servia de inspiração para todo o país. Agradece-se a sua contribuição por ter direcionado a atenção para essa perspectiva, a qual enriqueceu esta tese.

⁴² Segundo as informações transmitidas pela historiadora Versiani, durante reunião de orientação, os efeitos dessa experiência perduram até os dias atuais. Um exemplo concreto dessa repercussão é a organização de uma

No arranjo de reconstrução do museu, Mario Pedrosa propôs não apenas restaurar o MAM em sua forma original, mas sim reinventá-lo como uma instituição revitalizada e transformada. Surgiu, assim, a ideia inovadora de reunir nos espaços do MAM os acervos de cinco museus independentes, com o intuito de integrar diversas manifestações culturais em um ambiente comum. À época, essa proposta englobava o Museu do Índio, Museu do Inconsciente, Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares, evidenciando a pluralidade e diversidade cultural presentes na sociedade brasileira. É notório, portanto, o impacto duradouro e inspirador dessa experiência.⁴³ De acordo com Pierre Nora (1979), um evento é testemunha não tanto pelo seu significado intrínseco, mas sim pela sua capacidade de revelar e provocar.

Nessa discussão acerca da arte contemporânea, os cartazes e grafites emergiram como formas de expressão artística de amplo alcance e fácil reprodução. Com o propósito de intervir na realidade cotidiana através da ocupação do espaço público, as artes gráficas foram consideradas uma das formas prioritárias para alcançar esse fim, em virtude de sua maior acessibilidade, sem as restrições típicas de galerias e museus. Como já mencionado anteriormente, as quatorze pinturas analisadas neste trabalho foram realizadas em pinturas sobre papel, o que permite uma associação aos projetos gráficos para cartazes. Em contraste com a prática do regime ditatorial, que frequentemente publicava cartazes com retratos e informações de militantes de esquerda, chamados de “terroristas”, com o objetivo de persegui-los, esses novos cartazes produzidos no período de transição política subvertem essa lógica. Ao invés de procurar “bandidos”, os cartazes agora buscam convocar a força cidadã para realizar a tão desejada mudança após anos sombrios de violência; não retratam mais a

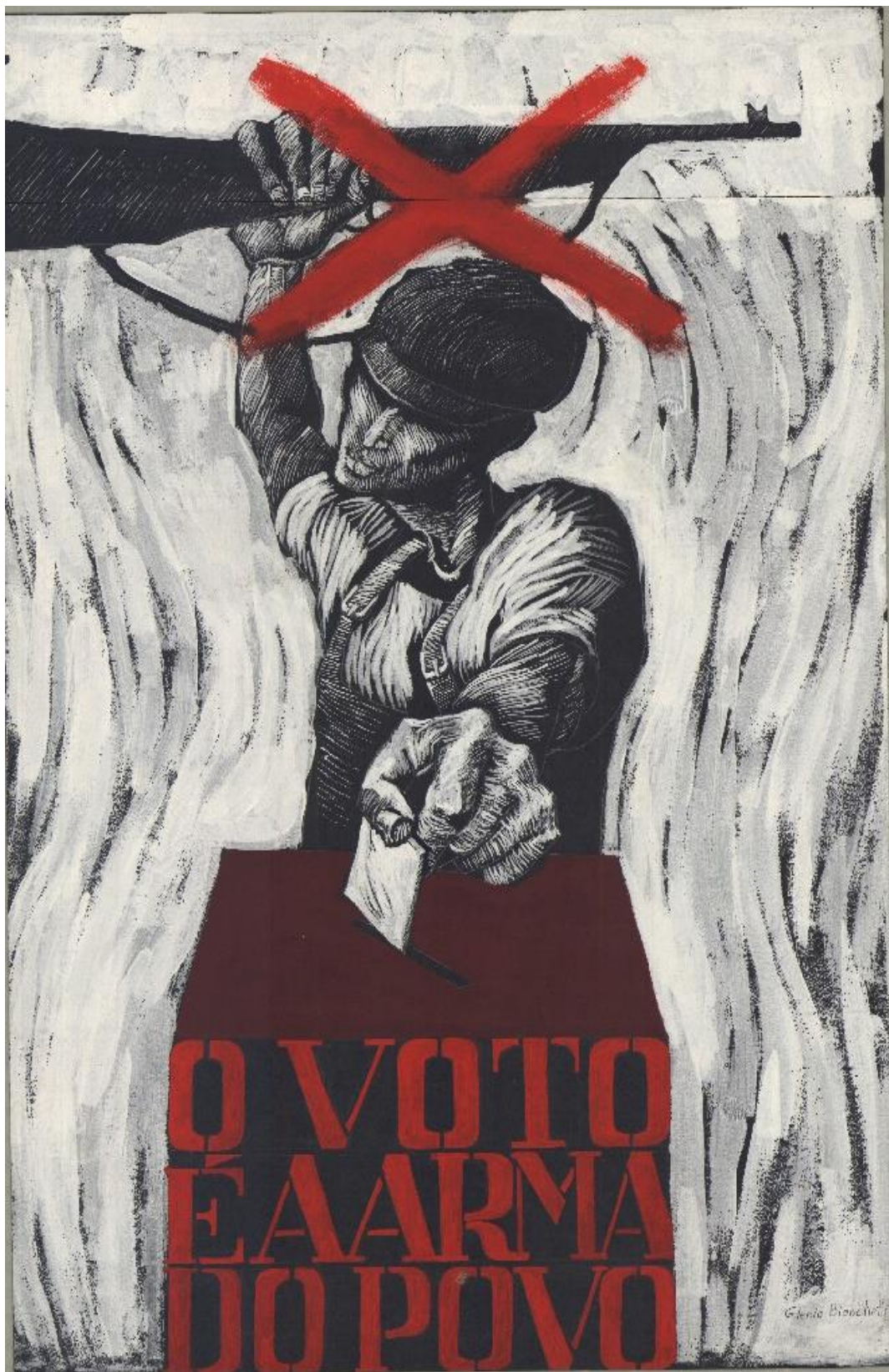
exposição, com curadoria realizada por Izabela Pucu, que está programada para inauguração em setembro de 2023 nos Institutos Tomie Ohtake e Itaú Cultural, localizados em São Paulo. Essa exposição tem como objetivo principal ressaltar uma ampla gama de acervos, com especial ênfase na valorização das expressões culturais afro-brasileiras, indígenas e da arte popular. Vale ressaltar que essa iniciativa foi inspirada no projeto concebido por Mario Pedrosa após o devastador incêndio ocorrido no MAM em 1978.

⁴³ O incêndio que ocorreu em 2018 no Museu Nacional, localizado na Quinta da Boa Vista/RJ, reacendeu o pesadelo da tragédia ocorrida no MAM-RJ. Em ambos os casos, torna-se evidente o impacto negativo do abandono cultural no país. A arte, uma vez mais, foi uma ferramenta importante para que os artistas ressissem a essas adversidades, produzindo obras que evidenciam o perigo da destruição da memória. Embora novas memórias não possam evitar o trauma ou mitigar as perdas, é importante destacar que a arte continua a se definir como um sentimento que expande a problematização das noções de temporalidade, lugar e escala. Nesse sentido, é pertinente destacar a música *Museu em Chamas* (UM REMO A MAIS, 2019), que expressa o sentimento compartilhado em relação a esse evento. A letra da música aborda o desafio de reconstruir a memória histórica diante de um cenário de intolerância e ódio que parece estar disseminado na sociedade. Entretanto, a música também sugere a possibilidade de renascimento, assim como um jardim na nova era, indicando que a esperança persiste mesmo em face da adversidade.

opressão promovida pelo Estado, mas sim a esperança de mudança, a construção democrática e o foco nos direitos e garantias fundamentais.

CAPÍTULO 3 GLÊNIO BIANCHETTI: “O VOTO É A ARMA DO POVO”

Imagem 24 - Pintura de Glênio Bianchetti sobre papel cartão, s/d



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Ao realizar uma análise dessa pintura de Glênio Bianchetti (1928-2014), depositada na Coleção Memória da Constituinte e produzida durante o período da transição política brasileira, torna-se indispensável a sistematização de uma multiplicidade de informações complementares e paralelas. Para tanto, é válido dividir a análise em três partes distintas. No primeiro plano, encontram-se a representação de uma caixa e de um trabalhador. No segundo plano, há uma arma sendo negada. Por fim, a terceira parte da pintura corresponde ao fundo.

Interessante que se a leitura da imagem fosse feita da mesma maneira como se lê um texto escrito – da esquerda para a direita, de cima para baixo –, o intérprete iniciaria ao entrar pelo cabo da arma e sairia pelo cano, como acontece na trajetória de um projétil. Como a arma está com um “x” em cima, sugere-se que exercício do voto seria um convite a não fazer o percurso da bala – não usar a belicosidade, o tiro. Veicula-se, assim, o voto como elemento de constituição, e não de destruição. Tem-se uma clara valorização do voto, que “é a arma do povo”, em detrimento da arma de fogo.⁴⁴ Mas quem estaria fazendo uso dessa arma: os militares, a esquerda armada ou ambos?

Após o golpe de 1964, a violência institucionalizada pelo Estado com o tempo apenas se intensificou e um exemplo é a criação da Operação Bandeirante (Oban) para destruir as organizações clandestinas, principalmente aquelas atreladas à luta armada – o que deu base para uma rede de órgãos repressivos por todo o país, como o *Destacamento de Operações e de Informações* (DOI), responsável pelas ações práticas de busca, apreensão e interrogatório de suspeitos, e o *Centro de Operações de Defesa Interna* (CODI), cujas funções abrangiam a coordenação dos diversos órgãos militares e o planejamento estratégico do combate aos grupos de esquerda. Essas práticas autoritárias tiveram impactos significativos e duradouros na sociedade e na cultura do país. O controle exercido pelo regime militar também incluiu a censura à imprensa e às artes como forma de controlar e manipular a opinião pública. Além dessas ações,

(...) o sistema tinha ainda a seu dispor toda a estrutura das Forças Armadas e das polícias. Foram realizados interrogatórios e torturas nas sedes de batalhões da

⁴⁴ Ao estabelecer uma ponte com a atualidade, a obra de Bianchetti apresenta uma perspectiva marcante de oposição à tendência atual de exaltar as armas e menosprezar o valor do voto. Determinados segmentos da sociedade têm adotado uma postura de questionamento em relação às eleições presidenciais de 2022, defendendo a reintrodução do voto em papel. Nessa conjuntura, observa-se uma divinização da arma, que é apresentada como suposta solução para os desafios sociais. Tal fenômeno representa uma inversão de valores, em que a luta anterior pela democracia é substituída pelo anseio de sua própria destruição. Um exemplo ilustrativo dessa tendência é o patrocínio da Advocacia Geral da União (AGU) em 2008, em favor dos coronéis Carlos Alberto Ustra – que comandou o DOI-CODI em São Paulo, um dos órgãos mais violentos do aparato repressivo estatal durante a ditadura brasileira – e Audir Santos Maciel, que argumentaram que a Anistia deveria contemplar também os agentes responsáveis por atos de tortura.

Polícia do Exército, em regimentos de infantaria, em companhias de guardas, em delegacias de polícia, em presídios e outras unidades. Também funcionaram centros clandestinos de detenção, estabelecidos pelos centros de informações das Forças Armadas, pelos Dops ou por estruturas paramilitares criadas no seio desses órgãos. A rede era ainda composta por uma miríade de instituições complementares, cúmplices do que se fazia nos órgãos repressivos: institutos médico-legais, hospitais, auditorias da Justiça, cemitérios etc. (JOFFILY, 2014, p. 180).

A ditadura foi marcada pela instauração de uma prática repressiva em diversos setores, tal como o da educação, quando docentes foram aposentados compulsoriamente ou exonerados de suas funções. Essa ação se deu, em maior escala, em dois momentos: o primeiro, em 1964 – quando atingiu, entre outros, o artista Bianchetti –; e o segundo, após a criação do AI-5, que permitia expulsar alunos, funcionários e professores universitários de forma sumária e sem direito a defesa (MOTTA, 2009).

Em 1962 – a convite do então reitor da Universidade de Brasília (UnB),⁴⁵ Darcy Ribeiro –, Bianchetti havia assumido as cadeiras de desenho e pintura no extinto Instituto Central de Artes (ICA), sendo o primeiro diretor do ateliê de artes plásticas e do setor gráfico da universidade.⁴⁶ Vale lembrar que Brasília havia acabado de ser inaugurada como capital do Brasil, pelo então presidente Juscelino Kubitschek, em 1960, possuindo uma arquitetura essencialmente concebida por Oscar Niemeyer.

Ele veio para cá com um entusiasmo tremendo; quer dizer, largou o conforto da terra natal, o lugar onde ele tinha se destacado, onde as pessoas o conheciam para vir para o meio do serrado para uma universidade que seria modelo (...) e o golpe vem e derruba tudo. (MENEGALE *apud* BARBIERI, 2010)

Após o golpe de 1964 e em meio às disputas pelo controle do conhecimento – e, por conseguinte, do poder – a universidade passou a ser rotulada como subversiva e colocada sob controle dos militares. O fotógrafo Luís Humberto esclareceu que os responsáveis pelo golpe possuíam uma estratégia que consistia em mirar nos espaços que poderiam gerar ações transformadoras: “Você vê que eles atacaram o sistema educacional, que era o projeto de Anísio Teixeira. Tudo aquilo que podia ser transformador foi destruído” (HUMBERTO *apud* BARBIERI, 2010). Desde a suposta declaração atribuída a Goebbels, na qual afirmava que

⁴⁵ Em paralelo com a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 4024/1961), foi aprovada a criação da Universidade de Brasília (UnB) pelo Congresso. A UnB defendia que a escola pública brasileira deveria ser universal, gratuita e laica, consolidando um ensino que reunisse a formação profissional com a científica, por meio de um espaço que privilegiasse os debates de ideias.

⁴⁶ Essa conexão entre Darcy Ribeiro e Bianchetti se deu através de Carlos Scliar, que era um articulador, um elo das artes plásticas gaúchas com outras regiões. Segundo Ailema de Bem, esposa de Bianchetti: “Scliar nos telefonou dizendo que o Darcy Ribeiro queria conhecer o Glênio e o trabalho do Glênio porque estava com vontade de convidá-lo para ir para a Universidade de Brasília” (AILEMA DE BEM *apud* BARBIERI, 2010).

“quando ouço falar em cultura, pego logo a pistola”, até o uso corriqueiro de expressões como “porcos intelectuais” e “as universidades são um ninho de comunistas”, ainda nos dias atuais, percebe-se uma desconfiança generalizada em relação ao mundo intelectual.

Semelhante ao ocorrido com outros profissionais, Bianchetti sentiu na pele a sua vida ser modificada e restringida pelo novo regime instaurado: de situações singulares, as experiências alargadas e comuns de violência, foram experimentadas por todos. Além de discutir questões sociais, Bianchetti se preocupava com o fazer artístico e o seu significado político na sociedade, o que provocou a sua prisão, ficando detido por 27 dias, e o seu afastamento da UnB em 1965. Mesmo sem vínculo com a universidade, permaneceu em Brasília, onde sua casa se tornou um ponto de encontro de artistas que se reuniam para falar sobre arte e conjuntura política.

O retorno de Bianchetti à UnB se deu somente em 1988 – ano da promulgação da nova Carta Constitucional brasileira. Essa reintegração, contudo, assevera tanto motivo para comemoração quanto registra os efeitos irreversíveis do hiato causado por seu afastamento: não só o artista se faz transformado pelo percurso como o próprio país assume contornos sócio-políticos distintos, redesenhados pela ditadura. Isso significa que, apesar da tentativa de se retomar algo que foi interrompido, as mudanças sociais, políticas e históricas que ocorreram durante o período de interrupção tornam impossível voltar à situação inicial.

Embora o passado em si seja imutável, a sua interpretação é impactada pelas diferentes épocas e circunstâncias presentes. Desse modo, é possível formular novas indagações a respeito dele, como no ensaio do crítico literário Roberto Schwarz, quando analisa a obra cinematográfica *Cabra Marcado para Morrer*, dirigida por Eduardo Coutinho. O filme iniciado em 1964, dentro das iniciativas do Centro Popular de Cultura (CPC),⁴⁷ foi interrompido e proibido pelo Exército, que apreendeu o material já filmado, só podendo o projeto ser retomado e concluído em 1984.

Ao retratar cenas que se passam vinte anos depois, o filme em questão narra sua própria história e atravessa “O fio da meada” (SCHWARZ, 1985), revelando uma tentativa de

⁴⁷ O CPC foi criado em 1962, no Rio de Janeiro, e estava vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), sendo uma iniciativa direcionada ao combate da alienação causada pelo subdesenvolvimento (ORTIZ, 1986). Reunindo artistas de distintas áreas, tais como as artes plásticas – como é o caso de Carlos Scliar –, o CPC procurava ter um papel engajado e militante frente ao quadro político, social e cultural do país. Ao definir a arte como um dos instrumentos possíveis para a tomada do poder, o artista e o povo passaram a andar de mãos dadas. Como consequência, o CPC foi desarticulado com o golpe em 1964, que foi seguido de prisões e exílios de artistas e intelectuais. A importância dessa experiência não está em sua curta duração, mas em seu legado, que influenciou outros movimentos e artistas, igualmente a partir de um compromisso com a pauta nacional e popular. A arte, cada vez mais, passou a dialogar com a sociedade e a se preocupar em intervir nas questões da vida.

resgatar o que foi interrompido, através das sobras das imagens de 1964. Um aspecto de particular interesse é a retomada daquilo que havia ficado inconcluso – não se trata apenas de finalizar aquela história em si, mas de revelar uma situação em constante transformação que tenta restabelecer um elo rompido e recuperar uma história perdida, resistindo à opressão e sobrevivendo aos efeitos da ditadura. Acontece que a realidade já não é a mesma do início e essa mudança é exibida no filme, o qual, sob as aparências do reencontro, expõe as transformações sofridas entre os pontos de partida e de chegada. Nesse aspecto, Schwarz aponta para a impossibilidade de resgatar completamente o fio da meada.

3.1. O Papel do Voto na Construção da Democracia Brasileira

Nos anos de chumbo, durante o governo do general-presidente Emílio Garrastazu Médici, houve uma política de eliminação aos dirigentes das organizações clandestinas de esquerda, como ocorreu com o líder da Ação Libertadora Nacional (ALN), com o assassinato de Carlos Marighella, em novembro de 1969. O cenário de repressão por parte dos militares contribuiu para que movimentos de esquerda se direcionassem contra a ditadura por meio de uma “luta armada” – expressão que designa um conjunto de ações que, embora tenha uso de armas, nem sempre constituiu um embate armado.

Cumpramos sublinhar que havia uma heterogeneidade da esquerda que lutava contra o sistema instaurado em 1964, ou seja: não existiam apenas movimentos que pretendiam derrubar a ditadura pela luta armada, mas igualmente os que procuravam outros meios políticos, como nas criações artísticas engajadas. Nesse cenário, a proposta apresentada na pintura de Bianchetti sugere uma mudança de regime que deveria passar necessariamente pelo exercício do voto – e, no caso em tela, se refere às eleições constituintes, de 1986. Substituem-se as armas pelo voto – ou, remetendo à imagem de Carlos Scliar, que será analisada mais a frente (imagem 38), por flores – o que pode representar a esperança pelo *novo*.

Considerando a perspectiva sobre a questão do voto e como tanto os artistas quanto a população a abordaram, é interessante explorar o projeto “Diga Gente e Projeto Constituição” como um possível indicador. Conforme apresentado anteriormente, o Sistema de Apoio Informático à Constituinte (SAIC), uma compilação das propostas populares para o conteúdo da nova Constituição, revelou um notável engajamento com mais de 71 mil formulários

recebidos. Dentro desse quantitativo, uma análise mais focalizada no tema do exercício do voto resultou em cerca de 3.347 sugestões específicas referentes a essa temática (SAIC, 1986).⁴⁸ Muitos desses registros apontam para a persistente prática do chamado “voto de cabresto”, em que a influência dos coronéis decidia os resultados das eleições.⁴⁹

A pintura de Bianchetti concebe a ideia de eleição como uma categoria social que representa o coletivo. Mesmo que o artista retratasse mil indivíduos, seria impossível capturar a totalidade da população. Logo, o voto de uma única pessoa se torna significativo ao sugerir a concepção do coletivo, uma vez que cada ser individual é também um ser social e os processos eleitorais são intrinsecamente coletivos. A representação singular é utilizada como uma amostra da sociedade cidadã como um todo, desempenhando uma função de suma importância na construção de uma nova ordem social. Essa escolha estratégica adquire um significado particularmente relevante, especialmente ao considerar que a participação popular havia sido previamente desacreditada – um exemplo notável dessa deslegitimação é evidenciado na derrota do movimento das Diretas-Já, como mencionado na introdução desta tese, cujo objetivo estava ligado a um imaginário coletivo frequentemente associado à multidão. Assim, a pintura de um único indivíduo é empregada como uma representação emblemática da sociedade cidadã como um todo.

3.2 As Marcas da Gravura e a Representação do Trabalhador

A utilização dos traços ondulares nas cores em preto e branco no fundo da pintura de Bianchetti, depositada no arquivo histórico da Coleção Memória da Constituinte, evoca similaridades com as técnicas de gravura de que Bianchetti fazia uso no *Clube de Gravura de*

⁴⁸ Neste cenário, torna-se relevante notar que a mobilização da sociedade em torno da questão do voto no período constituinte não apenas se expressa em termo quantitativo, como evidenciado pelas proposituras populares, mas também adquire uma dimensão simbólica nas obras de arte. Esse compromisso com a legitimidade do voto, ilustrado na Tabela III (ANEXO I), encontra sua materialização visual nas pinturas de diversos artistas. Através das suas criações, esses artistas ofereceram uma confirmação tangível da importância do voto como pilar central da democracia, sustentando e ampliando o significado intrínseco às iniciativas populares.

⁴⁹ Os coronéis, líderes políticos e latifundiários, mantinham controle regional por meio do “voto de cabresto”, utilizando coerção e compra de votos para eleger aliados. Por meio da criação de laços de dependência econômica e social, esses coronéis exerciam um controle rigoroso sobre a população local, utilizando tal poder para interferir nos resultados das eleições. Esta prática, detalhada na obra “Coronelismo, Enxada e Voto” de Victor Nunes Leal (2012), persiste em formas modernas, como alianças com narcotraficantes e milícias. Embora a urna eletrônica busque mitigar essas questões, há movimentos atuais que questionam sua segurança, defendendo o retorno ao voto impresso.

Porto Alegre (CGPA) e no *Clube de Gravura de Bagé* (CGB), com inspiração no estilo figurativo realista e certa marca expressionista. A opção pelo uso de gravuras por esses Clubes se fez em razão das técnicas permitirem um barateamento do processo de impressão.⁵⁰ Além disso, esse método possui fácil reprodução, o que favorecia uma arte que continha em sua própria natureza a possibilidade de multiplicação, rompendo-se, com isso, as amarras da pintura, que possui um processo de execução mais demorado.⁵¹

O filósofo Walter Benjamin (2000) escreveu um ensaio sobre a reprodutibilidade técnica da arte, abordando questões acerca das mudanças ocorridas no campo artístico e da perda da autenticidade. Vale destacar, porém, que a reprodução da arte sempre ocorreu, tais como na reprodução técnica da cunhagem, da impressão e da gravura, entre outras. Para o autor, a problemática reside quando essa arte é produzida em massa para fundar-se na política, perdendo a sua “aura” e “o aqui e o agora da obra de arte” – ou seja, o caráter de sua singularidade e sua presença única em um local determinado. Fazendo uso de imagens dialéticas, Benjamin explicou que, ao mesmo tempo em que a reprodutibilidade abre portas para a experiência coletiva, com suas consequências sociais e políticas, também significa a massificação da arte. O pensamento tradicional, que associa a autenticidade a uma experiência única e considera a imitação ou repetição como falsidade – como é evidenciado nas artes plásticas que valorizam a originalidade em detrimento da cópia – foi subvertido na modernidade. Com a possibilidade de reprodução técnica, que teve início com a imprensa, a singularidade irreprodutível das experiências sensíveis foi questionada como fonte de conhecimento em favor do que é reproduzido e disseminado socialmente, que é mais facilmente mensurável e socialmente significativo devido à sua quantificação (VIEIRA, 2017).

Ao reinterpretar o conceito de aura da obra de arte formulado por Benjamin, Didi-Huberman (2021) propõe que esta não se perde com a reprodutibilidade: morre tão-somente o

⁵⁰ *Gravura* é uma imagem obtida através da impressão de uma matriz artesanal, que pode ser metal, pedra, madeira ou seda, sendo reproduzida em tiragem de exemplares idênticos. A técnica da gravura em metal, por exemplo, faz uso de chapas de cobre ou outros metais como matriz. *Xilogravura* ou *xilografia* é a gravação em relevo na qual a matriz usada é a madeira, entalhada por meio de ferramentas como o formão; a imagem recebe a tinta de impressão, que posteriormente é transferida por meio de pressão feita sobre o papel posado na placa de madeira – é uma técnica semelhante a um carimbo. *Litografia* ou *litogravura*, por sua vez, é um tipo de gravura que envolve um processo químico sobre uma matriz – pedra calcária ou placa de metal – a partir de um material gorduroso, podendo ser o lápis, o bastão etc. A base dessa técnica se baseia na repulsão entre a água e as substâncias gordurosas; e, ao contrário das outras técnicas de impressão, tem-se um processo planográfico, uma vez que a imagem é feita através da gordura aplicada sobre uma superfície e não por fendas criadas na matriz.

⁵¹ Curioso perceber que, por ser uma forma de emancipação da arte, a gravura foi proibida no Brasil até a fundação da Imprensa Régia, com a vinda de Dom João VI e da família real em 1808.

valor de unicidade que Benjamin (2000) acreditava derivar de tal aura – a qual, correspondendo à experiência do sujeito no exercício de seu olhar, permaneceria intacta. Com a sociedade cada vez mais visual, modelos iconográficos tradicionais são questionados a partir dos diferentes tempos que se apresentam na relação entre obra e sujeito. Não há uma interpretação absoluta, mas uma abertura para possíveis interpretações, envolvendo elementos históricos, políticos e sociais. Dentro desta dinâmica, a aura se transforma em um valor plural, que ressurge a cada nova experiência estética e a cada nova interpretação, gerando um envolvimento afetivo – proporcionado, inclusive, a partir dos vínculos com a memória.

A literatura de cordel⁵² no nordeste do Brasil, por exemplo, mostra que a cultura popular possui uma tradição de largo uso da gravura no país, na qual os artistas poderiam nutrir-se. A ideia essencial era a transformação do objeto artístico em algo do domínio público, mais acessível a todos, conferindo uma ampliação dos limites para se assumir como um instrumento eficaz para a conscientização social.

As qualidades de cada obra se mantêm exista um exemplar ou milhares. Desejamos que todos aproveitem aquilo que os homens vêm realizando desde o princípio. Não um aproveitamento inconsciente como quem usa uma colher, mas um aproveitamento criador que estimule cada um a dar o melhor de si, enriquecendo a todos (SCLIAR, 1970 *apud* PONTUAL, 1970, p. 158)

De modo geral, os integrantes do CGPA e do CGB – como Bianchetti, Scliar e Rodrigues, entre outros – assumiram uma postura crítica ao abstracionismo,⁵³ considerado como um isolamento da realidade social – “não se pode menosprezar a referência ao realismo socialista nos trabalhos dos gravadores gaúchos” (DUPRAT, 2017, p. 247). Outra linguagem eleita pelos integrantes desses Clubes tem inspiração no expressionismo alemão, sobretudo por meio de filmes e gravuras (SCLIAR, *apud* PONTUAL, 1970, p. 143).

O expressionismo é um importante movimento da primeira parte do século XX, que percebia a arte como um caminho para a mudança social. Recorria-se com frequência ao uso de efeitos de luz e sombra, entendidos como manifestação da revolta dos artistas contra o mundo opressor. No entanto, por mais que haja correspondências entre a arte nacional e o diálogo com as expressões artísticas estrangeiras, não se trata de uma incorporação integral,

⁵² Trata-se de poesias folclóricas impressas em folhetins ou panfletos, em que há a presença de rimas e oralidade para se falar sobre os acontecimentos do dia a dia.

⁵³ A oposição dos principais membros dos *Clubes de Gravura* ao abstrativismo puro se manifestou nas críticas que as primeiras Bienais de São Paulo receberam por estarem ligadas ao cosmopolitismo, emblema de uma sociedade que afunda em uma estética desconectada com a realidade nacional através de interferência externa (MOTTER, 2015).

pois as ideias são apropriadas e relidas em diferentes conjunturas históricas e sociais, de forma indireta, difusa e contraditória, conforme mostram os movimentos modernistas brasileiros. A arte, portanto, não é unidimensional, pois recebe fortemente influxos complementares.

Sendo assim, o expressionismo adotado não era idêntico ao alemão, estando preocupado com as questões sociais. É de se considerar a circularidade cultural (GINZBURG, 2007), a qual inserida em um processo de apropriação cultural permite uma alimentação recíproca das manifestações culturais e artísticas de diferentes classes sociais, uma vez que se têm, ao mesmo tempo, pontos de interseção e pontos particulares – e esse caminho não é linear. Tal sentido é reforçado quando os artistas brasileiros passam a se apropriar do que vinha de fora para fazer uma nova arte – “Como diria Oswald de Andrade, somos um povo antropófago, nos alimentamos de tudo, dos amigos e dos inimigos, com marcas ainda não completamente definidas, mas com enorme vitalidade e maior apetite” (SCLIAR, 1970 *apud* PONTUAL, 1970, p. 158). Para Bianchetti, o seu expressionismo é o do início da década de XX, “da turma de São Paulo praticamente. Quer dizer, é o expressionismo da escola brasileira. (...) Porque o nosso expressionismo brasileiro não é igual ao expressionismo alemão” (BIANCHETTI *apud* BARBIERI, 2010). Bianchetti frequentemente recorria à figura humana, de modo que suas ações estavam relacionadas “com uma atitude profissional, que tem tudo a ver com uma atitude política, que tem tudo a ver com uma atitude estética” (MENEGALE *apud* BARBIERI, 2010).

No que diz respeito ao aspecto ondulado do plano de fundo da pintura de Bianchetti em análise (imagem 24), estabelece-se uma relação com a obra “O Grito” de 1893, de Edvard Munch, considerado, juntamente com Van Gogh, um dos precursores dessa abordagem intensa de expressão de sentimentos do expressionismo. As linhas abordagem, em contraste com a obra de Munch, podem ser interpretadas como um grito silencioso resultante das contradições internas presentes no próprio processo de transição brasileiro, no qual o clima de euforia e otimismo gerado pelo retorno da democracia acabou por desviar as atenções das contradições internas entre ruptura e continuidade.⁵⁴

A partir das seguintes gravuras, é possível observar cenários da realidade enquanto o artista faz uma crítica social da pobreza: o registro do desalento das duas mulheres com olhares tristes e distantes enquanto trabalham fazendo marmelada (imagem 25); as crianças

⁵⁴ Em que pesem alguns direitos conquistados com o processo redemocratizador, a renovação das alianças estratégicas e a manutenção das estruturas institucionais preexistentes impuseram limites ao alcance de um Estado verdadeiramente democrático (TELES; SAFATLE, 2010).

descalças, com a marca dos seus corpos magérrimos, brincando com um passarinho (imagem 26); e os operários trabalhando ou, quando em repouso, jogando (imagem 27) – no caso dessa terceira imagem, o jogo é o do osso que, retratado a partir de uma temática do realismo e sob tintas em preto e branco, representa um jogo tradicional sulista, o qual era comumente jogado pelas classes menos favorecidas:

Imagem 25 - Fazendo marmelada



Fonte: BIANCHETTI. *Fazendo marmelada*, 1952. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Imagem 26 - Dois Meninos com o Pássaro



Fonte: BIANCHETTI. *Dois Meninos com o Pássaro*, 1957. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Imagem 27 - Jogo do Osso



Fonte: BIANCHETTI. *Jogo do Osso*, 1955. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

As gravuras de Bianchetti carregam traços fortes e profundos com o uso intenso de luz e sombra: o contraste entre o preto e o branco, característica especialmente valorizada pelos expressionistas, promove uma atmosfera dramática sobre a realidade social. A complementaridade existente entre a luz e a sombra é um tema relevante para a compreensão da percepção visual. Essa relação pode ser analisada em conjunto com outros fenômenos que compartilham características semelhantes, tais como nascimento e morte, forma e vazio, visível e invisível. A constatação de que a ausência de luz impede a percepção das cores é amplamente aceita pela comunidade acadêmica. No entanto, é importante destacar que a falta de sombra também impede a percepção das cores de maneira igualmente significativa. Dessa forma, é a interação entre a luz e a sombra que torna o mundo visível, permitindo a percepção da cor e de outras características visuais.

A arte de temática regional, registrando os costumes campestres, também se encaixa no discurso da valorização do brasileiro e de suas raízes. Considerando que a experiência histórica está presente na própria expressão artística, as imagens utilizadas aqui como fontes são indícios sobre o tempo histórico contemporâneo ao artista, que traduzam os debates sobre o tempo-espaço, sejam as curtas e as longas durações.

No que se refere à pintura de Bianchetti com temática constituinte (imagem 24), é perceptível que a obra de arte estabelece um diálogo não somente com elementos externos, mas também com sua própria tradição interna. A partir dessa premissa, os elementos visuais presentes na obra permitem interpretar o indivíduo retratado como um operário, baseando-se na representação tradicional do trabalhador manual nas artes plásticas: o uso de um boné, o

macacão que serve como uniforme para atividades realizadas em fábricas e as mãos robustas. Esses aspectos evidenciam o possível objetivo de Bianchetti em destacar os trabalhadores do Brasil, utilizando pinceladas expressionistas em consonância com o humanismo.

Sobre as mãos avantajadas, registra-se um diálogo com um traço marcante da produção do artista Candido Portinari:⁵⁵ o uso de pés e mãos anatomicamente desproporcionais ao restante do corpo, enfatizando a inclinação do ser humano ao trabalho e sugerindo que o porte de tais membros decorre de sua desmesurada carga laboral.⁵⁶ É igualmente importante salientar que a iconografia da mão exprime uma ideia de atividade, de poder e, até mesmo, e de luta político-social. Nas artes, sobretudo quando se trata de manifestação e engajamento políticos, o uso de elementos representativos auxilia na circulação de ideias, evocando sentimentos de participação individual e coletiva. Não surpreendentemente, a mão se tornou um emblema das organizações de trabalhadores, uma vez que figura como uma ferramenta de trabalho (SILVA, 2020).

Durante a transição política brasileira, a imagem da mão foi utilizada como parte de uma narrativa visual inspiradora de luta por direitos sociais. Esse símbolo foi adotado por diversos movimentos políticos e apareceu em inúmeros cartazes e panfletos sobre diversas temáticas. Parte desse material pode ser acessado no arquivo da Coleção Memória da Constituinte/RJ, demonstrando que as ruas das cidades brasileiras estavam abertas para acolher diversas demandas populares. A seguir, encontram-se alguns exemplos de cartazes que circularam durante o processo de eleições constituintes, nos quais a mão é destacada.

A imagem da mão é empregada de várias formas: como ícone representativo da classe trabalhadora, empunhando ferramentas como enxadas ou chaves de boca (também chamadas chaves fixas); como um pilar de otimismo de onde se erguem dois dedos, formando um “V” de vitória; um símbolo de esperança pela convergência entre causas aparentemente distintas, presente em mãos que se unem; como uma forma de acolhida, quando a mão se encontra aberta em receptibilidade ou segurando uma flor; e como um símbolo que convida à luta social e à reivindicação de direitos, na forma de um punho erguido e cerrado.

⁵⁵ Cândido Portinari foi um militante do Partido Comunista até poucos anos antes de seu falecimento em 1962. Ele tentou se candidatar para ser deputado federal e senador, mas devido ao clima de tensão e as diversas intimações para depor na polícia, ele precisou deixar o Brasil, em 1947. No ano seguinte, retornou ao seu país, quando o Partido Comunista foi dissolvido pelo governo (FABRIS, 1990, p. 19).

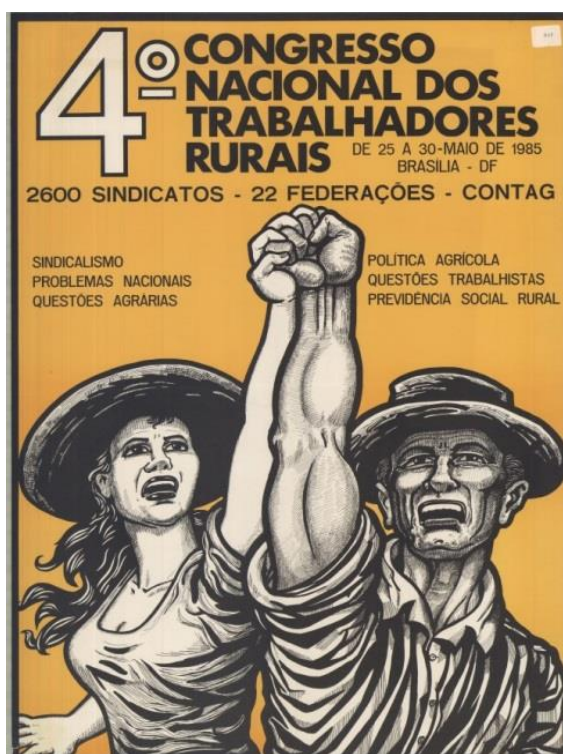
⁵⁶ Uma nota explicativa se faz necessária para expressar sinceros agradecimentos à contribuição do historiador Carlos Eduardo Pinto. Foi durante a fase de qualificação desta tese que o mesmo sugeriu a incorporação da relação entre a pintura de Bianchetti, a representação das mãos e a técnica artística de Portinari.

Imagem 28 - Constituinte, Vote Já!



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 29 - 4º Congresso Nacional dos Trabalhadores Rurais



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 30 - Contra a Violência do Latifundiário



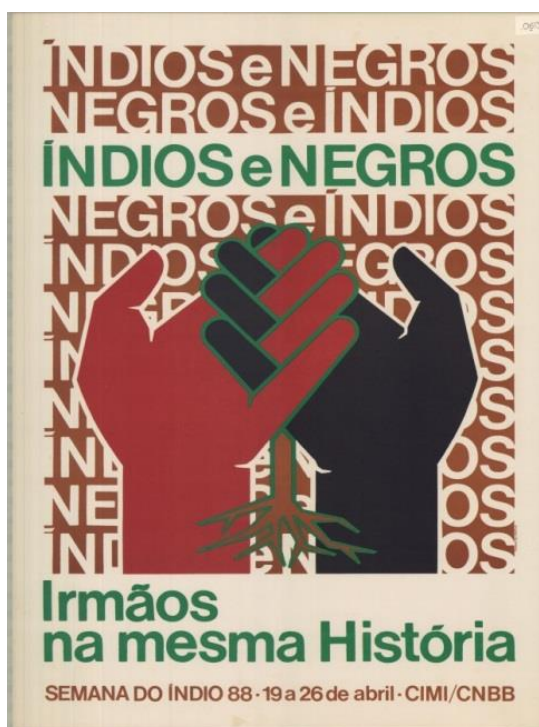
Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 31 - Vote Parlamentarismo



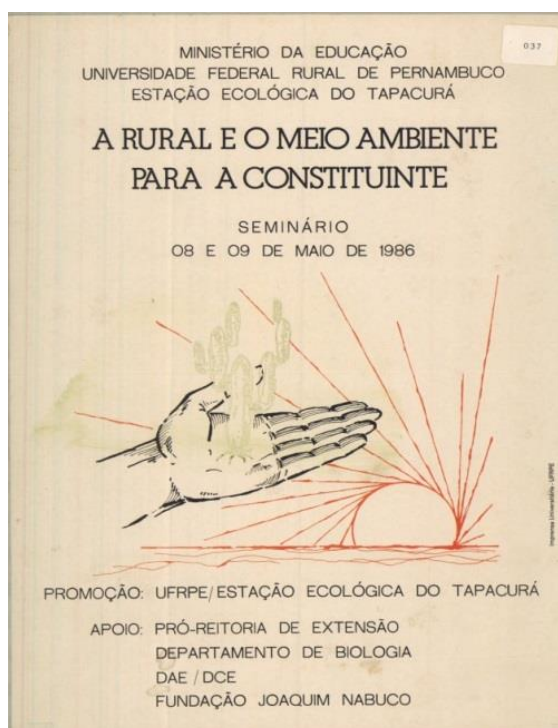
Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 32 - Irmãos na Mesma História



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 33 - A Rural e o Meio Ambiente



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 34 - Meio Ambiente na Constituinte



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 35 - Encontro Nacional



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 36 - Reforma Agrária Já



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 37 - Manifestação pela Reforma Agrária em frente ao CN, em 05/10/87

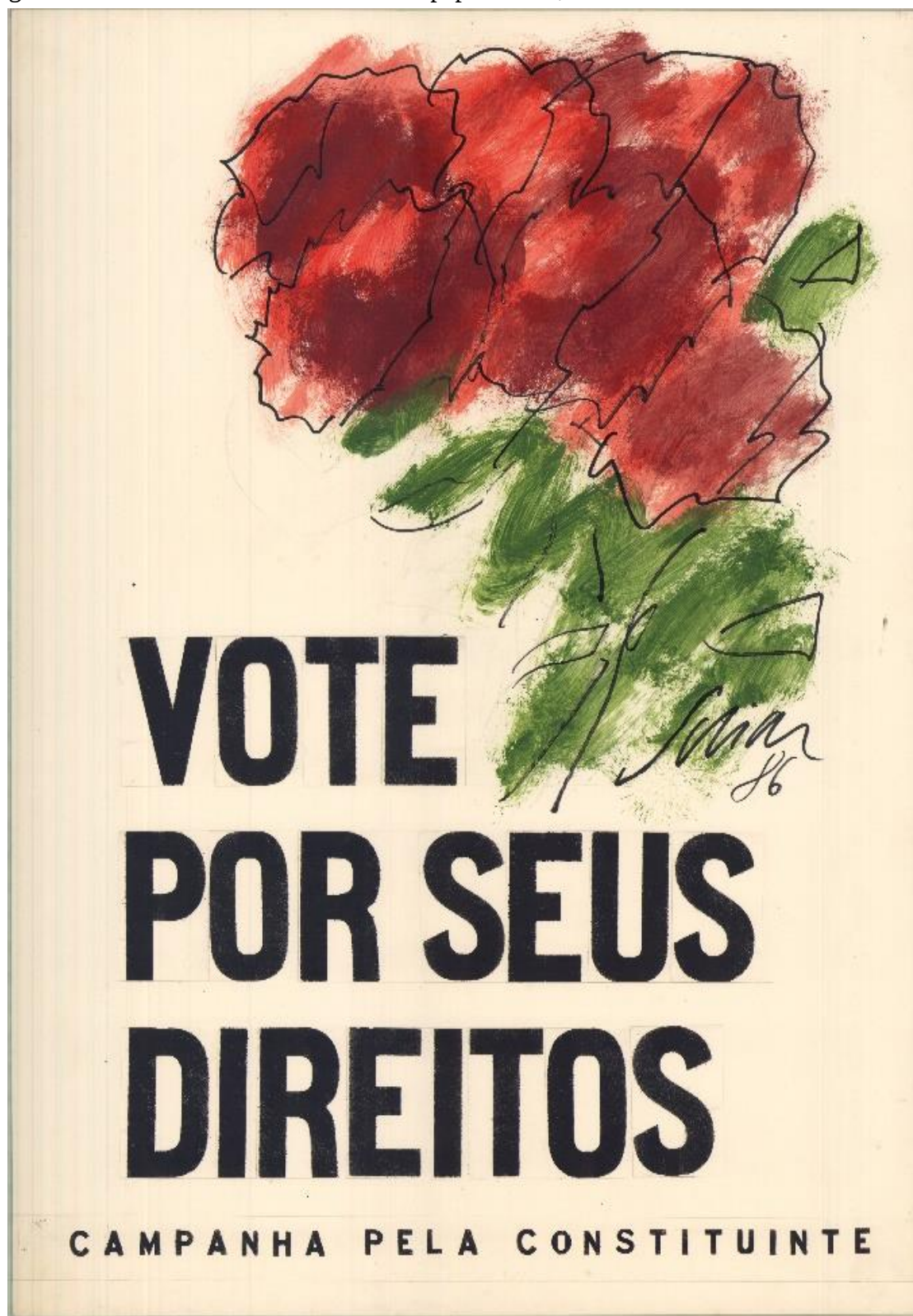


Fonte: BACKES; AZEVEDO, 2008, p. 107.

Com base nessa imagem apresentada, é notável que esses cartazes eram utilizados pela população como um meio efetivo de expressar suas reivindicações. A arte foi empregada como uma ferramenta para instigar mudanças sociais. A capacidade da arte de transmitir mensagens tornou-se um meio importante na luta contra a opressão e a injustiça, permitindo que os indivíduos se unissem e se mobilizassem em torno de questões coletivas.

CAPÍTULO 04. CARLOS SCLiar: “VOTE POR SEUS DIREITOS”

Imagem 38 - Pintura de Carlos Scliar sobre papel cartão, 1986



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Nessa obra selecionada do artista Carlos Scliar (1920-2001), depositada no arquivo histórico da Coleção Memória da Constituinte, do Museu da República/RJ, identifica-se a presença e a força do voto nas eleições constituintes, que serviria de espelho aos anseios da sociedade, ciente que estava de que as mudanças que se desejava não ocorreriam por benevolência do Estado. Em um primeiro momento, observa-se a utilização de três cores proeminentes: o vermelho, o verde e o preto. Há um contraste entre o vermelho – possível alusão à luta popular e ao sangue derramado durante o período da ditadura brasileira – e o verde – comumente associado à esperança. A princípio, essas cores combinadas formam um buquê celebratório da democracia, porém, com um olhar mais atento por meio de uma interpretação mais expansiva, pode-se ver a pintura de um cravo vermelho.

Essa especificidade permite alusão à flor-símbolo da Revolução dos Cravos portuguesa de 25 de abril de 1974, que representa uma etapa marcante do protagonismo popular. Essa Revolução foi engendrada pelo Movimento das Forças Armadas (MFA) e resultou na derrubada do governo de Marcello Caetano, representante e sucessor do ditador António de Oliveira Salazar. Com o levantamento militar, sucedeu-se uma mobilização popular de massas apoiando o MFA e imprimindo ao momento uma nova dinâmica. A importância desse acontecimento impede que seja tratado como algo banal – pelo contrário: desdobrando-se ao longo de quase dois anos, acabou por dar forma a um modelo que viria a ter repercussões nacionais e internacionais (SCHNEIDER, 2021), por significar a derrubada do fascismo naquele país, incorporado no salazarismo. O gesto simbólico de colocar um cravo na lapela dos soldados envolvidos no golpe ganhou notoriedade internacional e tornou-se um exemplo de resistência, representando a força da mobilização popular e a capacidade de transformação social. O cravo se tornou representativo de lutas por liberdade e democracia, sendo ainda utilizado como referências para movimentos sociais.⁵⁷

No mês de junho do ano de 1974, uma delegação portuguesa liderada pelo general Galvão de Melo aportou em território brasileiro com o propósito de elucidar os eventos ocorridos em 25 de abril e angariar apoio. A recepção da delegação no Rio de Janeiro contou com aproximadamente “10.000 pessoas, entre as quais numerosos exilados e muitos brasileiros, de cravos vermelhos ao peito”, em um “ambiente de euforia e ao som de ‘Grândola Vila Morena’” (ALMEIDA CARVALHO, 2008, p. 42) – música transmitida pela

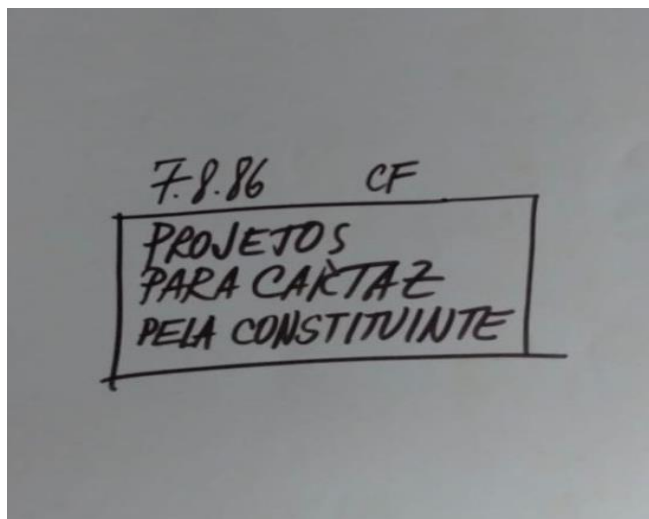
⁵⁷ Uma curiosidade é que, ao longo do percurso até o sepultamento do corpo do ditador português António Salazar, em 1970, parte da população, em um gesto de adeus, agitou lenços brancos e lançou cravos vermelhos – imagem identificada, quatro anos depois, como o símbolo da Revolução dos Cravos (SCHNEIDER, 2021).

emissora *Rádio Renascença* como sinal para o prosseguimento do movimento revolucionário, à meia-noite e vinte minutos do dia 25 de abril de 1974.

O referencial comparativo entre Portugal e Brasil também se faz em razão dos contornos desse possível cravo vermelho remeter, em abstrato, ao mapa geográfico brasileiro, mesmo que não seja uma transposição direta. Além disso, ressalta-se que o próprio mapa do território brasileiro assume sua configuração atual em virtude da conquista e colonização promovidas por Portugal – um fator histórico relevante que conecta as duas nações.

A pintura de Scliar faz parte de uma série produzida por ele sobre a Constituinte, conforme afirmou Cristina Ventura, coordenadora do Instituto Cultural Carlos Scliar/RJ,⁵⁸ por meio de mensagens no WhatsApp, no dia 04 de outubro de 2021 – oportunidade em que disponibilizou algumas imagens dos “projetos para cartazes pela Constituinte”, conforme expressão do próprio artista. Esses projetos foram elaborados em 07 de agosto de 1986, quase quatro meses antes das eleições constituintes, ocorrida em 15 de novembro daquele mesmo ano – nesta data, foram eleitos 487 deputados federais e 49 senadores que, junto aos 23 senadores biônicos, comporiam os 559 congressistas que elaborariam a nova Constituição.

Imagem 39 – Projeto Para Cartaz Pela Constituinte, 1986



Fonte: Instituto Carlos Scliar. Fotografia Cristina Ventura.

⁵⁸ O Instituto Cultural Carlos Scliar foi inaugurado na cidade de Cabo Frio/RJ, em 2001, no ano do falecimento de Scliar. Dois anos depois, as cinzas do artista foram jogadas nas águas do Canal do Itajuru, localizado naquela cidade, em frente a sua casa ateliê, que foi transformada em museu. Em 2006, a prefeitura de Cabo Frio, em parceria com o Instituto Cultural Carlos Scliar, rebatizou a avenida à beira do Canal do Itajuru como Orla Scliar, onde também foi inaugurada a escultura do pintor, concebida pelos artistas plásticos Cristina Ventura e Jonas Corrêa.

Os cartazes são comumente utilizados para o compartilhamento de uma ideia, colocando o debate político em uma posição estratégica, pois a potência dessa imagem reside em seu espaço privilegiado de exposição, que é a rua. Para além de seu impacto e apelo visual, sobretudo quando se utilizam cores vibrantes, o cartaz também é um meio barato que possibilita reprodução em grande escala, alcançando maior público. Como o próprio Scliar explicou, a realidade no ambiente artístico varia ao infinito e todas essas realidades coexistem, de modo que o objetivo final de todo artista é a comunicação através da obra – e se essa comunicação for atingida, mesmo que uma pequena parcela, “está realizado o contato, que considero essencial, entre o artista e sua obra com o povo” (SCLIAR, 1961 *apud* PONTUAL, 1970, p. 150). Para ele, “Tôda [sic] a arte, tenha-se consciência disso ou não, tem uma função política. Mas, em última instância, o que é que não tem função política?” (SCLIAR, 1970 *apud* PONTUAL, 1970, p. 160).

O projeto de cartaz apresentado adiante se assemelha à pintura que está depositada no Museu da República/RJ:

Imagem 40 - Vote Por Seus Direitos (01), 1986



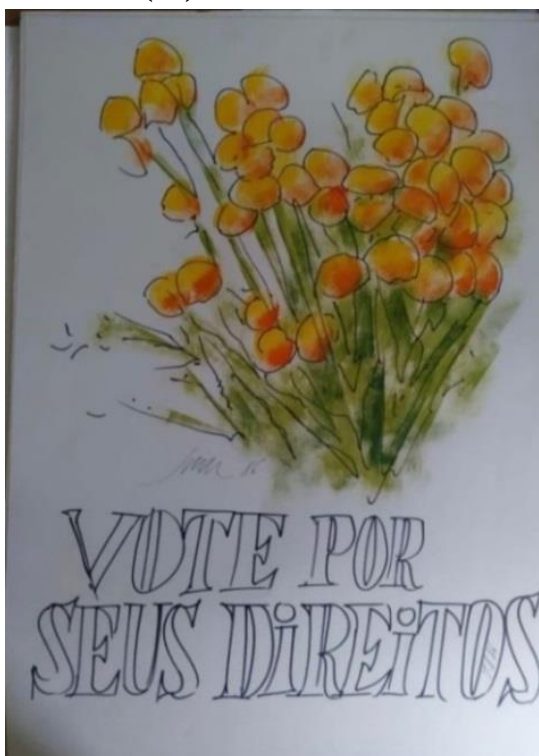
Fonte: Instituto Carlos Scliar. Fotógrafa Cristina Ventura.

Imagem 41 - Vote Por Seus Direitos (02), 1986



Fonte: Instituto Carlos Scliar. Fotografia Cristina Ventura.

Imagem 42 - Vote Por Seus Direitos (03), 1986

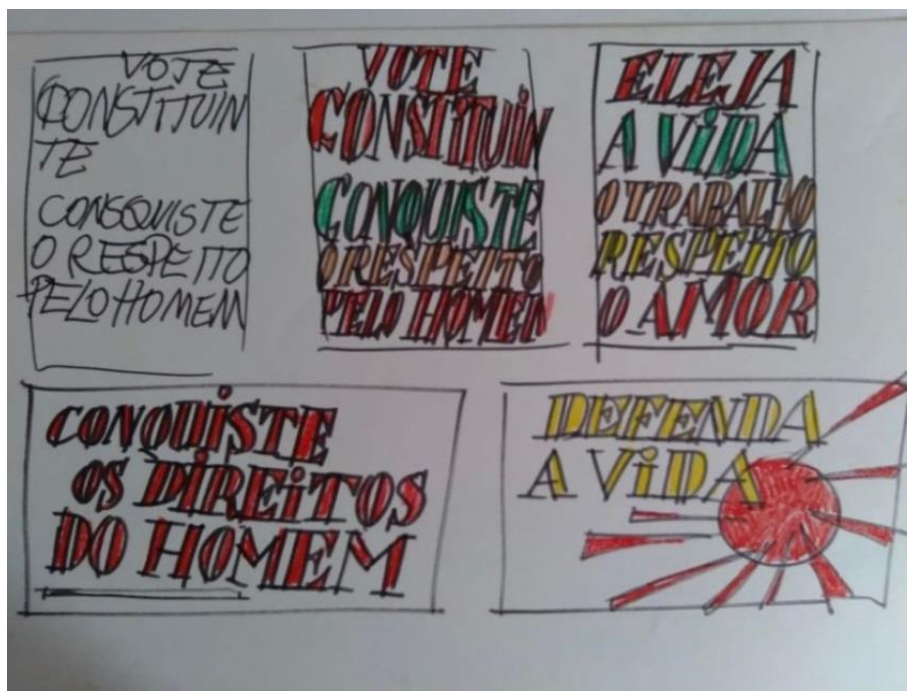


Fonte: Instituto Carlos Scliar. Fotografia Cristina Ventura.

Nota-se que as flores estão suspensas em um fundo branco de expectativas: é preciso fincá-las à terra dos direitos e das garantias individuais e sociais. Scliar faz uso estilístico da pintura de natureza-morta, a partir das flores, para conclamar a implementação de direitos pelo voto eleitoral. Segundo palavras do próprio artista, “desenhar e pintar naturezas-mortas” são pretextos para demonstrar seu “amor às coisas simples, cotidianas, feitas pelos homens, úteis a todos os homens” (SCLIAR, *apud* PONTUAL, 1970, p. 133).

4.1. Arte como Forma de Reivindicar Direitos

Imagem 43 - Vote Constituinte, 1986



Fonte: Instituto Carlos Scliar. Fotografia Cristina Ventura.

As expressões “Direitos do Homem” e “Respeito pelo Homem”, destacadas na imagem acima, estabelecem um paralelo com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, aprovada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948. Tal Declaração tornou-se uma espécie de guia das democracias, elevando os Direitos Humanos – fundamentais e intrinsecamente ligados a todos os indivíduos – a um patamar superior, consolidando-os como intransmissíveis e irrenunciáveis. Trata-se de uma convergência de anseios e esperanças flagrantes no pós-Segunda Guerra Mundial, com o encerramento de

governos totalitários, na qual os Direitos Humanos passam a assumir uma dupla vocação: “afirmar a dignidade humana e prevenir o sofrimento humano” (PIOVESAN, 2007, p. 21).

No entanto, passados quase 38 anos entre a promulgação da Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948, e a elaboração dos “projetos para cartazes pela Constituinte” por Scliar, em 1986, o perfil normativo voltado para os Direitos Humanos ainda se encontrava em processo de afirmação.⁵⁹ Apesar de o Brasil ser signatário desse documento desde a data da sua aprovação, os princípios humanos – vida, liberdade, integridade, entre outros – foram diversas vezes sacrificados, como ocorreu durante o regime autoritário.⁶⁰

Nessa esfera, o processo de transição política brasileiro servia também para que os direitos essenciais do ser humano fossem retomados pelos cidadãos e reaprendidos pelas autoridades estatais. Pensando, em alusão à obra de Didi-Huberman (2017), a partir das lascas das cascas das árvores, tem-se no Brasil um doloroso processo de despecho de um período autoritário, onde a busca por saída, por esperança e por um chão para apoiar as raízes acabou por descascar o inimaginável. As cascas das árvores são como lascas de pele do corpo em plena germinação, na medida em que se busca preservar a memória e os meios de engajamento, salvando, assim, os restos de uma história que muitos procuram apagar.

A seguir, outros “projetos para cartazes pela Constituinte” criados por Scliar:

⁵⁹ É pertinente adotar, aqui, uma abordagem crítica em relação aos Direitos Humanos, considerando que suas bases possuem natureza liberal que busca humanizar um mundo capitalista intrinsecamente desprovido de humanização. Tal crítica evidencia a própria fragilidade inerente às declarações de direitos desde sua concepção inicial. No cenário brasileiro, observa-se que os Direitos Humanos ainda não foram plenamente materializados, mesmo após o período de redemocratização e a promulgação da Constituição Federal de 1988. As regiões periféricas, por exemplo, continuam sendo marcadas por exceções e vulnerabilidades no que diz respeito à garantia desses direitos.

⁶⁰ Nesse arranjo, é relevante mencionar o papel desempenhado pelo governo dos Estados Unidos, sob a presidência de Jimmy Carter (1977-1981), na promoção da ideia de que os regimes ditatoriais deveriam chegar ao fim. Durante uma visita ao Brasil em março de 1978, Carter se reuniu com importantes figuras, incluindo o então presidente da OAB, Raimundo Faoro, o cardeal do Rio de Janeiro, Eugênio Sales, e o cardeal-arcebispo de São Paulo, Paulo Evaristo Arns. Nessa reunião, conforme relatado pelo historiador Renato Luís do Couto Neto e Lemos (2018, p. 269), “D. Paulo Arns lhe reportou [a Jimmy Carter] o quadro de violações de direitos humanos no país (...)”. Lemos aponta, no entanto, que, segundo o jornal *Folha de S. Paulo*, “teriam sido nulos os ganhos obtidos com a visita” (*idem*).

Imagem 44 - Vote Por Seus Direitos (04), 1986



Fonte: Instituto Carlos Scliar. Fotografia Cristina Ventura.

Imagem 45 - Eleja a Vida (01), 1986



Fonte: Instituto Carlos Scliar. Fotografia Cristina Ventura.

Imagem 46 - Eleja a Vida (02), 1986



Fonte: Instituto Carlos Scliar. Fotografia Cristina Ventura.

De acordo com a percepção que informa a análise dos cartazes anteriores, tem-se que a escolha das palavras “vida”, “trabalho”, “respeito” e “amor” não deve ter sido aleatória, posto tratar-se de um conjunto composto por expressões instigantes no que diz respeito ao posicionamento do artista quanto à construção de uma nova ordem jurídica, mais inclusiva e igualitária – guardando vínculos, assim, com a sua própria trajetória de vida, voltada para as questões sociais. Scliar foi um ativista social – marxista (SCLIAR, 1961 *apud* PONTUAL, 1970, p. 150) – que se engajou em diversos movimentos, como o 1º Congresso da Juventude Democrática, na antiga Tchecoslováquia, e em manifestações brasileiras através da produção de cartazes e ilustração de livros e revistas.

É em virtude disso que as palavras elencadas na pintura podem ser lidas como indícios da sensibilidade de uma época, uma vez que a imagem para presentificar o mundo constitui formas de organizar o espaço-tempo em um repertório cultural compartilhado de experiências individuais e sociais. A expressão “vida”, em oposição à “morte”, por exemplo, tem um peso simbólico em razão das inúmeras torturas e assassinatos cometidos ao longo dos anos de autoritarismo.

O “trabalho”, enquanto direito econômico-social, é um pressuposto básico que se funda na consolidação de patamares mínimos de afirmação da cidadania. Os estatutos trabalhistas brasileiros alcançaram o topo do ordenamento jurídico mediante o processo

constituente de 1987-88, quando os direitos trabalhistas foram elevados à categoria de Direito Fundamental.⁶¹ Impulsionada pela participação da sociedade no processo constituinte, a valorização desses direitos passou a ser atrelada à dignidade da pessoa humana e à justiça social – um dado interessante é que a Subcomissão temática que recebeu maior número de propostas populares foi a dos Direitos dos Trabalhadores e Servidores Públicos, atingindo o montante de 1.418 (MICHILES et. al., 1989).

No dicionário brasileiro (GLOBO, 1993, p. 604), o vocábulo “respeito” é definido como substantivo masculino, referindo-se ao ato ou efeito de respeitar, expressando um sentimento de consideração pelo outro, que impede uma pessoa de dizer ou fazer algo prejudicial a alguém. Essa concepção de respeito contrasta com os tempos vividos durante a ditadura, quando a coerção e a censura prevaleciam constantemente entre os órgãos do Poder Público. Durante esse período sombrio, ocorreram violações de direitos em diversas esferas, incluindo moradia, informação e opinião. As residências foram invadidas, especialmente em áreas periféricas, desrespeitando direitos elementares. A liberdade de informação foi cerceada, com a imposição de uma censura rigorosa sobre a imprensa, restringindo a circulação de notícias e a disseminação de informações críticas ao regime.

Cabe ao Estado, em sua função teórico-política, garantir os direitos e as liberdades fundamentais dos cidadãos. Todavia, durante a ditadura, o Estado assumiu a responsabilidade pela violação desses direitos, em flagrante contradição com sua própria definição. Um dos mecanismos utilizados foi a adoção de Atos Institucionais, que eram promovidos pelo Estado como sendo necessários para a preservação da democracia, mas, na prática, restringiam as liberdades individuais e políticas. Diante das violações de direitos ocorridas durante o período ditatorial, torna-se patente a importância do termo “respeito” e a ausência dele naquela conjuntura.

A palavra “amor”, a última a ser retratada nos cartazes mencionados acima, pode insinuar uma extensão da palavra anterior, “respeito”, revelando a aspiração do artista em eleger esses valores como fundamentais para a construção de uma nova ordem constitucional. Nesse sentido, é pertinente destacar a importância de uma educação civilizatória que resgate o amor como antítese do ódio, do racismo e da intolerância. O amor não deve se restringir a uma palavra vazia, mas sim se manifestar como uma prática social concreta que sirva de

⁶¹ Projetando-se a análise para o momento atual, após o golpe de Estado de 2016, é de se questionar acerca das mudanças trazidas ao panorama constitucional por meio das reformas já engendradas e que desbotam os direitos e as garantias plasmados constitucionalmente – dentre as alterações que acenam para a retirada de direitos, destaca-se a reforma trabalhista, delineada na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT).

alicerce para a ética e o mútuo respeito. Torna-se essencial, portanto, dismantelar as bases do patriarcado, do racismo estrutural e do capitalismo que o alimenta, proporcionando a todos os seres humanos, independentemente de gênero, cor e amores, um futuro promissor no Brasil e no mundo (VIEIRA, 2023, p. 127).

Verifica-se, assim, que a palavra “amor”, empregada nos referidos cartazes, transcende sua representação visual, assumindo um significado profundo que carrega consigo a necessidade de uma transformação social abrangente, objetivando combater as estruturas opressivas e fomentar a igualdade e a dignidade para todos os seres humanos. De forma adicional, considerando os períodos de ditadura vivenciados no Brasil, não seria sem propósito uma possível correlação estabelecida por Scliar entre os movimentos em favor da restauração da democracia e os lemas “Paz e Amor” e “Faça amor, não faça guerra” – originados a partir do movimento *hippie* norte-americano após a Segunda Guerra Mundial e durante a guerra do Vietnã – como uma manifestação de repúdio aos atos de violência e desumanidade típicos de conflitos de larga escala.

4.2. A Promoção da Paz e a Rejeição às Armas na Produção Artística

O apelo à paz mundial detinha um destaque nas produções de Scliar, possuindo relação com o momento histórico e político vivenciado pelo artista: em um primeiro momento, como menino judeu ao receber as notícias da Segunda Guerra Mundial; e depois, lutando nessa Guerra.

Minha condição de descendente judeu já me levava, aos treze ou catorze anos, a me identificar com aqueles que, na Alemanha, nos países fascistas e por toda a parte, vinham sendo perseguidos em decorrência de razões raciais. (...) Dizia-se, naquele tempo, que os campos de concentração eram uma mentira inventada pelos comunistas contra os nazistas. Mas, na medida que documentos, os mais atordoantes, atravessavam a censura, maior número de intelectuais, das mais variadas formações, lançava veementes apelos à humanidade, protestando contra o aviltamento do homem. (SCLIAR, *apud* PONTUAL, 1970, p. 120)

Entre essas vivências, destaca-se a atuação de Scliar na Segunda Guerra Mundial, quando foi combatente da Força Expedicionária Brasileira (FEB), na Itália, entre 1944 e 1945, no 2º Escalão da Artilharia Divisionária, comandado pelo general Cordeiro de Farias. O artista trabalhava na central de tiro, onde reportava as posições atingidas e calculava o local exato em que os tiros deveriam ser lançados: responsabilidade imensa, pois “um pequeno erro

pode fazer com que os tiros caíam em linhas amigas e acabem por matar amigos e companheiros” (CARVALHO, 2018, p. 374). Durante seu período na Guerra, Scliar compôs a equipe que editava o jornal *Cruzeiro do Sul* – “uma publicação do serviço Especial da FEB para os pracinhas na Itália” (CARVALHO, 2018, p. 374) –, tendo ilustrado algumas de suas edições com seus desenhos de guerra.

A realidade da Segunda Guerra Mundial foi capaz de modificar, ou solidificar, as sensibilidades para as questões sociais, visto que as experiências moldam os indivíduos. Assim é que muitos artistas passaram a questionar o papel da arte na sociedade – tal como ocorreu com Scliar, que havia participado da FEB. Scliar trouxe na bagagem dois documentos com temas variados, tais como cenas do cotidiano, companheiros fardados, moradores e paisagens locais: um caderno pautado, com anotações – uma espécie de diário –, e centenas de desenhos produzidos no *front*,⁶² que deram origem ao *Caderno de Guerra*, editado e publicado após o fim da Guerra.⁶³ Um aspecto que chama a atenção nesses desenhos é o destaque à figura humana que é retratada com “um traço de um estado de tristeza, melancolia e solidão, mas com movimento de vida, com busca pelo movimento da vida” (CARVALHO, 2018, p. 377).

Scliar foi transformado pelos horrores que viu – um dos mais dolorosos episódios da história mundial, uma “experiência ampliada e múltipla de dor, direta” (PONTUAL, 1970, p. 17). À vista disso, quando voltou ao Brasil, em 1945, Scliar filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e atuou em movimentos contra a ditadura de Getúlio Vargas. Ao retornar à Europa, em 1947, levou consigo uma carta de Luiz Carlos Prestes – um importante político comunista brasileiro – endereçada ao secretário do Partido Comunista Francês e voltada para o projeto do artista de consolidar sua carreira de pintor em Paris; paralelamente, naquele mesmo ano, o PCB entrou na ilegalidade (AMARAL, 2003). Em consequência ao acirramento da Guerra Fria, em maio de 1947, o Supremo Tribunal Federal cassou o registro

⁶² “Cinco dias antes da data deste primeiro desenho [27 de novembro de 1944], inaugurava-se em Londres a primeira exposição de arte moderna brasileira fora do Brasil, parte do esforço diplomático brasileiro na guerra. Entre as obras selecionadas, estava também uma de Carlos Scliar. Deste modo, o cabo Scliar é possivelmente o único brasileiro que participou de dois fronts na segunda guerra mundial, o da Itália como militar e o de Londres como artista”. (CARVALHO, 2018, p. 375).

⁶³ Essa publicação consta de 64 desenhos selecionados por Scliar entre os mais de 600 desenhos que produziu neste período de guerra. Alguns dos seus desenhos posteriormente “ilustraram o volume *Scatolettas da Itália* (1946), uma coleção de crônicas publicadas ao fim da guerra sob os auspícios da BBC e organizada por Francis Hallawell, o correspondente da BBC junto à FEB” (CARVALHO, 2018, p. 374). Para acesso a alguns dos desenhos produzidos pelo artista quando de sua participação na Segunda Guerra Mundial, acessar ao Instituto Cultural Carlos Scliar, disponível em <<https://carlosscliar.com.br/acervo/desenhos-de-guerra/>>. Acesso em 11 de dez. de 2020.

do PCB; e, em janeiro de 1948, foi determinada a cassação dos mandatos daqueles que haviam sido eleitos pela legenda do partido.

No entanto, as redes de contato entre os artistas mais conhecidos revelam que, embora apenas alguns deles tivessem ligações orgânicas com o PCB, a maioria era, no mínimo, simpatizante das ideias propagadas pela esquerda. Dentre uma pluralidade de exemplos de artistas que mantiveram relações com o PCB, podem ser citados Candido Portinari⁶⁴ e Jorge Amado⁶⁵, ambos de reconhecido prestígio. Ademais, vale mencionar o caso de Nelson P. dos Santos, o qual, além de ter atuado como membro do PCB, tornou-se posteriormente um renomado diretor de cinema brasileiro e fundador do movimento do cinema novo. Importa destacar sua amizade com Scliar. Em 1948, aos 20 anos, Santos viajou para Paris e foi hospedado por Scliar, permanecendo por dois meses na cidade. Durante esse período, entrou em contato com Henri Langlois, diretor da Cinemateca Francesa, onde assistiu a filmes indicados por Scliar (PINTO, 2013, p. 81). A existência dessas relações evidencia a formação de uma rede de cooperação e interação social, o que sugere que as produções artísticas não se originam de forma isolada, mas sim mediante o diálogo e a troca de ideias entre os agentes envolvidos.

De acordo com Karina Fernandes (2017), o período compreendido entre os anos de 1945 e o início da década seguinte foi marcado por uma intensa atuação do PCB, mesmo tendo se mantido na legalidade apenas entre os anos de 1945 e 1947. Os desdobramentos do pós-guerra motivaram muitos artistas a se unirem ao partido, que, por sua vez, adotou as diretrizes do realismo socialista como alternativa para a promoção dos ideais revolucionários e da consciência de classe. Esse engajamento político de artistas e intelectuais expressa um momento histórico de lutas políticas e sociais, caracterizado pela busca por transformações profundas na sociedade. Embora essa opção tenha gerado controvérsias, é inegável que teve um impacto na arte brasileira, marcando o desenvolvimento de novas formas de expressão e produção artística no país. A postura desses artistas que buscavam revolucionar a sociedade

⁶⁴ Scliar cultivava uma amizade com Portinari desde o ano de 1939, época em que realizou sua primeira viagem a São Paulo.

⁶⁵ Durante sua estadia no continente europeu, Scliar estudou gravura na École des Beaux-Arts e assumiu a direção gráfica dos cadernos de arte da Association Latino-Américaine, de Paris – onde publicou, em 1949, o álbum de lineogravuras *Les Chemins de la Faim*, com apresentação do escritor Jorge Amado, para quem conceberia, em publicação distinta, as ilustrações da edição francesa do romance *Seara Vermelha* (PONTUAL, 1970, pp. 21 e 168).

pela arte foi denominada por Marcelo Ridenti (2000, p. 57) como “romantismo revolucionário”.⁶⁶

A arte de Scliar, especialmente em relação à técnica de gravura, assumiu uma postura direcionada a expor o sentido trágico dos descontentamentos humanos. Nas décadas de 1940 e 1950, o desenho e a gravura se estabeleceram como as principais técnicas utilizadas por Scliar, de forma que a pintura gradualmente passou a ocupar um papel secundário em sua produção artística – ainda que, nesse período, tenham sido produzidas algumas pinturas, estas não tiveram o mesmo destaque que as outras duas formas de expressão artística. Cumpre ressaltar que o ano de 1950 adquire uma significância especial na sua obra, situando-se como um marco divisor de águas no centro de um século que havia sido profundamente afetado por duas grandes guerras mundiais, ou a “Grande Guerra”, como diz Eric Hobsbawm (1995), cujas consequências mais devastadoras – tais como o Holocausto e a bomba atômica – encontram-se profundamente enraizadas nesse período histórico.

No pós-Guerra, o realismo passou a ser visto como um novo humanismo na arte: o escritor João Bosco Abero explicou que Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues, Carlos Scliar e Danúbio Gonçalves “criaram o grupo de gravura, pegaram o lápis da Guerra Fria e, obviamente, (...) sofreram a influência muito grande do chamado realismo socialista, com uma arte engajada” (ABERO *apud* BARBIERI, 2010). Era compreensível uma arte representativa das vicissitudes e emoções experimentadas pelo cidadão-comum, muitas vezes demonstrando uma simplificação da figura humana.

A tendência artística do realismo não aceitava as correntes vanguardistas internacionais, se colocando em antagonismo ao abstracionismo. Em 1940, por exemplo, Scliar se reuniu à “Família Artística Paulista, ‘pintores e escultores que, embora modernos, se recusavam a quaisquer compromissos com as deliciosas e decadentes brincadeiras abstracionistas’, como disse Sérgio Milliet” (PONTUAL, 1970, p. 16). Scliar mantinha uma relação próxima com diversos intelectuais e artistas paulistas, tais como “Tarsila, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Segall, Bonadei, Graciano, Manoel Martins, Jorge Amado, Carlos Lacerda – êstes dois últimos vindos do Rio (...)” (SCLIAR, *apud* PONTUAL, 1970, p. 118).

⁶⁶ De acordo com a análise de Ridenti, os movimentos artísticos e seus membros pretendiam ser modernos e realistas, revelando a realidade social. No entanto, eles também apresentavam características românticas, como a valorização do passado histórico, o nacionalismo e a busca pelas raízes populares, utilizando a arte como meio de contestação da ordem estabelecida. Nesse aspecto, Ridenti, valendo-se do conceito “romantismo revolucionário” cunhado por Michael Löwy e Robert Sayre (1995), esclarece que “Cada um desses movimentos (e cada artista em particular) realizou à sua maneira sínteses modernas de realismo e romantismo, que globalmente podem ser classificadas como romantismo revolucionário” (RIDENTI, 2000, p. 57).

O próprio artista anos mais tarde, em 1970, reconheceu a importância de sua trajetória, uma vez que ele era “o resultado de uma formação completamente ancorada” no passado, nos lugares onde viveu, na interação com as pessoas que conheceu, “tudo o que vi e absorvi, consciente ou inconscientemente” (SCLIAR, 1970 *apud* PONTUAL, 1970, p. 160). Cita-se, aqui, a fala entusiástica de Oswald de Andrade sobre o clima propício que a cidade de São Paulo, desde a Semana de Arte Moderna de 1922,⁶⁷ proporcionara às artes e aos novos artistas, como o próprio Scliar: “agora mesmo um menino gaúcho, jovem de 20 anos, acaba de inaugurar a sua exposição de pintura com um grande sucesso. Esse menino é uma vocação verdadeira... – E como se chama? – Carlos Scliar (...)” (ANDRADE, 1940 *apud* PONTUAL, 1970, p. 70).

Outras formas de arte, além das artes plásticas, também se preocuparam em abordar questões relacionadas ao cotidiano e à realidade social. O Cinema Novo, por exemplo, foi um movimento cinematográfico brasileiro que surgiu na segunda metade do século XX, e teve como destaque a abordagem de dramas sociais. Com o intuito de criticar a artificialidade presente no cinema estrangeiro diante da realidade brasileira, os artistas envolvidos no movimento passaram a discutir novos caminhos para o cinema, abraçando o lema “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (PINTO, 2013, p. 91). Com uma abordagem realista, algumas das narrativas eram construídas em cenários com poucos movimentos, predominantemente em preto e branco. Nesse sentido, a xilogravura teve um impacto sobre a fotografia desses filmes.

Naquela época, entendia-se como engajamento a arte que revelava a realidade social dos mais humildes e dos seus costumes. Uma visão mais cética, porém, pode duvidar sobre a eficácia política desse tipo de imagem; mas a militância é dimensionada pelos elementos

⁶⁷ Nessa conjuntura, é interessante destacar que o ano de 1922 trouxe alguns fatos marcantes, inclusive por se tratar do centenário da Independência do Brasil, ocorrida em 07 de setembro de 1822. Outros eventos importantes desse ano foram a Semana de Arte Moderna e a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), na cidade de Niterói/RJ. No cenário cultural brasileiro, o ano de 1922 certamente ofereceu uma série de produções para além das atreladas à elite dominante e às formas eruditas ou reconhecidas como expressões artísticas ditas de valor. No entanto, é necessário fazer ponderações a esse respeito. A cultura de raiz negra historicamente ignorada, por exemplo, teve destaque comparativamente menor naquele momento. Conforme mencionado pela professora Versiani, em reunião de orientação, entre os eventos de destaque daquele ano, e que por vezes não é citado, é a primeira turnê do grupo popular *Oito Batutas* – e a pouca atenção recebida pode estar relacionada com o fato de ter sido composto majoritariamente por integrantes negros. Além disso, durante o período áureo do modernismo, as religiões afro-brasileiras enfrentaram perseguições por parte da polícia em diversos estados do Brasil, sendo o candomblé e a umbanda frequentemente associados a práticas de curandeirismo e charlatanismo. As casas de culto religioso eram invadidas, líderes espirituais eram presos e diversos objetos sagrados eram apreendidos como supostas “provas do crime”. Parte desse conjunto de objetos confiscados foi recentemente transferida, em 2020, do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro para o Museu da República/RJ, como parte de uma ação de reparação histórica. No entanto, o desafio dessa reparação transcende a mera restituição material, uma vez que também implica o reconhecimento do valor artístico de muitas das peças sacras presentes nesse acervo.

agenciados no diálogo entre a forma e o conteúdo e entre o criador e o observador. Interessante pontuar que a repercussão do realismo socialista, bem como de outras expressões artísticas como o expressionismo, não se deu em absoluto – ao contrário disso: por meio de uma antropofagia oswaldiana, esses artistas se apropriaram do estrangeiro para expressar o nacional.

Uma particularidade brasileira que merece destaque é o fato de o PCB atuar como oposição ao governo, o que se diferenciava do modelo da União Soviética. Como consequência, a prática artística no período abordava questões relevantes para a sociedade, tais como a desigualdade social, problemas de infraestrutura e as insatisfações com a política nacional. Além disso, a arte também denunciava a falta de atendimento das necessidades básicas da população.

Esse afastamento do realismo socialista é reforçado quando, em 1953, junto à delegação cultural de Danúbio Gonçalves, Scliar viajou à URSS, onde os trabalhos do CGPA foram submetidos à análise de membros da Academia de Belas Artes, vindo a receber diversas críticas. Os avaliadores consideraram que essa arte continha muito decorativismo – elemento visível nos aspectos regionais e narrativos – o que para eles ofuscava a imagem do ser humano (DUPRAT, 2017, p. 247). Consideraram uma arte não genuinamente representativa do realismo socialista.⁶⁸

Segundo João Bosco Abero, com o passar do tempo, Bianchetti, assim como os demais, relativizaram esse posicionamento, migrando para uma “visão mais moderna, mais livre e mais liberta” (ABERO *apud* BARBIERI, 2010). Nas palavras de Bianchetti, o seu realismo está atrelado ao seu humanismo: o “compromisso que tem a arte com o gênero humano é o que faz a humanidade evoluir e é o que fez a arte evoluir até hoje” (BIANCHETTI *apud* BARBIERI, 2010). O mesmo se aplica a outros pintores dos Clubes de Gravura do Sul do país, com diversas obras tendo como destaque à temática humana.

Sobre Scliar, Jorge Amado comentou que, independentemente da técnica utilizada, as tintas desse pintor representam “o sangue que corre nas veias dos homens” e que “tudo quanto êle [Scliar] faz é em função do ser humano, de sua caminhada e de sua libertação” (AMADO, 1961, *apud* PONTUAL, 1970, p. 97). Há um aprofundamento das ideias humanistas de Scliar que, além de optar pela simplicidade, passou a questionar a conflagração sangrenta de que o

⁶⁸ Tal fato desencadeou em Scliar um processo de questionamentos sobre a sua arte, o que fez com que mitigasse o seu posicionamento contrário às bienais – um exemplo evidente é a sua participação na *I Bienal Interamericana de Pintura e Gravura*, na Cidade do México, em 1958. Anos mais tarde, em 1994, participou de outra, agora, em São Paulo: a *Bienal Brasil Século XX*, na Fundação Bienal.

mundo acabava de sair, notadamente por conta dos episódios traumatizantes dos campos de concentração e das bombas atômicas lançadas em Hiroshima e Nagasaki, no Japão. Sobre a Guerra, o artista comenta:

Tudo me levava a uma sêde de justiça social, tanto mais forte quanto descobria as raízes dessa situação numa sociedade que se considerava humanista. Os chavões que tentavam explicar as razões da miséria como ‘falta de instrução’, ‘defeitos congênitos’ e outros slogans da mesma espécie foram em mim sendo desmanchados na medida em que crescia o meu conhecimento das verdadeiras raízes do sistema em que vivíamos. Essa compreensão levou-me – como, aliás, à imensa maioria da intelectualidade brasileira – a uma posição contra a injustiça social e contra a ditadura que a sustentava. (SCLIAR *apud* PONTUAL, 1970, p. 120).

A seguir, duas pinturas desse artista, atreladas aos horrores da Guerra:

Imagem 47 - Guerra I, s/d



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Imagem 48 - Campo de Concentração [Projeto de Pannel], s/d.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

O clima de medo em relação a um novo conflito mundial, sobretudo no período da Guerra Fria, mobilizou diversos movimentos em defesa da paz e contra o armamento atômico: no ano de 1948, por exemplo, Carlos Scliar e Vasco Prado participaram do *Congresso Mundial de Intelectuais em Defesa da Paz*, em Breslávia, na Polónia ocidental. Nesse período, Scliar encontrou-se com Danúbio Gonçalves e ambos conheceram o gravador mexicano Leopoldo Méndez, principal expoente do Taller de Gráfica Popular do México (TGP) – pautado nos ideais comunistas e que foi fonte de inspiração para o nascimento do Clube de Gravura de Porto Alegre e do Clube de Gravura de Bagé.⁶⁹ No ano seguinte, Scliar participou do *I Congresso dos Partidários da Paz*, em Paris.

Alguns exemplos artísticos dessa mobilização podem ser verificados através de gravuras de autoria dos integrantes do CGPA e do CGB, tais como: *No campo de futebol e Conferência Continental Americana pela Paz*, de Glauco Rodrigues (imagens 49 e 50, respectivamente); *A paz no campo*, de Glênio Bianchetti (imagem 51); e *Marcha pela Paz*, de Carlos Scliar (imagem 52). Todas elas, bem como outras com a mesma temática, também

⁶⁹ Segundo Scliar “Em 1950 encontrei o Rio, e principalmente São Paulo, em plena febre dos museus, e a seguir, a partir de 1951, das Bienais, que defendiam, em regulamento, o vanguardismo do dia. Decidi me enfurnar no Rio Grande do Sul. Ia talvez buscar minhas raízes, mas pretendia parar para pensar. Lá encontrei um grupo de colegas todos atravessando a mesma crise e decidimos criar o clube da Gravura baseados na experiência do Taller de Gráfica Popular, do México. Seria, para nós, uma espécie de escola livre, com modelo-vivo para desenho, discussões, edições e tentaríamos reorganizar nossos conhecimentos profissionais, na busca de uma linguagem que nos permitisse uma obra viva, capaz de contatar o público” (SCLIAR, 2013, p. 22)

foram publicadas na revista *Horizonte*, produzida em Porto Alegre e de vertente comunista ligada ao PCB.⁷⁰

Imagem 49 - No Campo de Futebol, 1952



Fonte: Glauco Rodrigues. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

⁷⁰ Os membros dos *Clubes de Gravura de Porto Alegre* e de *Bagé* costumavam contribuir com o periódico *Horizonte*. A capa da edição de janeiro de 1952, por exemplo, de autoria de Rodrigues estampava uma ilustração de Luiz Carlos Prestes como o “Cavaleiro da Esperança”. Já a capa de maio daquele mesmo ano contava com uma gravura de Scliar sobre a temática da paz, com os dizeres “Assine Apêlo Paz”. Não era a primeira vez que o artista ilustrava uma capa da publicação com uma obra sobre tal tema, como se dera na edição nº 4, ano I, de dezembro 1950. Scliar ficará ligado à revista até 1962. Outro exemplo de capa da Revista *Horizonte* é a de nº 10, de outubro de 1951, de autoria de Bianchetti, com o tema “Apelo por um Pacto de Paz” (DUPRAT, 2013; 2017).

Imagem 50 - Conferência Continental Americana pela Paz, 1952



Fonte: Glauco Rodrigues. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Glauco Rodrigues, enfatizando o espírito de mobilização popular, auxiliou na divulgação de abaixo-assinados que pediam o fim dos conflitos entre as grandes potências mundiais – simbolizadas pelos Estados Unidos e pela União Soviética –, conforme seu “APELO” que está sendo assinado na primeira imagem mencionada. Seguindo a tradição cromática e usando elementos populares, o artista construiu uma cena com elementos populares, tal como a bola de futebol em primeiro plano, que permite interpretar que aqueles homens fizeram uma pausa na partida para assinar o apelo.

Bianchetti também ajudou com a divulgação da campanha pela paz em suas gravuras, as quais ilustram os anseios daqueles que estavam temerosos com uma possível guerra nuclear. Na imagem adiante, pessoas em um ambiente rural, trajando roupas tipicamente gaúchas, assinam o “apelo” por um pacto de paz.

Imagem 51 - A paz no campo, 1951



Fonte: Glênio Bianchetti. MOTTER, 2013, p. 20.

Segundo as historiadoras Bianca Knaak e Talitha Bueno Motter (2012, p. 54), o engajamento político dos integrantes dos Clubes de Gravura pela paz “culminou no recebimento do *Prêmio Pablo Picasso*, oferecido a artistas que se destacassem na produção plástica voltada para defesa da paz mundial”. O júri foi formado por Branca Fialho, Cândido Portinari, Clóvis Graciano, Graciliano Ramos, João Pereira Sampaio, Jorge Amado e Oscar Niemayer (GRAVURAS, 1952). Essa condecoração resultou na edição, em 1952, do álbum *Gravuras Gaúchas: 1950-1952*, o qual foi prefaciado por Jorge Amado. As gravuras de Bianchetti, Rodrigues e Scliar, entre outros integrantes dos Clubes de Gravuras do Sul, “valem como uma tomada de posição contra a decadência da arte, o cosmopolitismo, a imitação servil de uma pseudo-arte, o formalismo sem conteúdo, contra uma arte desligada da vida, do homem e do futuro” (AMADO *apud* GRAVURAS, 1952, p. 07).

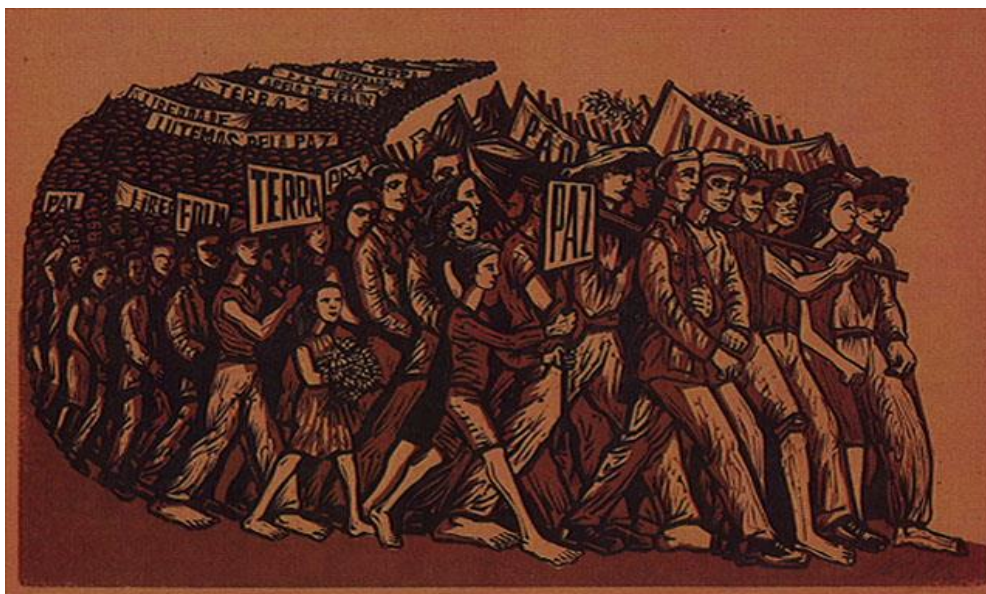
Sobre a atuação desse movimento pela paz, “Glauro Rodrigues relatou que os Estados Unidos difundiam a ideia de que os participantes do movimento eram todos comunistas e estavam empenhados em combater as atividades dos ‘vermelhos’” (DUPRAT, 2017, p. 96). Porém, o desejo por um mundo pacífico não era exclusivo dos comunistas, sendo algo de proporção maior, que ultrapassava a própria ideia de paz mundial, na medida em que se buscava uma vida melhor. Os membros do CGPA e do CGB almejavam uma arte

voltada para as mazelas da população, pois acreditavam na eficácia instrumental didático-político da arte para mudanças e conscientização da sociedade (DUPRAT, 2017):⁷¹ essa preocupação social

(...) se firmou como um arauto de alguns dos principais problemas sociais brasileiros, como a luta pela educação e a alfabetização popular, as denúncias das condições do trabalhador rural, a liberdade de expressão e a conquista da paz. Através das artes gráficas vivenciariam um fazer comum: realistas na xilogravura, politicamente engajados nas temáticas que abordavam ou denunciavam e igualmente unidos nas articulações expositivas. (BRITO, 2018, p. 32)

É o que se verifica com a inclusão da palavra “pan” [pão] no cartaz *Conferência Continental Americana pela Paz*, de Rodrigues (imagem 50). De igual modo ocorre na imagem a seguir de Scliar (imagem 52), onde uma multidão mobilizada em marcha pela causa pacífica, que se estende ao infinito e composta por gente de várias idades, carrega faixas com as palavras de ordem “terra”, “paz”, “pão” e “liberdade”.

Imagem 52 - Marcha pela Paz, 1951



Fonte: SCLIAR. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Esses dizeres acabam representando a união em prol de temas caros às mobilizações populares. A ilustração retrata a presença de uma multidão de indivíduos. O reconhecimento de que se trata de uma marcha revolucionária confere à imagem uma maior carga simbólica. É notável a presença de uma mulher e uma criança, cuja aparência sugere fragilidade e

⁷¹ Sublinha-se, porém, que essa interlocução por si só não é algo garantida – muito menos pacífica ou de mão única –, pois os artistas não são os porta-vozes da população, em uma posição paternalista, a qual afasta a possibilidade do povo também ser criador.

inocência, caminhando em direção ao mesmo destino dos homens armados com foices e machados, o que resulta em um forte contraste que desperta uma sensação de força.

Essa imagem, criada em 1951, pode guardar afinidade com a tela sobre a campanha constituinte de 1986 (imagem 38), também concebida por Scliar e depositada no arquivo histórico da Coleção Memória da Constituinte, dada a presença de flores em ambas as obras. Aqui, uma menina leva um buquê enquanto caminha pela passeata pacífica; na outra pintura, uma flor representa a condição essencial para o desabrochar de uma democracia. Frente aos novos desafios, as flores podem traduzir uma inquietação, conforme sugerido pelo compositor e cantor Geraldo Vandré (1979) na música *Pra não dizer que não falei das flores*: “Pelos campos há fome em grandes plantações / Pelas ruas marchando indecisos cordões / Ainda fazem da flor seu mais forte refrão / E acreditam nas flores vencendo o canhão”.

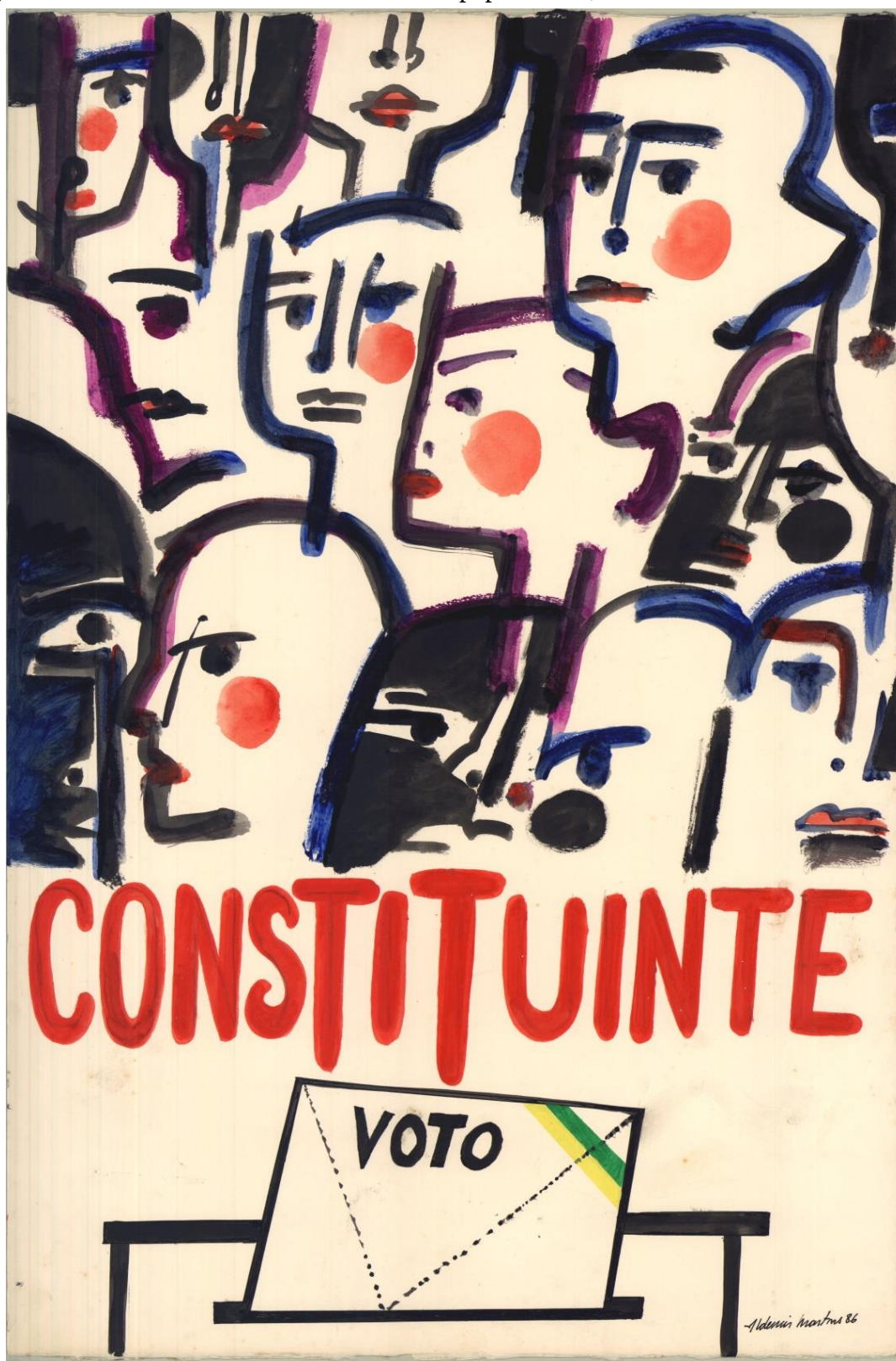
Nos últimos anos de sua vida, Scliar buscou uma arte mais tranquila ao pintar com mais frequência pontos imóveis do mundo em constante movimento: barcos, bules, flores, frutas, garrafas, paisagens, vasos, velas etc. Direcionou o seu olhar às iniciativas de preservação ambiental e patrimonial, tanto em Ouro Preto (MG) quanto Cabo Frio (RJ). Tal fato, porém, não significa um alheamento, conforme pontuou a jornalista e crítica de arte Edyla Unger, quando explicou que o artista se afastou da militância política, mas sem abandonar os seus ideais e que as suas “naturezas-mortas viverão por muito tempo. Pelo menos enquanto os homens, desesperadamente, precisarem de paz” (UNGER *apud* PONTUAL, 1970, p. 52).

A presente etapa de estudo é finalizada com uma citação do artista Athos Bulcão, que também terá uma de suas obras analisada posteriormente nesta tese (capítulo 10). A frase em questão é datada de 1990 e refere-se a Scliar:

A extensa obra de Scliar é um raro exemplo de dedicação e tenacidade. É sempre oportuno louvar a firmeza de caráter, a coerência com que conduziu pela vida afora sua posição política, pautada na luta pela defesa dos oprimidos. E viva Scliar! (BULCÃO *apud* SCLIAR, 2013, p. 10).

CAPÍTULO 05. ALDEMIR MARTINS: “CONSTITUINTE: VOTO”

Imagem 53 - Pintura de Aldemir Martins sobre papel cartão, 1986



Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ

No final dos anos de 1970, o Brasil ainda estava sob o comando militar, mas os “anos de chumbo” começavam a ser abrandados. Não demoraria muito para que a população saísse às ruas para pedir de volta sua cidadania participativa – e, assim como a política, as artes visuais se movimentavam no ritmo dessa nova cultura democrática (MARANFON, 2013). Assim é que o fazer político, com a pauta do rearranjo constitucional, se incorporou ao cotidiano, de modo que a ideia de uma Nova República estimulou a possibilidade de participação do cidadão comum. Na imagem anterior, a despeito de cada pessoa estar olhando para uma direção, com uma visão particular sobre o momento que se vivia, pode-se interpretar que o conjunto delas representa a mobilização popular frente à mudança desejada para o país.

A opção estética de Aldemir Martins (1922-2006), na imagem 53, pelo alongamento acentuado dos dois primeiros “t” – que cercam o primeiro “i” da palavra “Constituinte” – em relação às demais letras, inclusive o último “t”, confere à imagem um ritmo específico de leitura e permite a associação a pregos, estacas ou, em última instância, fundações. Ambas as letras estão localizadas diretamente sobre o envelope com o “voto”, sugerindo uma conclamação simbólica a se fincar as bases de uma nova ordem social democrática através das eleições para a Constituinte – talvez por isso os rostos se revelem em estado de seriedade, cujas expressões denunciam uma luta contínua.

Martins “trouxe os temas e as cores do Nordeste para a região Sudeste do País e, depois, levou-os para o Exterior, sendo reconhecido nos locais mais diversos, como a China e o EUA” (WMATUCK; D’AMBROSIO, 2011, p. 04). Chama a atenção, nessa pintura, o uso do vermelho, de tons quentes, que se expande e confere ritmo à arte.⁷² Ao longo de diferentes períodos históricos, a escolha das cores ilustrou a maneira como a simbologia se altera conforme o decorrer do tempo e as regiões em que são empregadas, trazendo chamarizes sugestivos de sedução e transgressão.

Enraizado na sociedade de forma instintiva, desde a Era Cristã, o vermelho era utilizado nos trajes sacerdotais, simbolizando o sangue de Cristo, passando pelo Renascimento, onde representaria a cor da nobreza, e chegando aos atributos mais modernos, presentes nas bandeiras de países e partidos comunistas. O vermelho utilizado na palavra “Constituinte”, independentemente de ter sido um desejo imediato do artista, possui conotação política, a qual remete a uma importante carga interpretativa: da paixão ao ódio, à guerra e ao sangue.

⁷² Outras duas cores foram utilizadas por Aldemir em sua pintura sobre as eleições constituintes, que são o verde e o amarelo presentes no envelope depositado na urna, caracterizando o voto popular – sobre essas cores, que são representativas da bandeira nacional, ver a Parte III desta tese.

Por essa cor também ser associada à matriz ideológica marxista – e aos levantes revolucionários –, cumpre tecer alguns comentários sobre o posicionamento político de Martins. A despeito de não fazer menção pública, a sua primeira exposição internacional foi em 1947, em um país comunista, na mostra coletiva “Desenhistas Brasileiros”, realizada em Praga, antiga Tchecoslováquia (TARDIN, 2017, s/p). Além disso, reunia-se com frequência “na sede do Clube dos Artistas e Amigos das Artes, no subsolo da sede paulistana do Instituto de Arquitetos do Brasil, o IAB” (TARDIN, 2017, s/p), que era conhecido como um reduto de comunistas.⁷³

Outro dado considerável é que esteve em Pequim, em 1987, participando da 1ª Exposição Brasil-China, na Galeria de Belas Artes da China, e era amigo de Chang Dai-Chien, artista “conhecido como o ‘Picasso Chinês’” (WMATUCK; D’AMBROSIO, 2011, p. 11). No ano da promulgação da Carta Constitucional brasileira, foi convidado pelo governo chinês a uma viagem à China – viagem que durou 45 dias e que lhe rendeu novas perspectivas (WMATUCK; D’AMBROSIO, 2011, p. 43).

Aldemir Martins sempre esteve receptivo às correntes estrangeiras, consciente dos movimentos artísticos de seu tempo, mas “de uma maneira antropofágica, bem de acordo com a cartilha modernista de Oswald de Andrade” (TARDIN, 2017, s/p). Foi bastante inspirado pela obra de Portinari, tanto pelas cores e traços quanto pela temática e começou sua carreira “influenciado pelo expressionismo do pós-guerra, para depois viver a fase cubista e se firmar no pop” (TARDIN, 2017, s/p).

Martins possuía uma profunda relação com a arte popular e não se incomodava com a reprodução em massa, pelo contrário: criou logotipos e designs para embalagens comerciais de latas de sorvete, caixas de fósforos, camisas, toalhas de banho e mesa (WMATUCK; D’AMBROSIO, 2011, p. 20). Esse caminho também foi seguido por outros artistas, como Zélio Alves Pinto, que fez uso do movimento *Pop Art*⁷⁴ desde os anos 60, apropriando-se de anúncios e embalagens de produtos comerciais para aproximar a pintura da população.

⁷³ Também foi grande amigo de diversos partidários do comunismo, como é o caso do escritor Jorge Amado, tendo Martins feito ilustrações para alguns dos seus livros, tais como *A bola e o goleiro* e a capa de *Tereza Batista Cansada de Guerra*. Também ilustrou a abertura das novelas televisivas *Gabriela, Cravo e Canela*, exibida em 1975, e *Terras do Sem-Fim*, exibida no final de 1981 e início de 1982, ambas baseadas em romances de Amado e transmitidas pela Rede Globo.

⁷⁴ A *Pop Art* foi um movimento que surgiu na década de 1950 e 1960 nos Estados Unidos e na Europa, e foi caracterizado pelo uso de cultura popular e imagens produzidas em massa na arte. Esses artistas estavam interessados em explorar a relação entre arte e cultura popular, e muitas vezes usavam elementos como anúncios comerciais, celebridades e objetos do cotidiano em suas obras. É importante ressaltar que há um intenso debate em torno das semelhanças e diferenças entre cultura popular e cultura de massas, sobretudo devido à relação

É nesse panorama, dando ênfase ao realismo e à temática social – sem deixar de se envolver nas discussões e escolhas relativas à cultura de massas, indústria cultural e mercado de arte – que diversos grupos surgiram em uma esfera compartilhada de experiências. Simultaneamente aos *Clubes de Gravura* criados no Sul do país, voltados para uma arte regional, um movimento espontâneo emergia no Nordeste. Junto a outros artistas, como Mário Barata, Antonio Bandeira e demais representantes da arte cearense, Aldemir Martins formou o grupo ARTYS, em 1942: um espaço para exposições permanentes e para o incentivo a cursos de arte, em que se promovia a liberdade de criação, sem amarras políticas, religiosas ou ideológicas.⁷⁵

Independentemente de qualquer filiação partidária, os integrantes do grupo ARTYS compartilhavam ideias políticas e sociais, passando a aprofundar seus interesses pela arte brasileira e a sua democratização. A finalidade era a divulgação dos artistas regionais, que se pautaram na valorização da realidade social, em virtude da conscientização e aproximação do cidadão pelas artes plásticas.

O artista Martins possuía ligações com outros profissionais do mundo artístico, incluindo Claudio Tozzi, que será objeto de análise posterior nesta tese. Martins conhecia Tozzi desde que este era pequeno, orgulhando-se de tê-lo carregado no colo (WMATUCK; D'AMBROSIO, 2011, p. 24) e o incentivado na carreira das artes plásticas. Martins procurava manter o hábito, “que vinha desde o fim dos anos 1970 e durou até o fim dos anos 1990, de se

desta última com o que é denominado como indústria cultural. Durante a década de 1980, período abrangido pelas fontes utilizadas neste estudo, esse debate estava em efervescência (SILVA, 1980), e a escolha de adotar a reprodução em massa como meio de expressão artística não era uma decisão trivial. Nesse aspecto, as obras de artistas como Martins e Zélio Alves Pinto evidenciam a complexidade desse debate e a maneira como eles lidaram com a intersecção entre arte popular, cultura de massas e indústria cultural. Através de suas criações, eles exploraram os limites e as tensões desses conceitos, levantando questionamentos sobre autenticidade, comercialização e valor da produção artística dentro desses cenários culturais e mercadológicos.

⁷⁵ Interessante, aqui, uma possível associação a uma quase reedição da Padaria Espiritual – que surgiu em 1892, em Fortaleza, e marcou o movimento literário e artístico ao se preocupar com a valorização da cultura regional em detrimento da produção estrangeira, podendo ser visto como um prenúncio dos fundamentos que culminariam no modernismo paulista da Semana de Arte de 22. A partir da valorização da cultura cearense, o cantor e compositor Ednardo Soares fez um resgate histórico da Padaria Espiritual em duas de suas músicas – “Artigo 26” e “Padaria Espiritual” – presentes no seu álbum chamado *Berro*, lançado durante a ditadura, no ano de 1976. A seguir, registra-se a letra da canção “Padaria Espiritual”, em que a imagem do pão, para além de remeter ao significado literal de um alimento produzido em uma padaria, adentra o campo semântico da arte, interpretada como o mantimento capaz de nutrir “um outro novo momento”: “Nessa nova padaria espiritual / nessa nova palavra-de-ordem geral / Eu faço o pão do espírito / E você cuida do delito / De comer, de comer / Onde e como cometer / De comer, de comer / Onde e como cometer / Coma tudo, tudo o que você puder / Arrote e coma você mesmo até / Consuma tudo em suma / Definitiva e completamente / Na destruição somente deste absurdo aniquilamento / É que talvez surja um outro novo momento / Na destruição somente deste absurdo aniquilamento / É que talvez surja um outro novo momento / Um outro novo momento / Um outro novo momento” (SOARES, 1976). Para mais informações sobre esse movimento artístico-literário, ver CARDOSO, 2006. Registra-se, ainda, a gratidão ao colega Edmilson Barros, membro integrante do grupo de estudos *ARTHS* – *História, Artes/Literatura e Teorias*, por sua menção à existência da Padaria Espiritual.

reunir às sextas-feiras com Claudio Tozzi, Manabu Mabe, Antônio Henrique Amaral, Rubens Gerchman e outros amigos, artistas ou não” (TARDIN, 2017, s/p). Além disso, ao longo de sua trajetória de vida, Martins teve contato com os políticos Tancredo Neves e Ulysses Guimarães (TARDIN, 2017, s/p), que foram importantes figuras durante a transição democrática do Brasil.

5.1. A Participação Feminina na Constituinte e na Obra de Martins

Na pintura de Martins, também se observa a presença de elementos como a maquiagem, mais especificamente o batom, e os traços em violeta, que tradicionalmente foram considerados marcadores clássicos da feminilidade. É importante ressaltar que tais elementos representavam códigos culturais vigentes na época, os quais, no presente, podem estar obsoletos ou estão em disputa – uma vez que a expressão de gênero ultrapassa as características estereotipadas. Atualmente, é possível encontrar homens que também utilizam batom e pintam as unhas, desafiando as normas tradicionais de gênero e rompendo com as convenções preestabelecidas. Essa ampliação de possibilidades na expressão de gênero evidencia a dinâmica e a evolução das perspectivas culturais sobre identidade e diversidade de gênero. Tal consideração, contudo, não pretende diminuir a importância dessa pintura e das representações de uma época, mas reconhecer que essas questões devem ser interpretadas com cuidado, de maneira mais plural e sem estereótipos.

No cenário da transição política, sobretudo no período dos anos de 1980, as mulheres tiveram papel importante, pois, além de formarem o *Movimento Feminino Pela Anistia*, também participaram ativamente na campanha pelas *Diretas-Já!*. Tais episódios serviram para que as campanhas sociais vislumbrassem o seu potencial de mobilização em torno de anseios populares; um marco na luta por direitos foi a criação, em 1985, do *Conselho Nacional dos Direitos da Mulher* (CNDM), órgão vinculado ao Ministério da Justiça (RODRIGUES, 2005, p. 30).

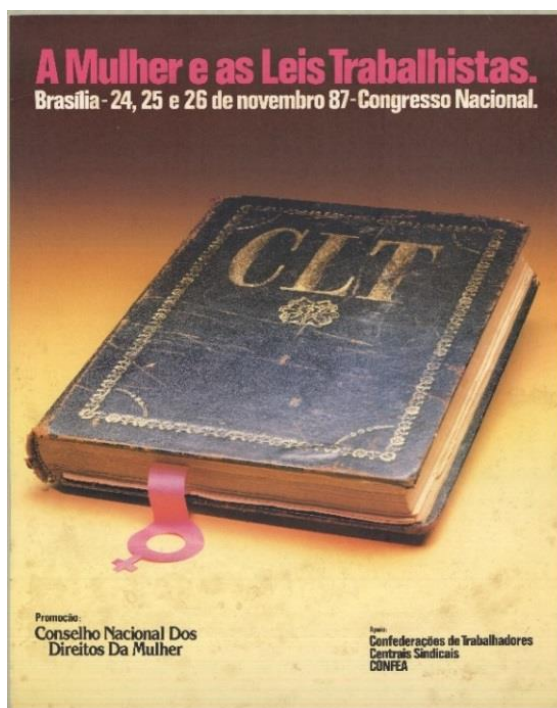
Adiante, alguns cartazes depositados na Coleção Memória da Constituinte, do Museu da República/RJ, e que foram elaborados naquela época, revelando a luta das mulheres para a inclusão constitucional de direitos e garantias.

Imagem 54 - Constituinte Sem Mulher Fica Pela Metade



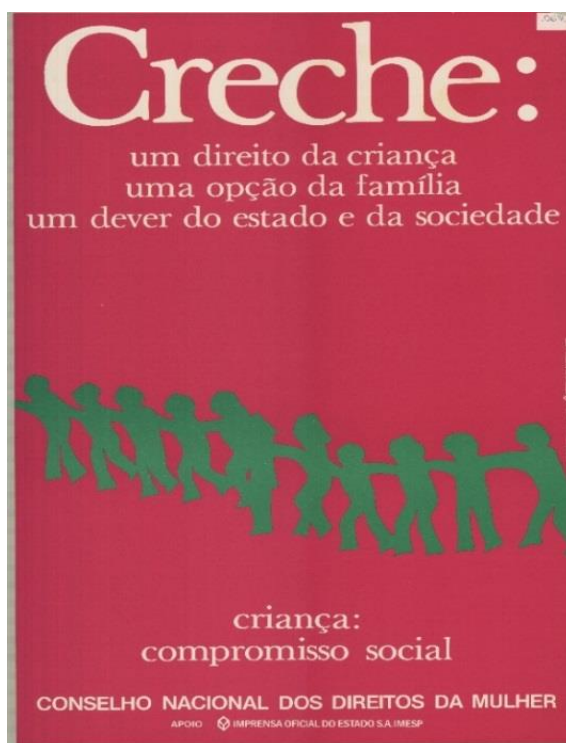
Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 55 - A Mulher e as Leis Trabalhistas



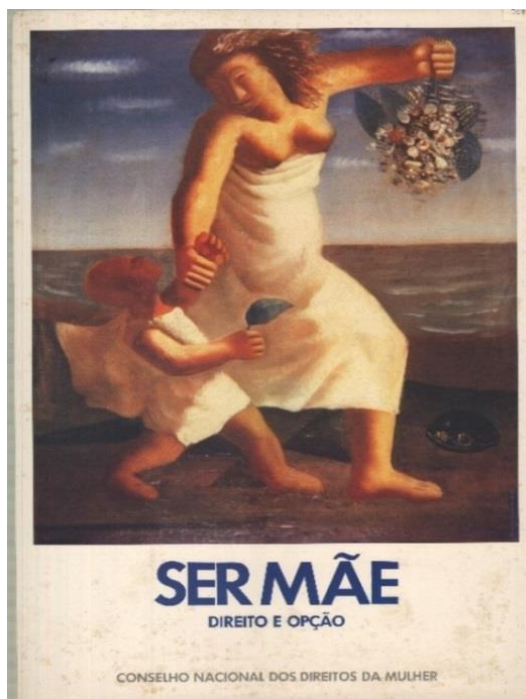
Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 56 - Creche



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 57 - Ser Mãe



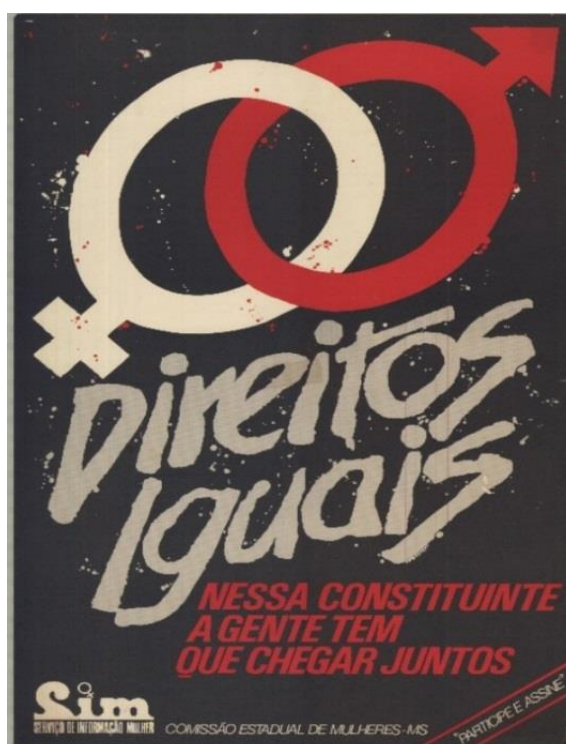
Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Imagem 58 - Constituinte as Mulheres Estão de Olho em Você



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

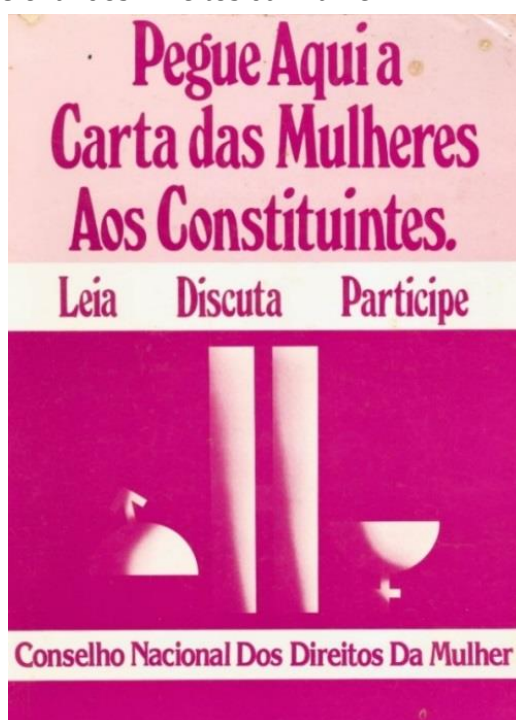
Imagem 59 - Direitos Iguais



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Em novembro de 1985, o CNDM lançou a campanha *Mulher e Constituinte*, cujo *slogan* – “Constituinte pra valer tem que ter palavra de mulher” – acenava rumo à igualdade entre homens e mulheres perante a Lei. As suas propostas sobre o debate constitucional estão presentes na *Carta da Mulher Brasileira aos Constituintes*,⁷⁶ redigida por integrantes do CNDM. As participantes da campanha feminina atuaram junto aos parlamentares, ficando o movimento conhecido na mídia como *Lobby do Batom*⁷⁷ – grupo formado por integrantes do CNDM e a bancada feminina do Congresso.

Imagem 60 - Conselho Nacional dos Direitos da Mulher



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

Os encontros entre a imagem e os estudos de gênero permitem releituras da história, expondo questões relativas ao espaço público e à memória coletiva. Sob essa ótica, outra preocupação dos movimentos feministas era a questão racial, constituindo-se como uma ferramenta para fomentar iniciativas de conscientização junto à comunidade negra, em especial no que se refere à igualdade de direitos e à relevância de se eleger mulheres negras.

⁷⁶ A *Carta da Mulher Brasileira aos Constituintes* foi entregue em março de 1987 ao Deputado Ulysses Guimarães (PMDB), quando da inauguração do Congresso Constituinte.

⁷⁷ O termo *Lobby* é entendido, aqui, como uma articulação política, organizada por um grupo no intuito de pressionar os legisladores, buscando, junto a estes, o atendimento às suas necessidades.

Imagem 61 - As Mulheres Negras Ainda Lutam



Fonte: Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

A mobilização dos negros, em particular, era vista pelas forças policiais como um movimento subversivo. Neste cenário, em 1978, foram lançadas, em São Paulo, as bases do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR), que posteriormente veio a se transformar no Movimento Negro Unificado (MNU). Além de denunciar os casos de violência policial, o MNU também participou de dois Congressos do Comitê Brasileiro pela Anistia; e, em 1985, se articulou para garantir a presença de um negro na Comissão Afonso Arinos – o único integrante negro, dentro os 50 integrantes que compuseram a referida Comissão, foi o presidente do Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra de São Paulo, Hélio Santos.

Cumprir registrar que, dos 559 parlamentares constituintes, apenas 5% eram mulheres: 25 deputadas federais⁷⁸ e nenhuma senadora. A despeito de este número representar somente 5% do total de parlamentares do Congresso Nacional, a presença parlamentar feminina foi um acontecimento inédito na história política do país, sobretudo se comparada à legislatura anterior, composta de apenas 07 parlamentares mulheres; mesmo assim, havia muito preconceito.⁷⁹

⁷⁸ A deputada Beth Mendes licenciou-se para assumir o cargo de Secretária de Cultura do Estado de São Paulo, de modo que, apesar de contar com 26 deputadas na data da posse, a Assembleia Nacional Constituinte foi composta, na verdade, por 25 parlamentares mulheres.

⁷⁹ Ao olhar “para o tempo presente e refletir sobre alguns exemplos caricatos que ainda ilustram o imaginário do Estado impregnado de vertente masculina: até recentemente, o Poder Legislativo proibia que as mulheres usassem calça comprida no Plenário do Senado – somente em 1997 o então presidente do Senado, Antônio Carlos Magalhães, autorizou essa vestimenta para o sexo feminino. No âmbito do Supremo Tribunal Federal (STF), a tradição secular de exigência de uso de vestido ou saia para o acesso de mulheres ao plenário somente foi rompida em 2000, com a liberação pelo então presidente do STF, Sepúlveda Pertence, do uso de calça comprida – mas, somente sete anos depois esse traje foi usado pela primeira vez pela ministra Cármen Lúcia. Ainda sobre o STF, nas sabatinas que precedem as nomeações, as ministras foram surpreendidas com perguntas constrangedoras que abordam a beleza e a “elegância física” (ARAÚJO, 2015. p. 62). A resistência à inserção

De modo geral, as parlamentares constituintes enfrentaram uma redução significativa de espaço na Assembleia, uma vez que ainda prevalecia um entendimento patriarcal e machista de que a política era uma questão exclusiva dos homens. Além disso, as mulheres eram – e ainda são – minoria no Congresso brasileiro, e poucas se identificavam com a causa feminista. Deputadas como Abigail Feitosa (PMDB-BA) e Sandra Cavalcanti (PFL-RJ), por exemplo, eram contrárias às propostas defendidas pelos movimentos feministas.

Na sessão inaugural da Subcomissão da Família, do Menor e do Idoso, Palmier da Veiga cumprimentou as três mulheres que “representam tão bem o sentimento da mãe, da dona de casa, e especialmente da família – as constituintes Rita Camata, Eunice Micheles e Maria Lúcia” (DIÁRIOS, Ata da 1ª Sessão da Subcomissão da Família, do Menor e do Idoso, em 07 de abril de 1987, p. 02). A presença de estereótipos sobre os papéis sociais femininos na primeira sessão colocou em evidência a naturalização da dominação masculina, que relegava às mulheres o espaço doméstico. É curioso observar a ausência de questionamentos direcionados à manifestação de Palmier da Veiga, o que sugere a concordância tácita dos presentes.

A declaração da deputada constituinte Maria de Lourdes Abadia (PFL - DF) é elucidativa acerca dos desafios de se alcançar a igualdade nos discursos, especialmente no que diz respeito à representação feminina na política:

Eu briguei a vida inteira para não ser cereja de enfeitar bolo. Quando nós chegamos, aquelas 26 constituintes, era como se fôssemos ETs. (...) E eu estranhava muito os empurrões e cotoveladas que a gente recebia quando queria aparecer, entende? (...) Você discutindo avanço nas leis sociais – a mãe poder amamentar na penitenciária, por exemplo, que entrou na Constituição – e eles [imprensa], “que perfume você usa? Qual é seu costureiro predileto?”. (...) Basta dizer que não tinha banheiro feminino. Sabe o que eles falavam pra gente? “Vocês não querem ser iguais aos homens? Aprendam a mijar em pé.” (...) Nós eramos ridicularizadas. (...) Na indicação dos presidentes e relatores das 24 comissões [e subcomissões]. É só conferir: nenhuma mulher foi presidente, e só uma foi relatora, a Cristina Tavares [da subcomissão da Ciência e da Tecnologia e da Comunicação]. E ainda assim, brigando, chutando a canela de todo mundo. (ABADIA *apud* CARVALHO, 2017, pp. 269-271)

das mulheres nos espaços de poder pode ser visualizada, ainda, com a ausência, até o ano de 2016, de banheiro feminino no plenário do Senado Federal: desde a inauguração do prédio do Congresso Nacional, em 1960, no plenário só existia banheiro masculino. Ressalta-se que o papel da mulher como cidadã de fato e de direito no espaço público vai muito além da alteração de códigos de vestimenta ou das reformas arquitetônicas. Tais exemplos apresentam indicadores da dificuldade de acesso ao espaço público pelo gênero feminino, mesmo que a legislação tenha definido o princípio da igualdade como um dos objetivos fundamentais”. (SCHNEIDER, 2020, pp. 16-17).

5.2. Presenças Negra e Indígena na Constituinte e na Pintura de Martins

Ao analisar a pintura de Aldemir Martins (imagem 53) sobre as eleições constituintes, nota-se a pouca presença de negros em comparação aos brancos, o que pode revelar um racismo estrutural inerente à sociedade. Desde o período colonial – quando a nobreza de sangue transformou-se em nobreza civil, a partir da ocupação de cargos políticos e jurídicos de prestígio –, os detentores de privilégios procuraram fomentar soluções palatáveis rumo à instalação de novas formas sobre velhas estruturas. A própria Proclamação da República brasileira – ocorrida em 1889, após a abolição da escravatura pela Lei Áurea, em 1888 – apresentou-se por meio de uma expressiva inversão cronológico-normativa, com o primeiro Código Penal republicano sendo promulgado em 1890, um ano antes da primeira Constituição Federal.⁸⁰

Durante muito tempo na história, os negros foram vistos apenas por meio do processo de assimilação – ou mesmo através de uma política de embranquecimento populacional. O novo diploma constitucional trouxe um avanço na valorização das manifestações negras – afro-brasileiras, conforme disciplinado na Constituição da República Federativa do Brasil (CRFB/88) –, respeitando-as em sua completude. Não obstante esse avanço cultural, durante as audiências da *Subcomissão da Educação, Cultura e Esportes*, poucos foram os debates voltados para a relação do negro com a cultura e o patrimônio cultural. A acolhida se deu com a *Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas Deficientes e Minorias*, ainda que em menor escala se comparada com outras temáticas – das nove audiências públicas, apenas três (23 de abril de 1987, 28 de abril de 1987 e 04 de maio de 1987) foram dedicadas à essa discussão, com a presença de representantes da sociedade civil.

Sobre o racismo, expressiva é a matéria do Correio Braziliense, que estampa sua página com a imagem de um homem branco, de terno e cartola, sendo carregado por um homem negro, provavelmente pobre em razão das suas vestimentas e da sua magreza, em

⁸⁰ A República surgiu alardeando promessas de modernidade e cidadania, mas tais valores não foram aplicados irrestritamente, tendo sido negados às pessoas egressas do cativeiro – o Hino da República, composto em 1890, por exemplo, desconhecia a história do negro: “Liberdade! Liberdade! / Abre as asas sobre nós / Das lutas, na tempestade / Dá que ouçamos tua voz. / Nós nem cremos que escravos outrora / Tenha havido em tão nobre País”. Letra completa disponível em <<http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=546>>. Acesso em 05 de jan. de 2021.

frente ao Congresso Nacional. Ironicamente, enquanto o homem branco é carregado, segura uma placa escrita “Abaixo o racismo”.

Imagem 62 - “Será o fim do Racismo?”



Fonte: Correio Brasiliense Aparte, nº 8797, de 13 de maio de 1987.

A atuação contínua do Movimento Negro Unificado foi fundamental para que os constituintes considerassem algumas de suas demandas, como a criminalização do racismo. No entanto, alguns direitos presentes nos Anteprojetos – que foram aprovados na *Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas Deficientes e Minorias* e na *Comissão da Ordem Social* –, foram suprimidos durante a votação final em Plenário. Ao comparar os textos apresentados nessas subcomissões e comissão com o texto constitucional efetivamente promulgado, é possível perceber que, apesar dos avanços, também ocorreram limitações aos direitos disciplinados durante o processo constituinte. Por exemplo, é notável que o texto final da Constituição não dedique um capítulo específico aos negros, assim como existe para a população indígena.

Indício da supressão de direitos que, muito embora ainda não positivados em lei, chegaram a ser incluídos nos Anteprojetos, se encontra no afastamento da garantia de participação igualitária (efetiva isonomia) através de medidas compensatórias para as pessoas ou grupos vítimas de discriminação comprovada. Tal arranjo, no entanto, só viria a ser disciplinado depois, após muitas outras lutas – e em leis infraconstitucionais específicas ao invés de no corpo da Constituição, como as cotas para negros, pardos e indígenas

(SCHNEIDER, 2019). No campo das relações diplomáticas, os textos originais dos Anteprojetos impediam o Brasil de manter vínculos diplomáticos com países que praticassem qualquer tipo de discriminação; tal impedimento, no entanto, deixou de existir no documento da CRFB/88. A principal consequência foi a sobreposição de interesses econômicos à luta contra o racismo – o repúdio a tal conduta passou a ser, neste artigo, um preceito abstrato, sem força normativa apta a impedir o país de manter relações aprofundadas com países que alheios à igualdade racial (SCHNEIDER, 2019).

A antropóloga Lélia Gonzales explicou que, para falar da sociedade brasileira, é imperioso abordar a contínua contribuição do negro e do índio, bem como expor a profunda hierarquia das relações político-sociais:

Vemos que no Brasil, as relações de poder se dão de uma forma absolutamente hierárquica. (...) Hierárquica do ponto de vista das relações de classe; hierárquica do ponto de vista das relações sexuais, porque sabemos o papel da mulher dentro desta sociedade, fundamentalmente da mulher negra; e hierárquica do ponto de vista social. Porque se no vértice superior desta sociedade, que detêm o poder econômico, político e social, de comunicação, educação e cultural, neste vértice superior se encontra o homem branco ocidental, no seu vértice inferior vamos encontrar, de um lado, o índio e do outro lado, o negro. (DIÁRIOS, Ata da 7ª Sessão da Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas Deficientes e Minorias, em 28 de abril de 1987, p. 55).

Igualmente é digna de nota a ausência de indígenas na pintura em análise (imagem 53) – questão curiosa porque o pintor é um descendente de uma índia tapuia da divisa entre o Acre e o Peru, que fora trazida ao Ceará ainda menina. Tendo alcançado sucesso profissional, Aldemir Martins “tinha virado cacique das artes plásticas e colhia todos os frutos possíveis” (TARDIN, 2017, s/p). Tal correspondência fez com que fosse conhecido como índio, “apelido dado por Flávio Mota, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP” (WMATUCK; D’AMBROSIO, 2011, p. 08).

Analisando a obra desse artista como um todo, verifica-se que a temática indígena é pouco ou nada explorada: apesar da sua herança indígena – estampada, inclusive, em seus traços físicos –, não se tem uma obra literalmente associável à raiz indígena herdada da mãe,⁸¹ apenas arquétipos nordestinos, associado à filiação paterna, como a pintura a seguir, mostrando um cangaceiro.

⁸¹ No site oficial do ateliê de Aldemir Martins (<http://www.estudioaldemirmartins.com/home/aldemir-martins.html>), assim como no sítio do Itaú Cultural (<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2273/aldemir-martins>) e na página oficial no *Instagram* (<https://www.instagram.com/aldemirmartinsoficial/>), não há nenhuma imagem que faça referência ao índio. Em uma pesquisa mais aprofundada, apenas foram encontradas as ilustrações feitas pelo artista em um livro infantil de autoria de Walmir Ayala, intitulado “Histórias dos índios do Brasil”.

Imagem 63 - Cangaceiro, 1973



Fonte: MARTINS. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Ao pintar temáticas regionalistas, mostrando o Nordeste, o artista acabou destacando particularidades que contêm traços nacionais da qual se destinava a fazer parte, de forma a valorizar o cidadão e as suas raízes.⁸² Os cangaceiros pintados pelo artista, por exemplo, possuem “elementos mágicos que caracterizam esses personagens tão nacionais, pelo seu regionalismo; e universais, pela mitologia que carregam em sua luta e roupas tradicionais” (WMATUCK; D’AMBROSIO, 2011, p. 45).⁸³

Tal opção pela arte nordestina e afastamento de referências indígenas foi ratificada em uma visita virtual, por meio da plataforma *Google Meet*, ao Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, ocorrida no dia 26 de janeiro de 2022, na qual o mediador Vinícius Santos Ribeiro afirmou não haver – ao menos no acervo daquele museu e de outras exposições que visitara no mesmo estado – obras do artista com a presença de elementos indígenas. Ribeiro enfatizou, ainda, um paradoxo interessante: a despeito dessa ausência temática, Martins nutria uma preferência em ser reconhecido por sua herança genética e

⁸² Martins participou da Primeira Bienal de Arte de São Paulo, onde colaborou de diversas maneiras: “Auxiliou na montagem, varreu o chão e desempacotou obras, além de expor três desenhos a nanquim e aguada”, recebendo o “Prêmio de Desenho Olívia Guedes Penteado, com destaque para a obra *Cangaceiro*” (WMATUCK; D’AMBROSIO, 2011, p. 36).

⁸³ Em suas obras, Martins também fez uso recorrente de gatos, galinhas d’angola, peixes, cactos, frutas típicas da região nordestina, seca, sol escaldante e universo dos cordéis.

cultural materna – tal predileção vinha desde a sua participação no Exército durante a Segunda Guerra Mundial, quando foi identificado como “cabo pintor”⁸⁴ (TARDIN, 2017).

Nas eleições constituintes, nenhum indígena foi eleito – cabe apontar que Mário Juruna, primeiro índio eleito Deputado Federal, pelo PDT-RJ, em 1982, e criador da Comissão Permanente do Índio na Câmara dos Deputados, não conseguiu se reeleger ao fim de seu mandato. O paradigma assimilacionista ainda era bastante palpável – até mesmo durante a elaboração constitucional. Para uma ideia da dimensão deste problema, o Decreto Presidencial nº 94.946, de 23 de setembro de 1987, estabelecia tipos diferentes de terras indígenas de acordo com um suposto grau de aculturação e os povos considerados aculturados teriam suas terras reduzidas, demarcadas na forma de “Colônias Indígenas”. Outras passagens marcaram uma tentativa de exclusão no fazer político, como se observa quando um servidor impediu a entrada de um índio no Congresso Nacional por não estar vestido de forma adequada aos padrões culturais ocidentais:

DEPUTADO JOSÉ CARLOS SABÓIA (PMDB - MA): Sr. Presidente, em primeiro lugar, gostaria de fazer só uma observação inicial, fora do contexto da minha fala – é um elogio à atitude que o nosso Presidente Ivo Lech teve diante do fato de um dos índios ter sido barrado à entrada desta Casa. Foi uma atitude muito bonita, que mostrou claramente o espírito desta Subcomissão. O índio foi barrado por não trajar a roupa convencional, estava ele com os ornamentos mais bonitos que carrega, com toda a sua cultura, com todo o seu ritual e foi barrado porque isso não é valorizado nos padrões da nossa sociedade, e aqui nesta Casa ainda não estava sendo valorizado na portaria. Foi muito bonita a atitude do Presidente e de todos os Constituintes desta Subcomissão, ao valorizarem a presença das populações indígenas neste momento da apresentação das propostas das nações indígenas. (DIÁRIOS, Ata da 3ª Sessão da Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas Deficientes e Minorias, em 28 de abril de 1987, p. 14).

Perante este cenário, o movimento indígena precisou se organizar com o objetivo de ter um maior peso nas decisões das Subcomissões e Comissões. Assim é que, pela primeira vez na história do país, a Constituição foi elaborada com a participação dos povos indígenas.⁸⁵

⁸⁴ Em razão da Segunda Guerra Mundial, Martins foi convocado para servir no Exército atuando em trabalhos internos na corporação. Durante o serviço militar, não abandonou o seu interesse pela arte, vindo a desenhar nas horas livres – o que garantiu a ele atividades de produção de cartazes e comunicados internos. Nesse período, desenhou o mapa aerofotogramétrico de Fortaleza e conquistou seu primeiro prêmio ao vencer o concurso promovido pela Oficina de Material Bélico da 10ª Região Militar, na pintura de viaturas do Exército. Dentro de uma efervescência artística, Martins armou-se de lápis e pinceis e produziu desenhos, xilogravuras, pinturas e ilustrações. Fora do expediente no quartel, o artista ajudou a criar o Centro Cultural de Belas Artes, que depois deixou de existir se transformando na Sociedade Cearense de Artistas Plásticos (SCAP). Antes mesmo do fim da Guerra e sem ter vivenciado o campo de batalha, o “cabo pintor” deixou o Exército e mudou-se para o Rio de Janeiro e, depois, para São Paulo onde participou de diversas exposições coletivas. Tal conjuntura internacional, contudo, marcou diversos artistas daquele período, não sendo diferente com Martins – fato revelado em documentário feito sobre a sua vida e obra (MARANFON, 2013). Para além de um assombroso quantitativo de mortes, essa Guerra deixou rastros na história da humanidade por seu horror e barbárie.

Imagem 64 - Indígenas e Audiência Pública



Fonte: Fotografias. Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ.⁸⁶

⁸⁵ A importância dos debates na Assembleia Constituinte foi reforçada pela superação das barreiras físicas do Congresso Nacional, com alguns parlamentares dirigindo-se diretamente aos povos indígenas. Em 6 de maio de 1987, a Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas com Deficiência e Minorias promoveu uma Audiência Pública Extraordinária na Aldeia Gorotire, localizada em Cumaru do Norte, no sul do estado do Pará. Nessa comitiva estavam presentes os Deputados Ivo Lech (presidente da Subcomissão; PMDB – RS), Benedita da Silva (PT – RJ), José Carlos Sabóia (PMDB – MA), Salatiel Carvalho (PFL – PE) e Ruy Nadel (PDT – RS). Esse evento representou um marco importante na inclusão desses grupos minoritários no processo constituinte, evidenciando a preocupação com a representatividade e a participação democrática.

⁸⁶ Descrição contida na imagem: “Foto de Antônio Márcia / Agil. As audiências públicas das subcomissões foram um momento aberto da elaboração constitucional. Todos os segmentos sociais compareceram para depor e apresentar opiniões. A foto colhe uma significativa presença na subcomissão que tratou dos direitos dos índios. (Constituinte – 22 de abril de 1987). Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas Deficientes e Minorias”.

Imagem 65 - Homenagem a Ulysses Guimarães



Fonte: Fotografias. Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ.⁸⁷

O que a análise da mobilização social torna evidente é a inserção de vozes até então jamais ouvidas por uma Assembleia Nacional Constituinte – o que não significa dizer, no entanto, que todos os direitos postulados foram atendidos, sobretudo os referentes aos conflitos em torno da terra, tendo em vista a força do *lobby* dos latifundiários.⁸⁸ Interesses econômicos se fizeram sentir nas votações finais, o que impediu mais avanços no texto constitucional definitivo, se comparado às versões votadas na Subcomissão e Comissão. As disposições presentes no texto constitucional mostram o confronto de duas visões político-econômicas distintas: de um lado, a construção de um país igualitário e culturalmente plural; e, do outro, a visão conservadora de uma estrutura hierarquizada.

⁸⁷ Descrição contida na imagem: “Foto de André Dusek/Agil. No início tudo era festa para os índios. Deu até para honrar com o cocar a calva cabeça do homem-branco tri-presidente. Será que índio desconfia? Problemas surgiram logo ali adiante... (Constituinte – sala da Presidência – 22 de abril de 1987)”. A cena retratada apresenta uma atmosfera inicialmente festiva, em que se presta uma honra a Ulysses Guimarães, presidente da Assembleia Nacional Constituinte, por meio do gesto simbólico de colocar um cocar em sua cabeça. No entanto, a menção aos problemas que surgiriam posteriormente evidencia que as questões enfrentadas pelos povos indígenas não foram completamente resolvidas naquele momento destacando a persistência das dificuldades e desafios que eles enfrentam em relação aos seus direitos, terras e culturas.

⁸⁸ As demarcações das terras quilombolas e indígenas foram temas sensíveis e bastante polêmicos: “(...) a propriedade da terra foi dissociada das práticas culturais de negros (sítios remanescentes de quilombos) e de indígenas (assentamentos de tribos). A Constituição de 1988 comporta apenas duas normas sobre o tema (parágrafo 5º do artigo 216 e artigo 68 do ADCT) – sendo que uma delas, concernente à emissão do título de propriedade do quilombo, acaba por ilustrar, em sua alocação no Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, uma tentativa de diminuição da importância política de tal direito” (SCHNEIDER, 2019, p. 244).

CAPÍTULO 6. AS BOCAS FALAM: OBRA DE ZÉLIO ALVES PINTO

Imagem 66 - Pintura de Zélio Alves Pinto sobre papel cartão, s/d



Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ.⁸⁹

⁸⁹ Transcrição do texto escrito na base da pintura: “Instruções p/ usa-lo como cartaz: Texto: aplicar em negativo, nesse espaço, alinhando pelo centro: o corpo da letra não deve exceder ao corpo 24. Deverá ser tipo não cerifado. Os elementos não devem ficar soltos no espaço, do tipo põe a sigla do partido de um lado e p/ "equilibrar" põe o T.R.E. do outro. Não. Deve tudo ficar centrado com bastante espaço dos lados. Essa aquarela pertence ao artista e após ser usada, favor devolver para: Zélio Alves Pinto [endereço e telefones] (...)”.

Zélio Alves Pinto (1938-) é um entusiasta de longa data do trabalho de seu irmão, Ziraldo, famoso criador de “O Menino Maluquinho”, cujas atividades na capital mineira despertaram o interesse de Zélio⁹⁰ em outros cartunistas – entre eles, o romeno Saul Steinberg, que migrara para os EUA ao fugir do nazismo.⁹¹

Elementos externos como esses se fizeram presentes na formação artística de Zélio, que descreveu sua produção como “um Frankenstein, como, de resto, minha geração. Recolhemos um pedaço de cada um para montar nosso próprio monstrengo” (PINTO, 2009 *apud* SACRAMENTO, 2010, p. 25). A problemática não se encontra nessas interações em si, mas no “exercício de separar o trigo do joio. Quem combina melhor se dá melhor. E não é apenas a herança da mão, muito maior é a das cabeças” (*ibidem*, p. 26).

Tal declaração faz uma clara referência ao modo de se produzir arte através da antropofagia, consoante fomentado por Oswald de Andrade. Talvez seja esta a razão pela qual Zélio é um artista de muitas facetas: pintor, desenhista, cartunista, jornalista e escritor, entre outras atividades – vide, por exemplo, o período, de 1969 a 1976, em que atuou como produtor da TV Cultura;⁹² participou, ainda, de movimentos culturais e desenvolveu experiências em produção teatral. Segundo o artista, o fato de exercer várias atividades irmanadas entre si facilitou “na unidade de linguagem e nos objetivos. Fossem diversas e antagônicas ou desparentadas [sic] seria uma dificuldade a mais. Mas sendo como são, ao contrário, facilitam e ampliam minhas possibilidades de atingir os objetivos” (PINTO, 2013 *apud* FONSECA, 2013, s/p).

⁹⁰ Em respeito à decisão do próprio artista de assinar suas obras como “Zélio”, opta-se, na presente tese, por referir-se a ele por seu primeiro nome.

⁹¹ No livro *Zélio: 50 anos de uma aventura visual*, Sacramento destaca que a frase “Desenhar é uma maneira de raciocinar sobre o papel”, de Steinberg, foi um marcador de divisa para Zélio (SACRAMENTO, 2010, p. 24). Além de ser inspirado pelo seu irmão, outros artistas também foram significativos na sua formação, como “Oscar Grillo (...), André François, Hans Staedelmann, Ronald Searle, Jaguar, Millôr, Picasso, Fernand Léger, Folon, enfim, uma infinidade de influências”. (PINTO, 2009 *apud* SACRAMENTO, 2010, p. 26).

⁹² A TV Cultura é uma emissora de televisão pública brasileira, que tem como propósito transmitir programas de cunho educativo para todo o território nacional. Sua fundação se deu no ano de 1960, marcando, assim, o início de suas atividades.

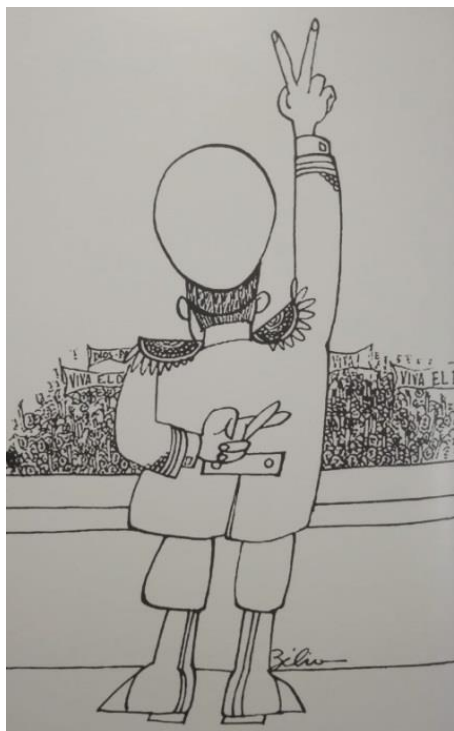
6.1. Um Diálogo entre Arte e Política na Transição Democrática

Zélio e sua esposa haviam recém chegado ao Brasil, tendo passado uma temporada na Europa, quando se depararam com um país em um processo de instalação de golpe. As notícias, além de desencontradas, eram bastante preocupantes: “Estavam conscientes de que havia um estado insurgente no governo, onde poderes e forças se polarizavam e se desafiavam. Previa-se para os próximos dias a confrontação entre civis e militares”. (SACRAMENTO, 2010, p. 28).

Durante o período ditatorial, Zélio produziu expressões artísticas pensando em como a sua produção teria impacto político. Um exemplo interessante é o convite que recebeu para compor um projeto de ensino para o curso de língua estrangeira *Yázigi*, tendo, porém, inicialmente se posicionado contrário por motivos culturais e políticos, na medida em que “Vivíamos os anos da repressão e da ditadura e tudo que acontecia tinha ou devia ter uma segunda leitura”. Ele aproveitou a oportunidade para expor sua “preocupação quanto a escolas de ensino de línguas serem um canal de imposições e valores culturais estrangeiros” (SACRAMENTO, 2010, pp. 57-58). A ideia dessa escola, porém, era criar um método contemporâneo, engajado na realidade cultural do aprendiz, invertendo os procedimentos tradicionais e tomando como referência os valores culturais e identitários do aluno e não mais os da língua a ser ensinada. Sendo assim, o artista aceitou esse desafio e esse novo direcionamento de ensino fez com que, posteriormente, tal projeto acabasse sendo aprovado pela UNESCO.

Outro exemplo de posicionamento engajado pela arte comprometida com as questões sociais e de sua época é a sua charge *El Ditador*, de 1968.

Imagem 67 - Charge de Zélio (01)



Fonte: *El Ditador*, 1968. SACRAMENTO, 2010, p. 28.

Na imagem, é possível observar que um militar aparece diante da população fazendo o “V” da vitória com a mão direita levantada, mas, de forma trapaceira, faz uma figa – ou uma tesoura que vai “cortar cabeças” – com a mão esquerda, que fica escondida nas costas. Embora o enfoque seja a ditadura brasileira, Zélio adotou uma abordagem cautelosa ao situar a personagem em um país latino-americano distinto (SACRAMENTO, 2010, p. 35), como evidenciado pelo uso do pronome “El” em espanhol. À época, era comum representar o ditador como uma figura que transcendia as fronteiras nacionais, sendo uma referência compartilhada em toda a América Latina. Essa representação pode ser observada, por exemplo, na peça teatral *Papa Highirte* (1968), de Vianinha, e no romance *Recurso do Método*, de Alejo Carpentier (VIEIRA, 2010a).

Nos regimes autoritários, usava-se a ironia e a metáfora para se conviver com as liberdades cerceadas – tão reais quanto oficiais. Nesse teor, em depoimento gravado para o documentário *Ocupação Laerte*, de Rafael Coutinho, em julho de 2014, Zélio revelou que nos anos 1970 os cartunistas eram muito convidados para fazerem palestras em universidades

(...) porque a gente, pelo tipo de profissão que desenvolvíamos [sic] – a de cartunista –, como críticos do sistema, a gente era muito solicitado a dar opinião. E era muito raro você encontrar pessoas que falavam sobre o sistema porque o ideal era não falar. Era mais garantido não comentar nada. O sistema da ditadura era uma coisa dessas e a gente tinha um tempero nas nossas explanações que era muito importante

que era o humor: o humor permite para você o uso da metáfora de forma absolutamente sofisticada. Então podíamos chamar os generais às falas e era uma metáfora, não havia como você lidar com a metáfora porque ela não existe. De vez em quando eles eram tão ignorantes que não percebiam a metáfora. (PINTO *apud* COUTINHO, 2014a, s/p).

Diante da experiência de censura e da tensão entre a impotência e a necessidade de ação, surgiram gradualmente expressões artísticas politicamente engajadas, mesmo que, em algumas instâncias, o conteúdo crítico das obras não fosse explícito, utilizando o humor como forma de desarmar o discurso. Nesse cenário, destaca-se o estudo da historiadora Beatriz Vieira (2017), que relaciona a prática artística – no caso, a literatura, usada aqui nesse estudo como exemplo para abranger outras formas de arte, como as artes plásticas – com um meio de engajamento, com o objetivo de reorganizar os significados discursivos.

O envolvimento de artistas nas questões sociais e políticas foi um dos aspectos da interconexão entre as artes e o ativismo. No caso do processo democrático brasileiro, a expressão artística surgiu como uma via para se compartilhar não apenas um sentimento de dor vivido, mas de esperança com a elaboração de um novo aparato legal – o que potencializou os laços e sentidos de comunidade. As imagens enquanto fontes de significados e de comunicação acabaram impactando a ação no âmbito do ativismo político: não apenas por meio do incentivo à mobilização, mas também com a possibilidade de infiltrar questionamentos.

Acredito que a arte impõe o risco. Ver e ir além é fundamental para qualquer exercício criativo. Sem isso o risco é ficar onde se está. Não se trata de bater recordes, mas de visitar recônditos incomuns. É mais que um compromisso, é antes um dever sem o que a arte se torna inócua, embora a beleza continue a ser fundamental na criação artística mesmo não sendo indispensável. (PINTO, 2013 *apud* FONSECA, 2013).

A seguir, uma imagem elaborada por Zélio, possivelmente retratando José Sarney – em virtude das suas características físicas, como o seu famoso bigode – enquanto CEO (*Chief Executive Officer*) do Estado, fazendo uma alusão à tecnocracia liberal: governar o país seria como se fosse um empresário gerindo uma empresa. A autoridade máxima responsável pelas decisões finais, contudo, possui sobre a sua cabeça uma descarga, sugerindo que as suas falas e ações são meros dejetos a irem para o esgoto; observa-se, ainda, a sua pequenez diante da cadeira e do que deveria ser a grandeza de sua função.

Imagem 68 - Charge de Zélio (02)



Fonte: Charge CEO. SACRAMENTO, 2010, p. 39.

A *Aliança Democrática* foi criada no cenário político-eleitoral do Brasil como uma opção ao regime ditatorial através de eleições indiretas. O grupo, formado por vários partidos de composição heterogênea, foi uma estratégia importante com o objetivo de promover uma reconciliação entre a população brasileira e o Estado através de um “pacto silencioso” entre setores civis e militares das classes dirigentes. As intenções dessa Aliança foram divulgadas no documento *Compromisso com a Nação Brasileira*, publicado pela imprensa em agosto de 1984, em que propunha uma nova ordem democrática “Sem ressentimentos, com os olhos voltados para o futuro” (COMPROMISSO, 1984). No mesmo Congresso Nacional, onde a eleição direta havia sido negada, articulações políticas elegeram indiretamente Tancredo Neves e José Sarney. O sociólogo e político Florestan Fernandes alertou que a

Aliança Democrática, o governo, as forças armadas e, a partir de então, discreta mas eficazmente, a Igreja Católica alinharam-se na defesa da “transição lenta, gradual e segura”, por temor à luta de classes e aos imprevistos de uma alternativa de contestação civil marcada pela violência!... Ora, a violência estava entranhada no sistema de poder e não fora senão atenuada ou sofisticada. (FERNANDES, 2014, p. 87).

Na charge a seguir, o artista Henrique Gougon apresenta uma denúncia contundente em relação ao denominado Pacto Social. Neste acordo, destituído de um verdadeiro caráter

social, impunha-se aos trabalhadores a obrigatoriedade de submeter-se aos interesses das elites dominantes.

Imagem 69 - Charge de Gougon (04)



Fonte: GOUGON, 198-, p. 21.

A despeito desse compromisso apaziguador entre os grupos políticos e militares, não se pode deixar de frisar a importância da força popular nesse processo. A presença popular nas galerias, nos corredores, nos salões e nos gabinetes foi um importante meio de pressão política: “cinco milhões e quatrocentas mil pessoas por ele circularam livremente entre fevereiro de 1987 e julho de 1988” (BACKES; AZEVEDO, 2008, p. 90). O cientista político Antônio Sérgio Rocha (2013, p. 74), por sua vez, estima que nove milhões de pessoas tenham passado pelo Congresso Nacional naqueles dois anos da elaboração constitucional.

Imagem 70 - Salão verde

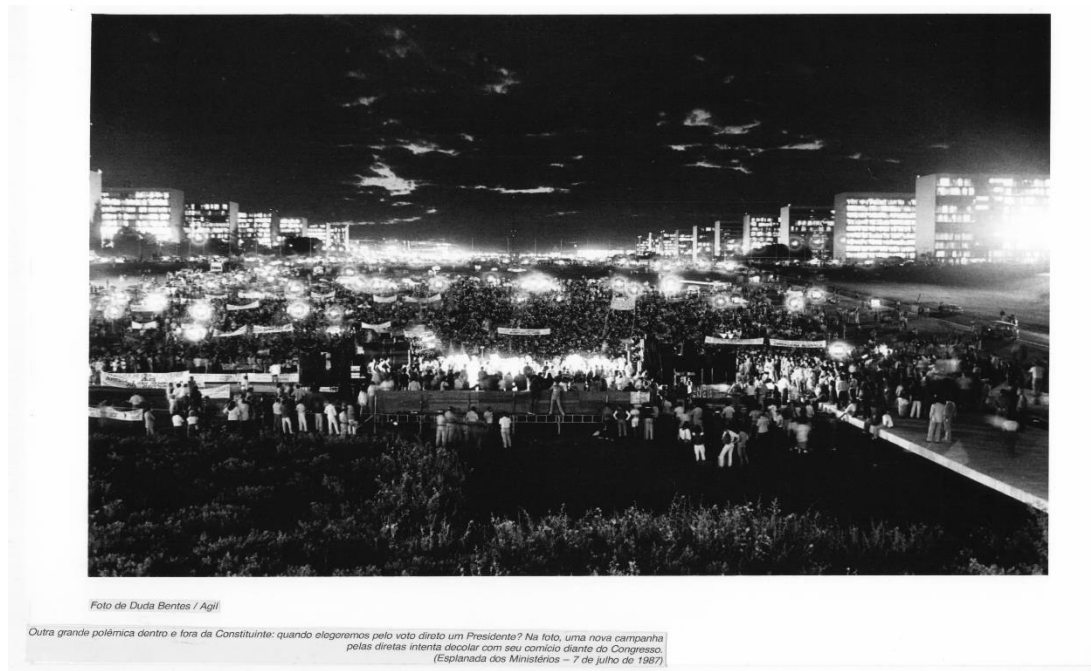


Fonte: Fotografias. Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.⁹³

A presença popular não se restringiu aos espaços institucionais, alastrando-se pelas ruas e tomando a forma de atos públicos – realizados, por vezes, em frente ao Congresso Nacional, com manifestações de diversas formas, tais como shows, passeatas, cartazes, discursos e expressões artísticas: “O gramado, a rampa do Congresso e as cúpulas do Senado Federal e da Câmara dos Deputados foram tomados inúmeras vezes” (BACKES; AZEVEDO, 2008, p. 100).

⁹³ Descrição contida na imagem: “Foto de André Dusek / Agil. O grande conflito da fase das comissões temáticas ficou por conta da ordem econômica e, especialmente, da reforma agrária. E não foi somente em plenário. Aqui o incidente entre trabalhadores do movimento dos sem-terra e UDR em pleno ‘salão verde’ da Câmara. (Constituinte – Salão verde – 12 de junho de 1987)”.

Imagem 71 - Esplanada dos Ministérios



Fonte: Fotografias. Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.⁹⁴

Até hoje, o fazer político no período constituinte foi caracterizado por uma notável abertura à participação popular, estabelecendo-se um diálogo entre a sociedade e o poder legislativo, com vistas à construção de uma Nova República. Havia uma preocupação em informar a sociedade, o que culminou na criação de diversos canais de divulgação, tais como: um jornal semanal distribuído nos Estados (*Jornal da Constituinte*); programas transmitidos em rede de televisão nacional (*Diário da Constituinte*); a inclusão de conteúdo do Congresso Nacional na programação da Voz do Brasil (*A Voz da Constituinte*); e registros dos debates e votações (*Diários da Assembleia Nacional Constituinte*). Esses meios de comunicação desempenharam um papel significativo ao estabelecer uma aproximação entre a população e o aquele processo político.

A interação entre o movimento cívico e o Congresso Nacional também se deu através da Igreja Católica, que promoveu diversas ações como as seguintes: o *Encarte* sobre a Constituinte no boletim semanal de notícias da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que editou 158 números que circularam entre fevereiro de 1987 e 20 de abril de 1990, sendo reproduzidos por rádios, jornais e revistas; o programa *Café da Manhã Constituinte*, que consistia em um encontro informal com um parlamentar durante a refeição

⁹⁴ Descrição contida na imagem: “Foto de Duda Bentes / Agil. Outra polémica dentro e fora da Constituinte: quando elegeremos pelo voto direto um Presidente? Na foto, uma nova campanha pelas diretas intenta decolar com seu comício diante do Congresso. (Esplanada dos Ministérios – 7 de julho de 1987)”.

matinal e uma entrevista de 15 minutos para a Rádio Medianeira, de Santa Maria-RS, retransmitida para todo o país; notas oficiais da CNBB; visitas aos gabinetes; e *encontros-convívio*, havidos no prédio da CNBB com os parlamentares (CNBB, 1990; SCHNEIDER, 2021).

Antes do processo constituinte, a cidadania popular na esfera pública era negligenciada pelas autoridades governamentais. Essa realidade é retratada na charge do artista Zélio, publicada no *Estado de S. Paulo*, na qual os “pedidos do povo” são descartados em uma lixeira e subsequentemente perdidos em um labirinto. Embora houvesse manifestações públicas, tal como as ocorridas pelos operários no ABC Paulista, o direito do cidadão de ter um papel ativo na formulação das leis do país estava ausente. Consequentemente, a voz e as demandas da população não eram devidamente consideradas nas decisões políticas. A Constituinte, por sua vez, representou um marco significativo na história brasileira ao proporcionar uma abertura para a participação popular e o exercício da cidadania, permitindo que os anseios e interesses da sociedade fossem incorporados ao novo texto constitucional.

Imagem 72 - Charge de Zélio (03)



Fonte: SACRAMENTO, 2010, p. 60.

Com o desencadeamento da campanha nacional pró-Constituinte, teve início um intenso debate em prol da efetiva participação social. Esse debate político envolveu palavras

de ordem e uma luta por espaço visual para que se pusesse colocar em evidência as mais diversas reivindicações.

A expressão artística se revelou como uma valiosa ferramenta para se resistir à opressão e à censura vivenciadas ao longo do período ditatorial, inclusive durante o processo de reabertura política. Dentro desse cenário, Zélio alerta que, mesmo no final da década de 1980, a liberdade ainda não era uma realidade efetiva: “nós estávamos em plena ditadura, o que a gente fazia era um tipo de liberdade conquistada, que tinha um sabor especial, uma liberdade clandestina” (PINTO, 2021, s/p).

6.2. As Tintas da História Constituinte

Focando-se especificamente em sua produção na seara das artes plásticas, cita-se a pintura que abre o presente capítulo (imagem 66), depositada no arquivo histórico da Coleção Memória da Constituinte, do Museu da República/RJ e criada antes de receber uma bolsa de estudos da *Fulbright Foundation/Capes* e se mudar para os EUA, ficando em Nova York de 1986 até 1990, quando retornou a São Paulo. O próprio Zélio destaca, em depoimento colhido por telefone, que, embora não estivesse no Brasil à época da feitura da Constituição, produziu uma série de quadros sobre a temática constituinte antes de se mudar.

Aproveitando o contato, Zélio afirmou não recordar se se tratava de um projeto coletivo, concebido e concretizado por um grupo de artistas em um mesmo espaço, para conceberem, em conjunto e simultaneamente, ou de ímpeto individual, e tampouco se fora realizado espontaneamente ou por encomenda. Enfatizou, contudo, que, àquela época, “a Constituinte estava se reunindo, estava sendo constituída. Então, pode ter sido alguém que nos convidou para fazer um comentário visual. Isso acontecia muito” (PINTO, 2021, s/p).

Com a intenção de obter esclarecimentos acerca da pintura arquivada na Coleção Memória Constituinte, buscou-se diretamente uma possível resposta junto ao próprio artista responsável pela mencionada obra. Durante o diálogo, Zélio relatou que não se recorda se a pintura em questão foi concebida por um grupo de artistas em um mesmo espaço, como um projeto coletivo, ou se foi criada de forma individual. Além disso, o artista não sabe se a obra foi realizada espontaneamente ou encomendada. No entanto, enfatizou que, na época em que a pintura foi produzida, a Constituinte estava sendo formada e que é possível que alguém

tenha convidado um grupo de artistas “para fazer um comentário visual” (PINTO, 2021, s/p). Segundo Zélio, essa era uma prática comum naquela época.

Ao revisitar a precitada pintura após tantos anos, Zélio se mostrou profundamente emocionado, afirmando, com entusiasmo, tratar-se de uma aquarela – técnica de pintura com pigmentos solúveis em água sobre papel. Acrescentou, ainda, que ao ver a imagem logo a localizou

(...) no tempo e no espaço. Foi uma série de pinturas de quadros que eu fiz pouco antes de me mudar para os Estados Unidos; e esse é um deles. Tem outro quadro parente desse chamado “virandu”, que é exatamente esse conjunto de pessoas, que estão cantando o hino e a boca está aberta. (...) Mas esse eu não sei onde está, perdeu-se no espaço, mas vai ver que está em algum lugar similar a esse [Coleção Memória da Constituinte]. É uma série de quadros que eu fiz, mas sem nenhuma segunda intenção. (PINTO, 2021, s/p).

As pessoas de bocas abertas, cantando o hino nacional brasileiro, traduzem uma pluralidade social frente à construção de um novo regime político. A necessidade de um conjunto de emblemas e imagens representando a nação aponta para a insuficiência dos instrumentos jurídicos estabelecerem, sozinhos, uma dimensão afetiva. Sobretudo no tocante às transições políticas, os símbolos nacionais possuem força motriz para a legitimação social do novo regime, posto que, ao serem acionados, conformam uma imagem envolta por valores políticos (GUIMARÃES; KNAUSS, 2010) – um registro de sua importância encontra-se quando da Proclamação da República, na medida em que a criação desses símbolos foi uma das primeiras preocupações do governo recém-instituído (Decreto-lei nº 4, de 19 de novembro de 1889). No caso específico do hino, esse só foi oficialmente incluído no rol dos símbolos nacionais durante o regime da ditadura, em 1971, pela Lei nº 5.700; posteriormente, a CRFB/88, em seu art. 13, § 1º, confirmou esse entendimento, estabelecendo como ícones de igual relevância a bandeira, o hino, o selo e o brasão de armas.

A referência ao hino nacional na pintura de Zélio está associada ao momento histórico de reconfiguração do regime político brasileiro, que estava entrando em uma nova fase. O país abrigava um sentimento de mudança, no qual a mobilização popular por meio de greves, protestos e outras manifestações desempenhou um papel destacado na cena política. As bocas abertas, para além de cantar o hino,⁹⁵ também podem ser interpretadas como uma reunião de pessoas conversando entre si e com o telespectador sobre aquele momento

⁹⁵ Vale ressaltar que, naquele momento, o hino nacional foi amplamente utilizado pela população engajada na luta pela redemocratização. Cantava-se o hino em manifestações políticas, como nas históricas Diretas-Já, ou em shows musicais. Um exemplo emblemático foi o show de Milton Nascimento no Sambódromo, quando a canção “Coração de Estudante” era entoada por todos e considerada o hino daquele tempo. Essa canção se tornou um símbolo da resistência e da esperança durante o processo de transição democrática.

histórico – quase como um chamamento para que todos se manifestem. Essa experiência do movimento popular ecoou na unidade entre o discurso e a prática, com a proposta de uma nova Constituinte, vindo a integrar um projeto político de engajamento democrático e a tentativa de superação da ditadura.

Chama a atenção, também, o destaque dado por Zélio à figura humana, representada pelos rostos expostos. Segundo o artista,

Isso é uma preocupação que eu tenho de reescrever a cara humana. Eu gosto de trabalhar com a figura humana; sou apaixonado por esse negócio. (...) São as multidões. Tentei fazer uma coisa que é... as cores. Eu posso trabalhar as cores das camisetas. Então se eu fizer um painel de mil, vinte mil pessoas, conforme o que eu usar nas cores, eu conto uma história. Então, você olhando, você vê pigmentos como se fossem frações da coisa, como se fossem retículas, que são as cores e é exatamente o que nós somos. Nós somos, na verdade, pigmentos, nós somos retículas da história, do tempo, da vida... (PINTO *apud* VEM COMIGO TV, 2014).

Não se pode ignorar que muitos dos artistas que estavam produzindo naquele momento encontram na imagem um meio para a difusão de ideias, explorando temas que lhes eram caros. Trata-se de uma atividade consolidada através do exercício de reconhecimento e participação do *outro* – que vem a ser, no cenário ora estudado, os integrantes da vasta coletividade brasileira, portadores de suas próprias vivências e enfoques. Convém lembrar que não há um olhar neutro sobre a realidade, como tampouco o há sobre a memória: ambas estão vinculadas aos valores, símbolos e crenças (FERNANDES, 2011). É preciso jogá-las em um caldeirão de controvérsias, porque elas não podem ser representadas como um *corpus* unificado, interpretado de maneira definitiva.

Nessa perspectiva, o artista desenvolveu a série *Nós*, centrado em figuras humanas e não mais em figuras geométricas. É sugestivo pensar no termo “alteridade”, uma vez que esse “nós” não engloba apenas o “eu” e o “outro”, mas igualmente o plural de “nó”: “entrelaçamento de fios, enredo, vínculo, empecilho, o ponto crítico ou essencial que mais requer a atenção num assunto, problema” (SACRAMENTO, 2010, p. 92). Zélio apresenta o mundo a partir da alteridade com o objetivo de dar presença ao outro – não de forma una, mas em fragmentos de vários sujeitos e elementos para construir uma possível imagem nacional.

O termo “alteridade” incorporou-se definitivamente ao vocabulário de amplos segmentos da intelectualidade brasileira, mas ainda carece de melhor conceituação para muitos. As sumárias definições encontradas nos dicionários de língua portuguesa não contribuem suficientemente para um bom entendimento de seu significado. O dicionário Aurélio, por exemplo, o define apenas como “qualidade do que é outro”. O Houaiss dá a mesma definição, acrescentando ser ele oposto de “identidade”. Na verdade, o conceito de alteridade, muito mais amplo, pressupõe a relação harmoniosa entre o “eu” e o “outro”, o respeito pelas diferenças, a consideração pelo ponto de vista do outro e até o ato de um colocar-se no lugar do

outro para melhor compreendê-lo e facilitar o diálogo entre ambos. (SACRAMENTO, 2010, p. 116).

Procurando compreender não apenas as relações entre forças em grande escala, mas igualmente os domínios do sentimento, a retomada desse conceito permite interpretar o ser humano dentro de um corpo social formado pela reunião de partes de diversas correntes socioculturais e de experiências particulares. Sem abdicar do racionalismo, a *sensibilidade*, assim como a *intuição*, também participa do processo de produção de conhecimento, o qual deve ser resguardado sem sobreposição, assimilação ou aniquilamento do *outro* (BARTH, 2000).

Em razão de seu forte interesse pelos povos que habitaram a América antes de sua descoberta por Colombo – ou, no caso do Brasil, por Cabral –, Zélio Pinto, paralelamente à série *Nós*, pintava numerosas tribos, em uma abordagem de questões atinentes à identidade e à alteridade. Nos anos 1980, consolidou este enfoque ao apresentar a série *Ameríndios*, voltada para um mergulho na herança visual remota, em uma sensibilidade estética própria dos pré-colonizadores: talvez o artista “esteja demonstrando que o ancestral é contemporâneo” (SACRAMENTO, 2010, p. 100).

Há outras obras do artista similares àquela que está arquivada na Coleção Memória da Constituinte (imagem 66). No vídeo *Goulart e o Pintor Zélio Alves Pinto em Nova Iorque* (VEM COMIGO TV, 2014), por exemplo, Zélio exibiu os trabalhos que estava produzindo, dos quais, para este estudo, destacam-se dois em razão da semelhança com a obra em análise neste estudo.

Imagem 73 - *Print* de vídeo no YouTube 01



Fonte: PINTO. VEM COMIGO TV, 2014.

Imagem 74 - *Print* de vídeo no YouTube 02



Fonte: PINTO. VEM COMIGO TV, 2014.

Ao contrário da pintura que retrata as eleições constituintes, na qual as bocas estão abertas, nestas duas telas, elas permanecem cerradas, em um silêncio absoluto. Outra diferença notável é a presença feminina na pintura depositada na Coleção Memória da

Constituinte (imagens 65), mesmo que em menor quantidade. Nessas duas telas, por sua vez, observa-se a representação exclusiva de figuras masculinas de pele clara, excluindo mulheres, indígenas e pessoas negras. Essa limitação pode apontar os obstáculos existentes para a inclusão desses grupos nos espaços políticos, perpetuando desigualdades e restrições de poder.

Sobre a ausência de representatividade da temática feminina, é relevante destacar a personagem fictícia criada por Zélio, denominada Marta, cuja figura voluptuosa ganhou ampla divulgação na imprensa da época. Essa representação caricatural do corpo feminino tinha o intuito de satirizar o tratamento dado às mulheres no âmbito profissional. No entanto, é pertinente questionar até que ponto essa estratégia contribuiu para reforçar estereótipos que reduzem a mulher unicamente ao seu aspecto físico, chegando ao ponto de ridicularizá-la quando tentava ocupar espaços tradicionalmente tidos como masculinos.

Imagem 75 - Charge de Zélio (04)



Fonte: SACRAMENTO, 2010, pp. 36 e 37.

Imagem 76 - Charge de Zélio (05)



Fonte: SACRAMENTO, 2010, pp. 36 e 37.

Imagem 77 - Charge de Zélio (06)



Fonte: SACRAMENTO, 2010, pp. 36 e 37.

Uma análise relevante acerca da representação da mulher ao longo do processo constituinte é apresentada por Comba Marques Porto (2019).⁹⁶ Segundo Porto, a irreverência do humor nem sempre foi benéfica nos esforços de inclusão e luta pela igualdade de direitos, especialmente quando o machismo está enraizado. Essa crítica enfatiza a necessidade de uma abordagem mais cautelosa e consciente no que se refere à imagem feminina.

Muitas imagens ajudaram. Porém, outras tantas atrapalhavam. Chargistas progressistas, gente mesmo de esquerda, vez ou outra, deixava escapar seu machismo. Naquela época [do processo constituinte] tinha machismo, sim, na gozação. Quando o sujeito era gozador (eu estou falando dos caras que faziam humor...), não era difícil que ele *perdesse a mão* com a piada. Meu querido Ziraldo, por exemplo, fez uma horrível: a mulher ia andando de costas, rebolando, com a frase “nossos corpos *nus* pertencem”, “nus” – satirizando o nosso slogan: “nossos corpos nos pertencem”.

Outro triste episódio foi quando a Betty Friedan veio ao Brasil. Ela já havia publicado *A mística feminina*, em 1967. Rose Marie Muraro, que a recepcionou, a levou para uma entrevista ao *Pasquim*,⁹⁷ um jornal de esquerda. E eles começaram a sacanear a Betty, com aquelas brincadeirinhas machistas. E ela ficou furiosa, bateu na mesa, jogou pra longe o microfone e saiu da sala. A situação ficou delicada. Afinal, era quase um incidente internacional. Rose Marie deu uma imensa bronca neles e foi atrás dela, convencendo-a a voltar e concluir a entrevista. (PORTO, 2019, s/p).

O período constituinte envolveu não apenas os candidatos e os eleitores, mas também parte significativa da população que vivenciou um “tempo da política” (PALMEIRA, 2002) – o que fez com que o cotidiano fosse subvertido em um momento extraordinário. Percebe-se, nas precitadas pinturas (imagens 66, 67 e 68), que são pessoas comuns posicionadas em frente ao telespectador conclamando-o a participar desse momento histórico. Estão trajando camisas simples: em duas das três telas (imagens 67 e 68), apresentam tonalidades diversificadas em comparação com a pintura sobre as eleições constituintes (imagem 66), em que os tons das camisetas possuem uma variação de verde e amarelo, representando as cores da bandeira

⁹⁶ A época, Porto era militante do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM) e foi uma das expositoras ouvidas na Subcomissão da Família, do Menor e do Idoso, no âmbito da Assembleia Nacional Constituinte. Porto desempenhou um papel significativo como coordenadora nacional da Campanha da Mulher pela Constituinte e, apesar de ter concorrido, sem sucesso, ao cargo de deputada constituinte, obteve apenas a suplência. Seu engajamento e participação ativa são atestados pelo acervo intitulado *Comba Marques Porto*, preservado no Arquivo Nacional, que registra parte da história do movimento feminista no Brasil.

⁹⁷ Criado em 1969 e reconhecido pela forma irreverente como retratou os anos de chumbo da ditadura, *O Pasquim* contou desde o início com a colaboração de diversos artistas como Henfil, Millôr Fernandes, Ziraldo e Zélio Alves Pinto. Zélio Pinto já havia colaborado anteriormente com outras revistas, como a *Senhor*, sob a chefia de Carlos Scliar. Outros artistas também trabalharam na revista *Senhor* nessa mesma época, como é o caso de Glauco Rodrigues, o que só coloca em evidência as relações e pontos de contato entre os artistas que estão com suas obras sendo analisadas nesta tese. O cartunista Jaguar, pseudônimo de Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe, comentou que havia “uma espécie de euforia criadora de toda a equipe”, coisa que só veio a experimentar novamente quando atuou no jornal *O Pasquim* (PONTUAL, 1970, p. 52).

nacional – o que tem sua lógica, já que se tratava de um momento político de mobilização social para a instauração de uma democracia.

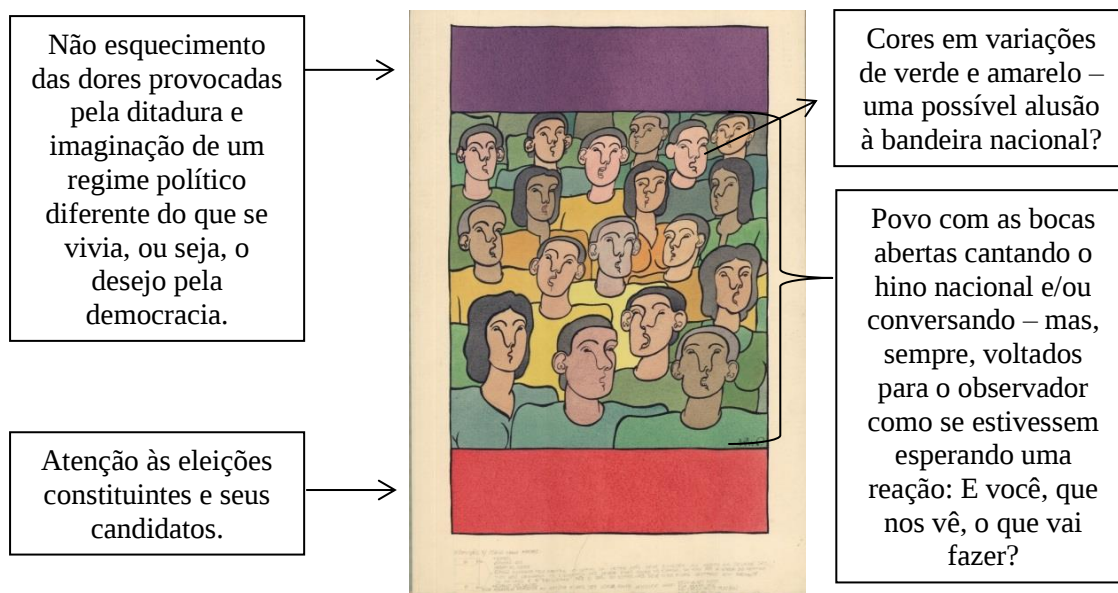
Ainda sobre as cores, qual a mensagem é passível de ser transmitida, ou qual sensação específica pode ser propiciada, com as cores púrpura (roxa) e vermelha, na pintura sobre as eleições constituintes? Segundo o doutor em artes Augustin de Tugny, essas duas cores estão dentro de um espectro de progressão linear, desenvolvido por Isaac Newton, cujo ciclo se inicia com vermelho e termina o ciclo com violeta:

Newton pretende comprovar que a luz branca é composta de diversas frequências que podem ser vistas como cores e que essas faixas não podem mais ser decompostas. Na avaliação de Newton essas faixas de luz colorida são puras e sua combinação produz a luz branca. Além disso, ao observar as faixas de luz resultantes da difração da luz branca, Newton define que elas constituem a totalidade das cores e, a partir da progressão linear do vermelho ao violeta que a experiência evidencia, ele as organiza num círculo e decide de distingui-las em sete tintas primárias: vermelho, alaranjado, amarelo, verde, azul, índigo e violeta. O tamanho das seções atribuídas a cada cor corresponde à proporção que elas ocupam no espectro luminoso e ao cálculo que Newton elabora para cada frequência. A junção do vermelho e da cor violeta fecha o círculo, para possibilitar essa conexão que de fato não é observável, Newton amplia as porções dessas duas cores (a cor magenta ainda não “existe”). (TUGNY, 2010, p. 33)

A despeito de não ser possível atribuir um significado único a uma cor – por conta de todas as suas possíveis implicações, já que a leitura depende de cada observador –, algumas interpretações podem estar enraizadas na sociedade, segundo as convenções sociais, a fim de produzir determinadas leituras de modo intencional. O vermelho, por exemplo, é a cor que naturalmente provoca uma reação de atenção ao perigo – não à toa é utilizada no semáforo para indicar “pare”. O violeta, por sua vez, recorda sofrimentos e tristezas. Segundo pesquisas, realizadas por Tugny, sobre os regimes das cores, o vermelho também é associado à razão enquanto o violeta à imaginação (2010, p. 38).

A escolha de Zélio pelas cores utilizadas em sua pintura sobre as eleições constituintes, mesmo que não intencional, suscita inquietações. Será que o uso do violeta e do vermelho tem a intenção de evocar as dolorosas ações promovidas durante a ditadura, bem como simbolizar a abertura para a concepção de um novo regime político? Além disso, ao considerar a relação política das cores, a seleção do vermelho pode não ter sido uma opção aleatória, já que historicamente está associado a revoluções e movimentos de esquerda. De igual forma, o violeta, escolhido pelo movimento feminista, traz à tona a discussão sobre a representatividade de gênero e a luta por igualdade.

Com o intuito de ilustrar resumidamente as observações feitas até o momento sobre a pintura de Zélio sobre as eleições constituintes (imagem 66), adiante segue a imagem com alguns comentários em caixas de texto.



Nessa interpretação, pode-se compreender o início e o término da pintura com o uso do roxo e do vermelho como uma forma de chamar a atenção para um novo sistema político, no qual a razão e o pensamento crítico são fundamentais. Portanto, a escolha dessas cores não apenas estabelece uma conexão com eventos históricos e movimentos políticos, mas também convida o espectador a pensar sobre as transformações sociais necessárias para a construção democrática.

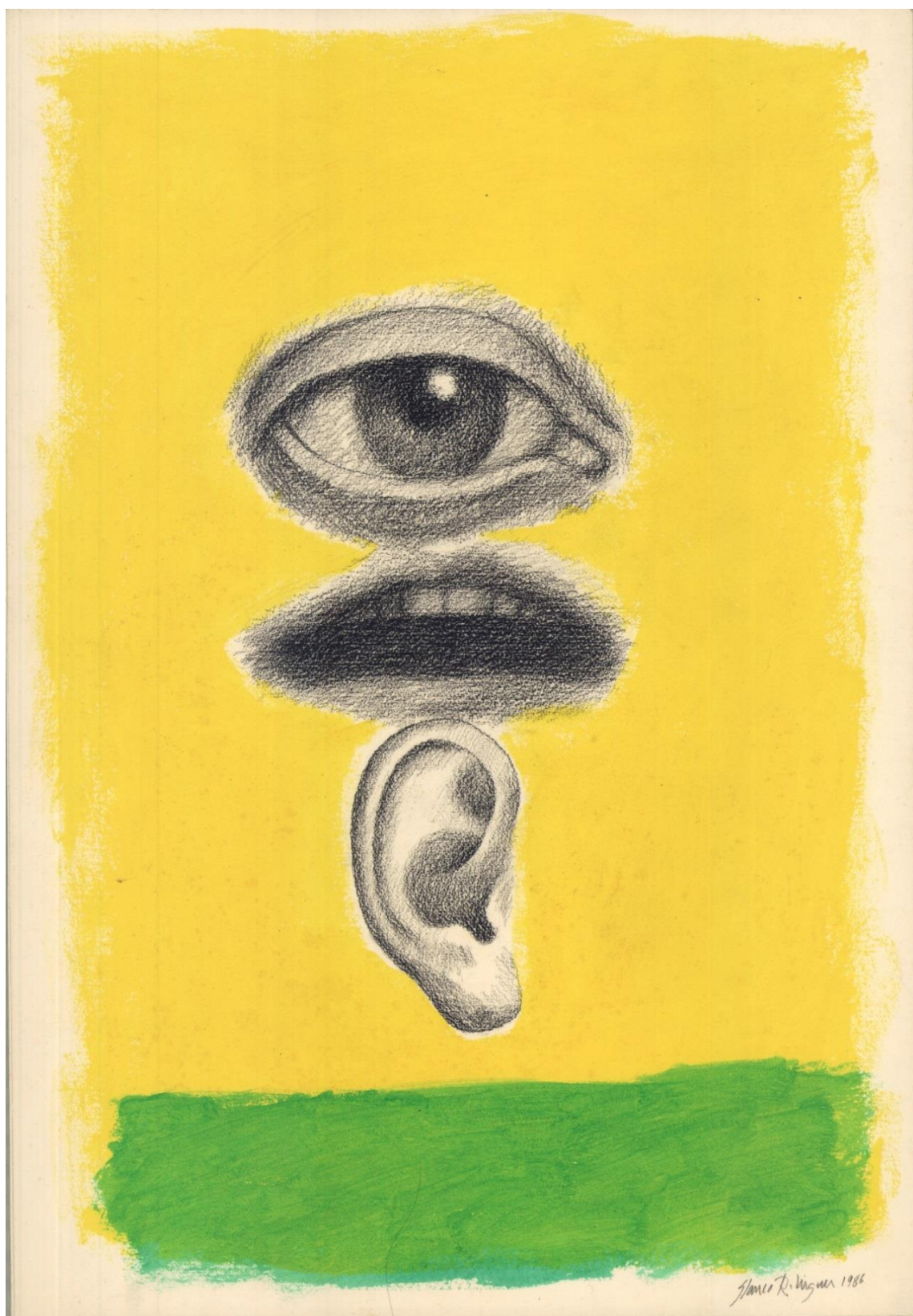
Para Zélio, o trabalho artístico possui força política e social, ainda que “pareça tão etéreo quanto o poder do pássaro de que fala Thiago de Mello: ‘quem não sonha o azul do voo perde seu poder de pássaro’” (SACRAMENTO, 2010, p. 36). Para ele, “toda atividade humana tem compromisso social de dentro pra fora, principalmente nos dias que correm. A arte é sempre estética, política e social, pois cria parâmetros e lida com eles” (PINTO, 2013 apud FONSECA, 2013). Ressalta que esse compromisso da arte acaba sendo uma consequência, mesmo que o engajamento em si seja uma atitude pessoal, pois os momentos históricos tendem a ser representados, ainda que indiretamente, pelos artistas em suas obras.

Assim é que, imerso em uma atmosfera política, Zélio intensificou a produção de obras sobre assuntos da atualidade e procurou burlar o sistema para criticá-lo. A imagem possui uma poderosa força política e “pode valer por mil palavras” (SACRAMENTO, 2010,

p. 35), mesmo quando empreendida por um duplo sentido, com a metáfora unindo uma relação de semelhança entre um sentido e outro.

CAPÍTULO 07. OS SENTIDOS ATENTOS NA OBRA DE GLAUCO RODRIGUES

Imagem 78 - Pintura de Glauco Rodrigues sobre papel cartão, 1986

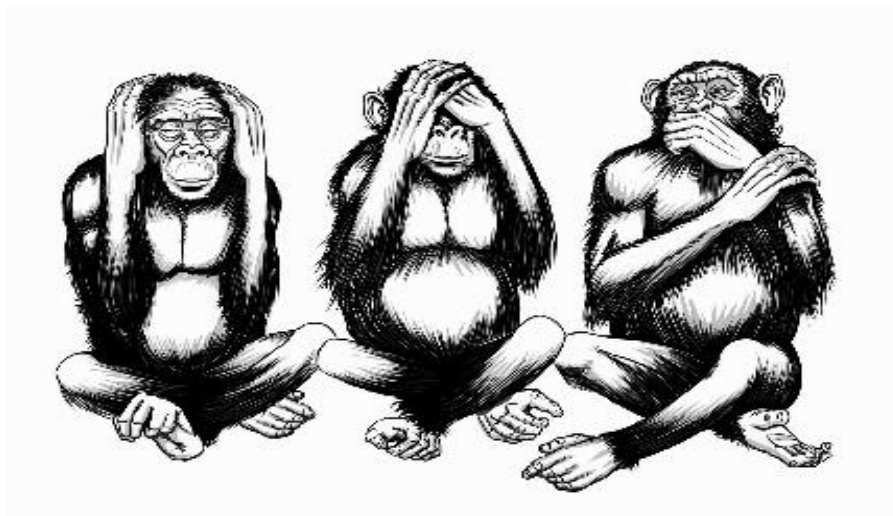


Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ

7.1. Olho Aberto. Ouvido Atento. Fala

A pintura de Glauco Rodrigues (1929-2004) depositada no arquivo histórico da Coleção Memória da Constituinte, do Museu da República/RJ, faz um convite à rejeição de uma imagem clássica, que é a dos três macacos que não escutam, não enxergam e não falam, pois cada um complementa o outro com um gesto diferente.

Imagem 79 - Três Macacos Sábios



Fonte: MACHADO, 2018.

Devido à dominação do Estado, os indivíduos passaram a ter medo de escutar, falar e enxergar, pois as ações ao longo da ditadura promoviam atos de violência. O historiador Rubim Santos Leão de Aquino (2012) fez um exaustivo inventário das infinitas violências ocorridas ao longo do período ditatorial, citando 212 centros oficiais e clandestinos de tortura e elencando 310 tipos de torturas, físicas e psicológicas, aplicadas de maneira institucionalizada.⁹⁸

Algumas práticas de tortura eram direcionadas aos três sentidos humanos fundamentais: audição, visão e fala. Um exemplo recorrente dessas ações era o ato de golpear repetidamente os ouvidos dos prisioneiros com as mãos abertas, a fim de desorientá-los. Outra prática comum consistia no uso de choques elétricos intensos nas orelhas, além de cobrir as bocas dos detidos com baratas ou besouros vivos. Em outros momentos, os algozes chegavam

⁹⁸ Denunciando esse passado recente, Rubim Aquino instiga o seu próprio inconformismo em face do silêncio legalizado, posto que a impunidade dos crimes de lesa-humanidade acaba por transformá-los em crimes perfeitos, com aqueles que defendem a sua não punição se enquadrando como assassinos da memória.

a cuspir dentro das bocas dos torturados e/ou tampar o nariz dos prisioneiros para inserir uma mangueira com água corrente em suas bocas.⁹⁹

Olho aberto, ouvido atento / E a cabeça no lugar / Do canto da boca escorre / Metade do meu cantar / Eis o lixo do meu canto / Que é permitido escutar / Fala / Olha o vazio nas almas / Olha um violeiro de alma vazia Cerradas portas do mundo / Cala boca moço / E decepada a canção / Cala boca moço / Metade com sete chaves / Cala boca moço / Nas grades do meu porão / Cala boca moço / A outra se grangrenando / Cala boca moço / Na chaga do meu refrão / Cala boca moço / Cale o peito cala o beijo / Calabouço, calabouço / Olha o vazio nas almas / Olha um violeiro de alma vazia / Mulata mula mulambo / Milícia morte mourão / Onde amarro a meia espera / Cercado de assombração / Seu meio corpo apoiado / Na muleta da canção / Fala / Olha o vazio nas almas / Olha um violeiro de alma vazia Meia dor meia alegria / Cala boca moço / Nem rosa nem flor botão / Cala boca moço / Meio pavor meia euforia / Cala boca moço / Meia cama meio caixão / Cala boca moço / da cana caiana eu canto / Cala boca moço / Só o bagaço da canção / Cala boca moço / Cala o peito cala o beijo / Calabouço, calabouço / Olha o vazio nas almas / Olha um violeiro de alma vazia. (RICARDO, 1973, s/p.).¹⁰⁰

Em 1968, durante a invasão do Restaurante Central dos Estudantes, conhecido como “Calabouço”, o estudante Edson Luís de Lima Souto foi assassinado. Para além dessa morte, outras vidas também foram ceifadas naquele dia, como a de um cidadão que assistia ao ataque policial, da janela de seu escritório, e acabou recebendo um tiro na boca. Esse episódio se tornou símbolo do processo de fechamento político que culminou naquele ano na promulgação do AI-5. Sobre esse fato, o cantor e compositor Sérgio Ricardo concebeu a música *Calabouço*, em 1973. A letra dessa canção, da qual se extrai o título do presente tópico, trata justamente de uma denúncia ao silenciamento, via censura, tortura e morte, imposto pelo regime militar.

Como naquela época o voto se dava pela marcação, com caneta esferográfica, em uma cédula de papel, faz sentido que Rodrigues tenha recorrido à técnica da gravura, na imagem aqui em análise (imagem 78). Tem-se que os destaques aos sentidos humanos nessa imagem sobre as eleições constituintes são percebidos com as cores preto e branco presentes no olho, na boca e na orelha em comparação com o restante colorido. O brilho suave que percorre o contorno oferece um todo conveniente de luz e sombra, que coloca o expectador diante de uma realidade angustiante, favorecendo um inventário de possíveis significados. Tal recurso tem origem na gravura – técnica que deu início a sua formação como artista.

⁹⁹ No livro *Brasil: nunca mais* (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 2013), prefaciado por Evaristo Arns, há o reconhecimento das semelhanças entre os métodos de tortura utilizados pelo Estado e as técnicas da Inquisição – os *restos feudais* da Idade Média –, sugerindo uma linha de continuidade da violência entre a herança histórica e os sistemas repressivos do país no século XX.

¹⁰⁰ Música *Calabouço*, de Sérgio Ricardo, lançada em 1973, em homenagem ao estudante Edson Luís de Lima Souto, que foi assassinado pelos militares.

A gravura ocupa um lugar de sensibilidade no artista, que iniciou nas artes plásticas no ateliê de pintura do seu amigo Bianchetti, em 1945 – mesmo ano do final da Segunda Guerra Mundial, o que revela certa afinidade com esse momento histórico em sua arte e a sua inclinação em retratar a realidade social, com inspiração no realismo socialista e no expressionismo alemão.¹⁰¹ Um traço comum dessas duas características – realismo e expressionismo – é que ambas estão direcionadas ao enfrentamento dos problemas sociais. As referências ao expressionismo nas obras de Rodrigues se encontram, sobretudo, nas suas gravuras, com o uso intensivo das cores preta e branca, a partir dos efeitos de luz e sombra, no contraste entre o claro e o escuro.

Para além das obras de Rodrigues voltadas para a projeção da realidade social, o interesse pelo realismo socialista pode ser percebido com o seu entusiasmo pelos países que adotavam essa forma de se expressar como estética oficial. Rodrigues participou, em 1953, do *IV Festival da Juventude pela Paz*, em Bucareste, na Romênia, a qual era um Estado-satélite da União Soviética; bem como visitou Moscou – capital da União Soviética e, após o fim da Guerra Fria, da Federação Russa – e Pequim – capital da República Popular da China, que desde 1949 se firmara como um país comunista.

Nessa obra de Rodrigues, de tantas sutilezas, apesar da carga emocional nela contida, nada possui sentido único ou literal. A obra não contém palavras; no entanto, a atenção aos detalhes é recompensada ao se reparar que a boca aberta confirma, mais que a autorização à fala, a existência de trocas e comunicação em andamento. Por estar de frente para o interlocutor-observador, abre-se para uma possibilidade de diálogo, um chamamento para a participação. Rodrigues defendia a necessidade de tomada de posição dos artistas e dos meios culturais com relação aos problemas políticos e sociais do país, pois não basta que o artista tenha consciência de seu papel social, é necessário atuar no mundo, sendo criador de obras e colaborador das transformações.

É pela boca que se come, que se ama, que se emitem sons de prazer e dor e que se grita por socorro, dado que a boca comunica e silencia, sendo uma ponte entre o dentro e o fora. Ainda que Rodrigues tenha pintado apenas uma boca em sua pintura, é plausível considerar que essa boca representa um todo, um coletivo. A boca, que anteriormente havia sido reprimida e silenciada, ao estar aberta, assim como ocorre na pintura de Zélio (imagem 66), pode transmitir um chamamento para que todos se manifestem, estabelecendo um diálogo

¹⁰¹ Com relação a essa questão, sugere-se consultar o subtópico intitulado “As Marcas da Gravura e a Representação do Trabalhador”, presente no capítulo 03 desta tese.

com o espectador/eleitor e, até mesmo, um grito diante da construção de um novo regime político. Por estar desencarnada do corpo – pintada em um zoom de tal forma que o rosto e o corpo da pessoa desaparecem –, ou seja, solta no espaço em um fundo contendo as cores da bandeira do Brasil, essa boca também pode representar um grito de desespero de todos aqueles que sofreram os efeitos da repressão, denunciando os horrores vividos até então.

Outra interpretação plausível – e não exclusiva – é a de que essa boca aberta, ao ecoar como um grito, serve como um referencial de denúncia, podendo ser estabelecida uma associação com a emblemática obra de Pablo Picasso, “Guernica”.¹⁰² Tal caminho interpretativo se faz possível porque esse quadro de Picasso marcou de forma peculiar a formação artística de Rodrigues. No ano de 1957, na Bienal de São Paulo, Rodrigues teve a oportunidade de ver essa obra e, a partir desse contato, iniciou um processo de transição da sua pintura: “Glauco viu sua pintura mudar gradativamente e passar a assumir aquilo que antes combatia a arte abstrata” (BRITO, 2018, p. 50).¹⁰³

Imagem 80 – Guernica, 1937



Fonte: PICASSO. Obra constante no Museu Reina Sofia, em Madri, Espanha.

¹⁰² Picasso, em 1937, representou o bombardeio, pela legião alemã *Cóndor*, aliada de Francisco Franco, à cidade de Guernica: a reprodução, em estilo cubista, de tais horrores persiste como uma das mais icônicas representações do drama infligido pela Guerra Civil aos espanhóis. Tal acontecimento deixou uma profunda marca, apresentando, segundo a historiadora Hedda Garza, um saldo de mais de 600 mil mortos e, se contabilizar também o número após o término da Guerra Civil espanhola, chega a “quase um milhão em 1944, devido às execuções em massa ordenadas por Francisco Franco” (GARZA, 1987, p. 71). Somente em 1981, o quadro de Picasso retornou a Madrid, fazendo com que os espanhóis considerassem este o retorno do último exilado.

¹⁰³ Assim como Bianchetti e Scliar, Rodrigues inicialmente criticou a arte abstrata que despontava como vanguarda na primeira Bienal de São Paulo, em 1951 – somente em 1959, Rodrigues veio a participar de uma Bienal paulistana, com uma obra autoral.

É interessante considerar a análise feita por Carlo Ginzburg (2014) sobre essa pintura, na qual o autor aborda a relação entre iconografia e política. Ginzburg investiga não somente as transformações pelas quais a pintura passou, mas também as interseções entre elementos da antiguidade e da modernidade presentes na obra, especialmente as questões relacionadas às democracias liberais, em contraposição ao classicismo e aos regimes totalitários. Além de ser um retrato da Guerra Civil Espanhola e uma obra de uma resistência ao fascismo, *Guernica* encapsula o debate artístico da época, refletindo o momento histórico e as inquietações do próprio artista. *Guernica* revela atributos inerentes à arte neoclássica e alude à mitologia. O mural incorpora diversos elementos de natureza classicista, como o corcel, o elmo e a lâmina partida, ao passo que a própria estrutura monumental contrasta com o ímpeto e a fluidez do movimento que se desenrolam da direita para a esquerda.

Nessa obra de Picasso, há uma multiplicação de gritos que se dispersam entre sombras e luzes, fazendo dessa obra um emblema do sofrimento humano. É possível interpretar uma pressão que tem origem fora do quadro, onde se escondem os aviões causadores do sofrimento retratado. Se na horizontal tem-se a descrição dos bombardeios, na vertical há uma tensão aumentada pelo que não se vê. Há, portanto, um duplo impacto: “comove por sua dimensão especificamente humana, isto é, política, e envolve por sua dimensão artística” (MORAIS, 1981, s/p.).¹⁰⁴

Cada um desses gritos é um impulso para a esquerda ou para a direita, mas sempre para o alto, como se Picasso quisesse verticalizar a composição, para assinalar de forma pungente a dor que rasga todo o quadro, fazendo com que os elementos sangrem os bordos do painel. (MORAIS, 1981, s/p.).

Em 1981, ainda em pleno período de ditadura brasileira, os críticos Mário Barata e Frederico Moraes promoveram a exposição *Pablo, Pablo! – Uma interpretação brasileira de Guernica* (1981), como homenagem aos 100 anos de nascimento de Pablo Picasso, contando com obras concebidas por diversos artistas do cenário nacional, tais como Carlos Scliar, Henfil, Jaguar, José Roberto Aguilar, Millôr Fernandes, Rubens Gerchman, Siron Franco e Ziraldo. Adiante, as obras de Scliar, Millôr e Siron presentes na referida exposição:

¹⁰⁴ Cumpre pontuar, no entanto, que também existiram artistas que foram favoráveis à Guerra Civil espanhola, em posição declaradamente contrária aos republicanos. Um deles, o pintor surrealista Salvador Dalí, chegou a cultivar uma relação de amizade com Franco, o que o levou a ser homenageado, pelo governo franquista, com o recebimento do prêmio *Gran Cruz de Isabel la Católica*. Dalí também nutria admiração por Adolf Hitler, pintando o ditador nazista em suas obras, tais como *O Enigma de Hitler* (1938) e *Hitler Masturbating* (1973).

Imagem 81 - Obra de Carlos Scliar em vinil e colagem



Fonte: *Pablo, Pablo!*, 1981, s/p.

Imagem 82 - Obra de Siron Franco em óleo sobre tela



Fonte: *Pablo, Pablo!*, 1981, s/p.

Imagem 83 - Obra de Millôr Fernandes em guache sobre papel



Fonte: Pablo, Pablo!, 1981, s/p.

A opção por mostrar essas imagens se deve ao fato de outras obras desses três artistas também integrarem o conjunto de quatorze pinturas, analisadas nesta tese, que estão contidas no arquivo histórico da Coleção Memória da Constituinte, do Museu da República/RJ. Não se pretende, com isso, fazer uma análise dessa exposição *Pablo, Pablo! – Uma interpretação brasileira de Guernica*, mas apenas trazer à tona os indícios das redes de contato, bem como revelar o impacto exercido pela obra *Guernica* nas criações desses artistas brasileiros. Inúmeros artistas presenciaram, ainda que indiretamente, as ações de poder que desaguaram em censuras, torturas e assassinatos – esses pontos foram explorados nessa proposta expositiva ao entrecruzar dois tempos históricos geradores de sofrimento. *Guernica* passa a ser, a um só tempo, um marco do desejo de reencontrar a liberdade e um signo da comunicação voltada à crítica do autoritarismo, ou seja, uma denúncia da violência de Estado em seu ápice.

A despeito de a exposição brasileira de 1981 sobre *Guernica* não contar com contribuições de Glauco Rodrigues, não se pode negar que esse artista foi impactado por essa obra. Com o golpe político brasileiro de 1964, Rodrigues uniu essa referência artística com o figurativo, procurando expor o clima emocional e político daquela época. É a invenção de uma iconografia na medida em que atravessa as camadas do tempo para chegar aos fundamentos da própria ditadura, fazendo uso da figuração com estilo da *Pop Art* para retratar a cultura popular.

Em março de 1964, Glauco é convidado a participar da Bienal de Veneza. Pouco tempo depois, toma conhecimento do golpe militar no Brasil, que tira Hugo

Gouthier da Embaixada em Roma e, com isso, ele próprio de seu trabalho. Em Veneza, uma centelha fora lançada no coração do artista, que não consegue retornar à sua rotina de normalidade; algo o perturba. (BRITO, 2018, p. 57).

Rodrigues, com sua linguagem visual antropofágica, retomou a discussão da conjuntura nacional, em especial após o Golpe de 1964, por meio de uma abordagem figurativa, após ter experimentado o realismo regional do Sul e a arte abstrata. O movimento tropicalista exerceu um impacto significativo em sua obra, que se baseou na ideia de deglutir o estrangeiro para transformá-lo em algo nacional, defendida pelos intelectuais dos anos 1920. Em contraposição às tendências culturalmente hegemônicas até então, o movimento tropicalista representou uma nova forma de sensibilidade e relação entre arte e política. Na área das artes plásticas, Hélio Oiticica teve um papel fundamental com a série de instalações-parangolés, incluindo a obra intitulada “tropicália”, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967 e no Manifesto Nova Objetividade Brasileira (VIEIRA, 2017; PRESTES, 2011).

Em relação à obra de Rodrigues, no entanto, há uma lacuna:

O Movimento Tropicalista não tem na figura de Glauco Rodrigues um expoente reconhecido, pelo menos não o “Tropicalismo oficial”. Os escritos e antologias sobre o Movimento Tropicalista não contemplam o artista. Para o escritor Affonso Romano de Sant’Anna, a exclusão de Glauco Rodrigues (que, segundo ele, seria o grande artista plástico tropicalista) dá-se por uma questão geográfica e política, com Bahia e São Paulo se unindo para anular temporariamente, perante a história, o Tropicalismo brasileiro como um todo: esta é uma questão do sistema da arte no Brasil. (BRITO, 2018, p. 82)

Uma técnica usada por Rodrigues durante o período ditatorial foi a dualidade presença/ausência dos fundos brancos em suas telas: vazios, desconhecidos e infinitos. Com raras exceções, as telas de Rodrigues pintadas durante o período da ditadura possuíam fundo branco. Somente por meio do processo de democratização e, mais precisamente, do movimento conhecido como Diretas-Já, em 1984, os espaços em branco desaparecem e as cores voltam a fazer parte da profundidade de seus quadros. Algo semelhante ocorreu com a série de quadros de São Sebastião, que o artista pintou.

Bom, primeiro eu tinha uma coisa com São Sebastião, que é o padroeiro da minha cidade, Bagé, e é o padroeiro do Rio de Janeiro. Ele era um oficial do exército romano, que se converteu ao cristianismo. Ele foi perseguido, flechado, preso e morto; então peguei isso como símbolo do povo brasileiro. Por isso, que cada vez que eu voltava a São Sebastião retratando o Brasil era uma situação diferente: tem momento em que ele só tem ferida, não tem mais flechas. Quando tem a abertura política no governo Geisel, ele [São Sebastião] fica mais colorido; antes ele estava mais desbotado de cor. (RODRIGUES *apud* BRITO, 2015)

Com o fim da ditadura e o projeto de construção democrática, é importante que os silêncios e apagamentos sejam postos em evidência, de modo a expor os acontecimentos do país – é o que revela a pintura de Glauco Rodrigues sobre as eleições constituintes (imagem 78). Com a ausência de um espaço físico, Rodrigues multiplica a possibilidade de interpretação e rompe com as barreiras do silêncio. Não há a construção de corpo, pois o que verdadeiramente importa não é a roupa, a classe social ou o gênero sexual, mas que os sentidos estejam atentos para as mudanças que estão sendo engendradas na construção de um Estado Democrático de Direito.

7.2. Censura e Repressão: A Arte como Mais uma Vítima da Violência

Para Rodrigues, expressar a realidade nacional era a função da arte e o povo era o motor das transformações sociais. Por isso, desejava que a sua arte

(...) fosse na rua, que as pessoas todas tivessem acesso. Esse interesse de Glauco em fazer da arte uma coisa acessível a todo o público era marcante. Quando ele pintava, não pintava para os críticos de arte, ele pintava para o povo brasileiro. (CALLADO *apud* CAMPOS, 2012, s/p).

Uma forma de se atingir esse objetivo seria usando as ferramentas disponíveis para que o trabalho artístico pudesse ser um meio para a construção de uma sociedade democrática e vice-versa. Assim é que, permanecendo no país durante todos os anos da ditadura, Rodrigues precisou fazer uso de artifícios para burlar a censura, tal como a utilização de elementos característicos da carnavalização para desconstruir a representação da nação brasileira e, com isso, ironizar a ordem política estabelecida.

A censura, durante a ditadura brasileira, não operou de maneira igual em todos os setores. No campo das artes plásticas, por exemplo, a fiscalização era marcada pela ausência de critérios precisos, o que gerava insegurança sobre o que podia ou não ser censurado, e também incidia sobre toda uma exposição. Ao receber a visita de militares ou da polícia, a censura atingia não apenas um artista ou grupo específico, mas a todos os que participavam daquela amostra – ao contrário do que acontecia em outros campos artísticos, quando uma exposição de arte era fechada, centenas de obras eram censuradas ao mesmo tempo, ainda que não tivessem qualquer conotação política. A II Bienal da Bahia é um exemplo: em 1968, quando dez trabalhos foram considerados comunistas, uma centena de obras de outros artistas

acabou sendo censurada e todo o evento foi encerrado arbitrariamente (SILVA, 2018). Caso semelhante ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:

Dispondo do AI-5, a repressão estava a pleno vapor, e poucos meses após o evento ocorrido na Bahia houve novamente o fechamento de uma exposição de artes plásticas, desta vez no MAM RJ, que havia recebido, do Ministério das Relações Exteriores, a incumbência de selecionar os artistas que deveriam participar da VI Bienal de Jovens que ocorreria no Museu de Arte Moderna de Paris. Esse episódio é considerado, por muitos, um dos principais casos de censura às artes plásticas no Brasil. A Pré-Bienal havia sido programada para ser inaugurada em 29 de maio de 1969. (...) No dia 29 de maio, às 11 da manhã, o general César Montagna de Souza, comandante da 1ª Região Militar do Rio de Janeiro, foi ver as obras que estavam instaladas no espaço expositivo do museu. Logo depois, o diretor do MAM, Maurício Roberto, recebeu um telefonema do embaixador Donatello Grieco, chefe do departamento que havia comissionado o MAM para seleção dos artistas, que ordenou o cancelamento da exposição, que faria sua abertura dentro de poucas horas. (...) A alegação era que essa era uma exposição subversiva. No Catálogo de uma retrospectiva que ocorreu na Galeria de Arte BANERJ em 1986, o diretor da época, Maurício Roberto nos diz: —As tropas invadiram efetivamente o espaço da exposição. Após este momento, o museu começou a ter uma conotação subversiva e, desde então, uma patrulha militar estava sempre estacionada em frente ao prédio. (SILVA, 2018, p. 46).

Como resposta a esse episódio, uma série de artistas começou a boicotar a *X Bienal de São Paulo*, retirando seus trabalhos da vindoura exposição. Tal movimento ganhou notoriedade internacional no *MAM de Paris*, no dia 16 de junho de 1969, quando foi realizada uma leitura do dossiê *Non à la Biennale de São Paulo*, o qual denunciava os efeitos devastadores da política autoritária promovida pelo regime brasileiro, mencionando algumas ações repressivas no campo das artes plásticas: “o fechamento da Bienal Nacional da Bahia, o fechamento do Salão de Arte Moderna de Belo Horizonte, o recente banimento dos representantes brasileiros na VI Bienal de Jovens de Paris e a repressão exercida a políticos, intelectuais e artistas brasileiros” (SILVA, 2018, p. 48).

A divulgação desse dossiê levou ao conhecimento público os atos de censura que ocorriam no setor das artes plásticas. A situação se agravou quando, no dia 2 de julho daquele ano, a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) – presidida por Mário Pedrosa – divulgou um manifesto solicitando ao governo uma definição clara e explícita sobre quais eram os critérios de enquadramento de uma obra como subversiva. Esse texto era um apelo para a criação de critérios objetivos, de forma a minimizar o impacto da censura, que procurava coibir as manifestações artísticas que pudessem fomentar reflexões políticas.

Outro episódio digno de nota é a condenação do artista Lincoln Volpini pelo Conselho Permanente de Justiça da 4ª Região Militar de Juiz de Fora, sob a acusação de mensagens subversivas contida em um de seus quadros. Em um evento que se desenvolveu a partir do IV Salão Global, que ocorreu em 1976, a comissão julgadora premiou a obra *Penhor da*

Igualdade, de Volpini, que acabou sendo considerada subversiva, sendo apreendida por agentes da Polícia Federal. O artista e os membros do júri – dentre eles Rubens Gerchman – foram denunciados e incursos na Lei de Segurança Nacional. Ao final do julgamento, os jurados foram inocentados, mas o artista, condenado a um ano de prisão, cumprida em liberdade, por ele ser réu primário (SCHROEDER, 2013).

Em 29 de Julho de 1978, foi publicada uma matéria no *Jornal do Brasil* (Caderno B, p. 01), na qual figuras públicas condenavam tal episódio: Afonso Arinos escreveu “A lei de segurança é um texto chocante”; Hélio Oiticica, “Horrível, lamentável, ridículo”; o próprio Lincoln Volpini, “A arte não é só estética. É Ética. Moral. Política. Social. Abrange tudo que é humano”; e Carlos Scliar, “Sem liberdade não há arte”. Sobre esse episódio, Scliar declarou:

No instante em que se fala em abertura política, em que as autoridades tentam convencer a opinião pública de que estamos vivendo numa democracia (está certo, democracia relativa) é fantástico que a liberdade de manifestação artística, que a liberdade de expressão seja controlada num nível que permita um processo como o que se armou em Minas e que levou ao erro pessoas que se julgam capazes de julgar o que deve ser dito ou mostrado ao povo. A incrível condenação de um jovem artista mineiro é uma tentativa para impedir que opiniões sejam expressas com liberdade, com a liberdade sem a qual não há qualquer manifestação artística. Penso que um processo como esse e seu lamentável resultado é vergonhoso para o nosso país que se julga civilizado (SCLIAR *apud* JORNAL DO BRASIL, 1978, p. 01).

O regime iniciado em 1964 produziu e ampliou diversas marcas no imaginário social – conscientes ou não –, que sustentavam a ideia de que a implantação da ordem demandaria a ação policial. É o que se verifica nos discursos que caracterizam as demandas sociais como desordem, baderna ou criminalidade, exigindo posicionamentos repressivos por parte do Estado. Como seria possível, então, a existência de espaços de liberdade?

A realidade cultivada no ambiente da ditadura se faz complexa por ser plena de ambiguidades, de tal modo que, apesar da vigilância e da repressão, é possível encontrar espaços de liberdade – obviamente vigiada, como sucede no âmbito das artes. Com a devida precaução de não estimular ações indesejadas, o regime partilhava a ideia da valorização da cultura supervisionada, como meio de construção dos valores nacionais. A institucionalização cultural, promovida por meio das ações do Conselho Federal de Cultura – órgão público central à execução de políticas culturais entre 1967 e 1975 –, era voltada para a preservação do patrimônio material, bem como para ações alinhadas à construção de uma identidade nacional.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Obras que tratam sobre a intervenção do Estado na área da cultura e o seu fomento durante o período ditatorial: MICELI, 1984. ORTIZ, 1986 e 1988.

Há duas formas de política oficial adotadas pelo Estado em relação à arte durante o regime ditatorial brasileiro: uma repressiva e outra proativa. O sistema repressivo pairava sobre a vida cultural, por meio da produção de suspeita (ênfase na segurança nacional) e de silêncio sobre certos temas (censura – controle das opiniões nocivas ao sistema). Já o campo proativo foi sintetizado na busca por uma cultura nacional desprovida da luta de classes, de modo a tentar neutralizar os efeitos politizadores.¹⁰⁶

Tendo essas questões como parâmetro de análise, a convivência de Rodrigues com os espaços de legitimação e poder – como ter produzido algumas obras sob encomenda do governo brasileiro – sugere, em um primeiro momento, uma contradição. Rodrigues, no entanto, não pode ser associado a um pintor que estivesse a serviço do Estado, pois sua produção era independente e bastante crítica, não se fazendo alheio ao momento em que o país vivia. Era como um infiltrado que conseguiu driblar a censura:

(...) para um olhar mais atento, seu engajamento é evidente. Entrevistando o colecionador Gilberto Chateaubriand, chegamos à hipótese de que Glauco não incomodava o regime militar porque as artes plásticas em geral não eram consumidas pela cultura de massa. Mesmo com exposições como “Terra Brasilis”, de forte caráter crítico e debochado, transitando por cidades como São Paulo ou Brasília, o artista não sofreu nenhum tipo de constrangimento dos militares. Glauco tinha uma postura pessoal aparentemente alheia ao mundo, o que lhe permitiu transitar pelos mais diversos espaços sem ter de abandonar o discurso político e de revisão histórica em sua pintura. (BRITO, 2018, p. 91)

Para poder criticar o governo sem sofrer consequências diretas, Rodrigues incorporou o recurso da intertextualidade, usada na antropofagia, para dialogar com artistas brasileiros e estrangeiros, de diversas temporalidades, que abordaram o Brasil em seus trabalhos. A interseção de referências a outras imagens e textos, a partir de relações explícitas ou implícitas, revelava o ponto de partida e a possibilidade de problematização do inconsciente coletivo iconográfico. Ao “alimentar-se” de obras de outros artistas, Rodrigues juntava tempos e espaços distintos, através de um discurso próprio – e, com esse recurso, os elementos da subjetividade simbólica brasileira foram abordados criticamente, de modo que o artista fazia uma revisão da história, mas sem uma nostalgia melancólica.

¹⁰⁶ Para o sociólogo Renato Ortiz (1988, p. 116), a intervenção do Estado, a partir de 1964, nos assuntos culturais está relacionada a dois veios que não são autoexcludentes. Um deles é caracterizado pela repressão ideológica; o outro, pelo reconhecimento de que a cultura envolve uma relação de poder que pode ser maléfica regida por dissidentes, mas benéfica quando circunscrita ao poder autoritário. Por isso, foi incentivada a criação de instituições, iniciando-se o processo de gestação de uma conduta cultural, passando o ente público a atuar como agente financiador e organizador dos projetos pertinentes. Com isso, a vida cultural sob o manto autoritário não se interrompeu, apesar da censura. A ruptura desse esquema começou com o processo de transição política – e é meritório lembrar que a criação do Ministério da Cultura Brasileiro, em 15 de março de 1985, por meio do Decreto 91.144 e a partir do desmembramento do Ministério da Educação e da Cultura, foi um passo importante para esse processo.

O Brasil, envolto em brumas de uma ditadura opressiva, faz com que a tensão e a ameaça sejam constantes aos artistas de livre pensamento pertencentes ao meio de Glauco. Vários amigos são presos, entre eles Anna Letycia e Francisco Scliar, filho do amigo Carlos Scliar. Com o Ato Institucional N° 5, ironicamente instituído pelo também bageense Emílio Médici, a censura se alastra e faz com que Glauco tenha que enveredar por metáforas muitas vezes explícitas, como a imagem do abacaxi que amanhecia na praia: cabia ao povo descascá-lo. Era o Brasil apresentando suas contradições e Glauco compreendendo o tempo presente já dentro da história, fragmentos e códigos entrelaçados. (BRITO, 2018, p. 77).

Ao mesmo tempo em que exibia o carnaval, o futebol e as praias, em épocas diferentes, Rodrigues também revelava a retórica vazia da política repressiva, retratando a realidade e o cotidiano de uma maneira irônica e satírica, em uma fusão de tempos e espaços, como se fosse uma crônica intemporal do Brasil. A sua pintura trazia um mosaico de referências em temporalidades plurais, onde os tempos se conectam e formam um anacronismo (DIDI-HUBERMAN, 2008): o pintor executa a sua obra em um momento, mas remetendo a outro e essa obra será exposta e observada também em um período diverso. Quando Rodrigues retoma esses referenciais, relê o passado enquanto representação construída pelo sujeito.

Abrindo a possibilidade de releituras, as personagens transitam em um fundo de tela branco, no qual o tempo e o espaço diferentes podem se encontrar. A maneira como Rodrigues recorre ao diálogo intertextual subverte a comunicação tradicional da arte – sobretudo porque nega a linearidade e a verdade absoluta sobre o passado. A desordem em sua pintura evidencia a mistura de tempos, personagens, cores e referências históricas, demonstrando o esforço do artista em desconstruir uma identidade homogeneia, veiculada até então.

Algumas obras de arte convidam o espectador a experimentar uma expansão dimensional, ultrapassando os limites do tamanho convencionalmente aceito do objeto retratado. Estas obras têm a capacidade de inquietar o observador. Pode-se afirmar que essas obras representam uma imagem potencial, na qual a nitidez do contorno da figura representada é substituída pela sua dissolução, que se dilata e se confunde com o todo, quase se fundindo com o nada. Um exemplo é o quadro *Carta de Pero Vaz de Caminha* (imagem 85), de Glauco Rodrigues, que estabelece uma relação de intertextualidade com a obra de Victor Meirelles intitulada *A primeira missa no Brasil*, datada de 1860 (imagem 84).

Imagem 84 - A primeira missa no Brasil, 1860



Fonte: MEIRELLES. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Imagem 85 - Carta de Pero Vaz de Caminha - 26 de Abril de 1500, 1971



Fonte: RODRIGUES. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

A pintura de Meirelles, que retrata a primeira celebração religiosa realizada em solo brasileiro no ano de 1500, é considerada uma obra histórica de grande importância para a iconografia brasileira. No que diz respeito à composição do quadro, é possível notar que a luz é um elemento fundamental, incidindo de forma expressiva sobre Frei Henrique e o céu. Essa luz serve para enfatizar a importância da religião na busca pela salvação divina e, consequentemente, para a conversão dos nativos do novo mundo.

No que se refere à composição da obra de Rodrigues, é possível observar a presença de um fundo branco, que não apresenta uma definição clara do chão. As figuras retratadas no quadro parecem flutuar nesse cenário, permitindo a coexistência de elementos de diferentes tempos e espaços. Dentre as figuras presentes, destaca-se a representação de homens do passado, como os europeus com armaduras, bem como elementos contemporâneos, como um casal de mestre sala e porta bandeira, e até mesmo um indígena representado por um homem branco com trajes de banho e adereços indígenas.

A abordagem adotada por Rodrigues em sua obra tem como foco a diversidade e a miscigenação presente na sociedade brasileira, o que é evidenciado pela representação de uma

mulher negra pertencente à religião de Umbanda, que está de costas para a cena da missa, sugerindo uma oposição à imposição da catequese. Diferentemente da obra de Rodrigues, a pintura de Meirelles não apresenta a presença de indivíduos negros, uma vez que, na época retratada, ainda não se registrava a chegada de negros traficados da África – e também não há indícios de que esse pintor oitocentista tivesse interesse em representá-la, dado seu compromisso com a construção da imagem da nação imperial.

A obra de Rodrigues apresenta uma índia e um índio que estão posicionados de frente para o espectador, em primeiro plano, fixando o olhar no observador. É possível notar que o rosto do índio encontra-se sem cor, o que sugere que sua existência está ameaçada. Já a índia parece ter o objetivo de olhar e ser vista, o que gera a sensação de que, além de o espectador observar o quadro, também está sendo observado e contemplado por ela. A escala das figuras retratadas não segue uma relação proporcional, e os elementos presentes na obra são organizados de forma sobreposta para promover uma percepção visual de profundidade.

“Glauco Rodrigues se definia como uma escola de samba que tinha como tema o Brasil. A cada ano a sua escola de samba produzia um enredo. As cores da escola de samba de Rodrigues eram as cores da nossa bandeira” (FLORÍDIA, 2017, p. 200). A proposta consistia em ressaltar a miscigenação brasileira, mostrando elementos da contemporaneidade tais como o carnaval e o indígena de sunga. Com essa visão, a arte passa a perder o caráter sagrado e, ao adotar uma multiplicidade temporal, Rodrigues propõe significações inusitadas para redescobrir o Brasil antropofagicamente.

Através da criação de um código que descreve a realidade política, o pintor reinventa uma nova maneira de contar a história brasileira: um quadro que, em primeiro momento, apresenta um aparente ambiente harmonioso e pacífico, revela a violência com que o país foi dominado. Essa ideia de revisitar a história e escová-la a contrapelo, revelando outras narrativas e os aspectos escondidos pela leitura linear, remete ao pensamento de Walter Benjamin (1986). Partindo desse ritmo, tem-se uma percepção do tempo não mais cronologicamente linear entre o passado e o presente – e quiçá o futuro –; mas uma (re)atualização do passado, o qual cria pontes entre os tempos, quando as semelhanças afloram.

Rodrigues, nesse caminho, buscou reinterpretar quadros históricos, destacando elementos anônimos e brincando com a iconografia do colonizador. Com essa tensão de olhar para elementos que estão entrelaçados, o artista amplia as possibilidades de novas visões. Assim, quando propõe releituras de pinturas clássicas, não está apenas criticando as

representações da sociedade apresentadas pelo regime militar, mas problematizando a própria representação da cultura brasileira ao longo da história.

O percurso artístico de Rodrigues fez com que o artista, consciente do propósito social da sua arte, se mantivesse atuante ao longo de todo o regime ditatorial. Já na democracia, se posicionou contra a censura e a brutalidade características dessa época. Sobre essas questões, o jornalista e escritor Ricardo Cravo Albin relatou que a capa de seu livro *Driblando a Censura* foi o seu último trabalho gráfico, ratificando o seu intuito de usar a arte para questionar o sistema opressor.

Você sabe o que é isso? Olha que coisa mais simples e mais genial: é um fundo negro, o horror da censura, com o vermelho do sangue e da tristeza, da desolação, do assassinato da arte pelo governo militar. (ALBIN *apud* CAMPOS, 2012, s/p).

Imagem 86 – Brilhando a Censura



Fonte: Capa do livro *Driblando a Censura*, de 2002.

Como mencionado previamente, a decisão de Glauco Rodrigues de permanecer no Brasil durante o período ditatorial impôs a necessidade de empregar estratégias criativas para driblar a censura. Isso atesta como a arte também foi afetada pela repressão política estatal. O último trabalho gráfico do artista, que se tornou uma denúncia à censura, intensifica essa compreensão. Nessa conjuntura do fim da ditadura e do estabelecimento da democracia, emergiu a necessidade de iluminar os silenciamentos e omissões, trazendo à superfície os acontecimentos que marcaram a nação. Assim, a pintura de Rodrigues sobre as eleições

constituintes (imagem 78) assume uma relevância singular ao quebrar as barreiras impostas, incitando a construção de um ambiente democrático.

CAPÍTULO 8 - CLAUDIO TOZZI E AS PEÇAS QUE SE ENCAIXAM

Imagem 87 - Pintura de Cláudio Tozzi sobre papel cartão, s/d



Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ

8.1. Arte em Ação: Traços de Lutas Contra a Opressão

Cláudio Tozzi (1944-) legou à posteridade um notável acervo artístico por meio da utilização de pinceladas expressivas, cores vibrantes e formas geométricas em suas obras. Sua produção foi inspirada pelo Surrealismo, pelo Expressionismo Abstrato e pelo Modernismo brasileiro. O início de sua trajetória como artista gráfico ocorreu quando obteve o primeiro lugar no prestigiado concurso de cartazes da exposição do *XI Salão de Arte Moderna*, em 1963. Tal conquista ressaltou não apenas sua habilidade técnica, mas também sua capacidade de transmitir conceitos artísticos de forma impactante e visualmente cativante.

No entanto, foi a partir de 1964 que o engajamento político de Tozzi se consolidou, quando ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Durante esse período, Tozzi concentrou-se em projetos relacionados a marcas e cartazes – vale destacar que o emprego do cartaz como meio de expressão pode também ter sido adotado por ele para pintar as eleições constituintes de 1986 (imagem 87). Essas informações sugerem que a formação de Tozzi em arquitetura teve um impacto significativo em sua produção artística e em sua abordagem para criar obras de arte.

Sob a orientação de seu professor Sérgio Ferro, Tozzi foi introduzido ao campo da atuação política, resultando em sua adesão à Ação Libertadora Nacional (ALN), uma organização clandestina liderada por Carlos Marighella e Joaquim Câmara Ferreira (MAGALHÃES, 2015, p. 340). O artista “participava do movimento estudantil contra a ditadura, realizando passeatas e escrevendo, de madrugada, a frase ‘Abaixo a ditadura’ nos muros de São Paulo” (D'AMBROSIO, 2009, p. 06).

Enquanto estudava na universidade, Tozzi estabeleceu uma rede de contatos interessante; um de seus colegas de turma, por exemplo, era o compositor Chico Buarque. Além disso, Tozzi também estava imerso no ambiente do Tropicalismo, com a chegada de artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso da Bahia. Essa rede de contatos e o ambiente do Tropicalismo marcaram a visão de arte de Tozzi. Uma obra que corrobora com esse entendimento é *Eu bebo Chopp ela pensa em casamento*, que foi inspirada em uma letra de Caetano (D'AMBROSIO, 2009, p. 08).

Imagem 88 - Eu bebo chop ela pensa em casamento, 1968



Fonte: TOZZI. IMBROISI; MARTINS, 2023.

Durante o período do Tropicalismo, Tozzi estava inserido em um ambiente que buscava questionar e desafiar os valores e as normas sociais estabelecidos. Nesse sentido, “Tozzi utilizava frases como ‘Fazei ferver a panela dos pobres’ e, dentro do clima tropicalista que dominava as artes do País, questionava valores sociais e morais de uma sociedade conservadora” (D'AMBROSIO, 2009, p. 14). A utilização de frases provocativas pode ser interpretada como uma crítica ao *status quo* e uma chamada à ação para mudar as condições político-sociais injustas.

Tozzi sinalizava transformações na arte de sua geração a partir de duas ordens: política e estética. Várias de suas obras, assim como de muitos outros artistas, expressavam esse ideário político-estético do período.

A década de 1960 foi um período caracterizado por uma grande necessidade de rupturas e mudanças. Vivíamos uma época de anseios de liberdade e de transformações que se manifestavam na arte. As vivências, as situações nos estimulam a criar uma pintura que contribuísse com a transformação da sociedade. Para tal era necessária uma nova linguagem, uma ruptura com a pintura tradicional de cavalete, a criação de ‘novos objetos’, que traduzissem uma nova ordem: mais justa e mais humana. (TOZZI *apud* MILLIET, 2003, s/p).

A incorporação da questão social como objeto de crítica nas artes plásticas foi uma característica marcante da produção artística desta época. Diversos artistas se engajaram nesse projeto, criando obras que provocaram confrontos culturais e políticos nos debates (MAGALHÃES, 1989, p. 18). Para Tozzi,

Uma das características da arte brasileira dos anos sessenta é a preocupação com o coletivo. Na pintura refletia-se, principalmente, a temática social. Os fatos políticos eram narrados pela figura; a obra exigia do expectador não apenas uma atitude de contemplação, mas tinha o intuito de incitar seu pensamento, levá-lo à reflexão e ao debate (...). Importante também é o seu conteúdo-significado e a linguagem utilizada: a apropriação da linguagem usada nos meios de comunicação de massa, desde os sinais de trânsito, letreiros, outdoors, história em quadrinhos, até os processos fotomecânicos de reprodução (...). (MAGALHÃES, 1989, p. 17).

Ao longo da década de 1960, a juventude foi afetada pelos eventos históricos e políticos que permeavam sua realidade. A guerra do Vietnã incitou sentimentos de revolta, enquanto o triunfo da missão espacial, que levou o ser humano à Lua, alimentou o otimismo em relação ao potencial humano. Tais temáticas encontraram expressão nas manifestações culturais e artísticas, que buscavam simultaneamente protestar contra as injustiças e nutrir a esperança em um mundo melhor. Como um jovem estudante de arte, Tozzi imergiu nesse ambiente efervescente e compartilhava dos ideais que estavam presentes na cultura da época (MACHADO, 2004, p. 07).

No Brasil, as neovanguardas nas artes plásticas representaram uma cultura de resistência à repressão militar. Artistas buscavam denunciar e alertar sobre injustiças no país, expressando descontentamento e reagindo à censura através de sua arte. Exposições como *Opinião 65* e *66* destacaram a presença da nova figuração e arte ambiental, com temas relacionados a questões urbanas, cultura de massa, crítica social e política. Tozzi participou da *Opinião 65*, apresentando a temática urbana com material, iconografia e técnicas como a linguagem gráfica e tintas serigráficas em suas pinturas e gravuras. Muitas obras artísticas expressaram o ideário político e estético da época, permitindo a emergência de temas como manifestações, morte, greves, revoltas, prisões, espancamentos, fome e luta, revelando uma nova direção na pintura.

Considerando que a realização da *Passeata dos Cem Mil*¹⁰⁷ ocorreu em um período próximo ao dos eventos franceses – com um intervalo temporal de apenas um mês – é

¹⁰⁷ Não obstante o endosso do golpe de 1964 por determinados segmentos civis, ocorreram manifestações populares contrárias a ele, como a *Passeata dos Cem Mil*, organizada pelo movimento estudantil, em junho de 1968, na cidade do Rio de Janeiro. A passeata representou toda uma série de categorias descontentes e foi uma das últimas, se não a última, no Brasil durante muitos anos da ditadura. No dia seguinte, o presidente da República Costa e Silva anunciou, em seu discurso na Convenção Nacional da ARENA, “‘um suposto ‘plano secreto’ para a tomada do poder por meio da violência, atribuindo-o à Ação Popular’ (Valle, 1999: 117), era um aviso prévio sobre o AI-5 e o início da ação da linha-dura dos militares” (PRESTES, 2011, p. 24). Os Atos Institucionais (AIs), impostos por quinze anos ininterruptos, de 1964 a 1979, eram o poder atribuído ao governo para suspender direitos. Somente em 1979, a população voltaria às ruas, de forma significativa, pedindo a concessão da anistia aos exilados políticos. Cabe ressaltar que, ao enfatizar esse ano de forma proeminente, não se busca subestimar a importância de outras manifestações ocorridas em momentos anteriores. Um exemplo notável é o ressurgimento do movimento sindical, que adquiriu relevância durante a década de 1970.

possível inferir que essa manifestação também tenha sido impactada pelo *Maio de 1968*.¹⁰⁸ A produção artística apresentou-se como um elemento de expressivo relevo nas passeatas ocorridas naquele período histórico, haja vista o engajamento de muitos artistas nos protestos. A arte demonstrou ser um meio de comunicação e expressão de grande importância durante as manifestações, uma vez que diversos artistas produziram obras que versavam acerca de temáticas políticas e sociais pertinentes aos anseios e reivindicações dos manifestantes. Tozzi configura-se como um exemplo de artista que retratou esses movimentos ocorridos no ano de 1968.

Nesse sentido, Tozzi empreendeu a elaboração da série “Multidão” (painéis) por meio da utilização de fotografias de sua autoria e de materiais coletados em publicações impressas, como revistas e jornais. Tal processo de criação envolveu uma investigação iconográfica acerca da *Passeata dos Cem Mil*.

Imagem 89 - Multidão, 1968



Fonte: TOZZI. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

¹⁰⁸ As passeatas de *Maio de 1968* compreenderam um conjunto de protestos e manifestações políticas originadas na França e que se expandiram para outras localidades europeias, estadunidenses, latino-americanas e mesmo africanas. O movimento foi iniciado como uma reivindicação estudantil contra o conservadorismo e a opressão do governo francês, mas rapidamente se transformou em uma luta mais ampla contra as estruturas de poder e as desigualdades sociais, englobando grupos como trabalhadores e artistas. *Maio de 1968* foi caracterizado por greves gerais, manifestações e ocupações, resultando em confrontos violentos entre os manifestantes e as forças de segurança, o que levou a centenas de feridos e detenções.

A obra “Multidão”¹⁰⁹ mostra uma das gigantescas manifestações políticas e parece ter sido retirada de uma fotografia, onde a população se aglomera para repudiar os atos da ditadura. Tozzi utilizou a mídia de jornais como uma forma de divulgar seu trabalho e criar um impacto político, abordando problemas da realidade social em suas obras visuais. A seguir, apresenta-se outra obra de Tozzi que aborda essa temática.

Imagem 90 - Multidão, 1968a



Fonte: TOZZI. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Durante os protestos contra as injustiças, a desigualdade e o autoritarismo, Tozzi apresenta a obra “Mão/Multidão/Mão”, onde pintou os punhos cerrados da multidão.¹¹⁰ Essa imagem pode ser interpretada como uma representação da força de vontade daqueles que lutavam pelas mudanças sociais e políticas. Nas artes visuais, punhos cerrados são

¹⁰⁹ É importante situar essa representação da multidão em um âmbito mais amplo da modernidade e da urbanização. A obra de Tozzi ecoa discussões teóricas da ciência política e história política que remontam à Revolução Francesa, onde a multidão, inicialmente vista como uma “massa ignara”, desempenhou um papel crucial. A relação entre multidão, modernidade e urbanização foi explorada por Walter Benjamin (1989), a partir do conto “Um Homem na Multidão” de Edgar Allan Poe. Embora esta tese não se aprofunde nesse trabalho específico de Benjamin, é essencial reconhecer sua relevância. A ideia de multidão, especialmente nas sociedades contemporâneas de massa, está ligada à transformação da massa alienada em uma classe de trabalhadores politicamente consciente – e a obra de Tozzi pode ser vista como uma expressão artística dessa dinâmica complexa.

¹¹⁰ Recomenda-se consultar o subtópico intitulado *As Marcas da Gravura e a Representação do Trabalhador* nesta tese, localizado no capítulo sobre Glênio Bianchetti, a fim de obter informações mais aprofundadas acerca do emprego de mãos avantajadas na arte. Essa técnica tem sido utilizada em diversas formas de expressão artística, notadamente em manifestações políticas, com o propósito de fomentar ideias e instigar sentimentos de participação coletiva (SILVA, 2020).

frequentemente usados como símbolo de determinação, resistência e força, transmitindo um senso de solidariedade ou unidade, bem como uma vontade de lutar por uma causa. Eles podem ser um símbolo visual poderoso capaz de sugerir a ideia de se posicionar pelas próprias crenças.

Imagem 91 - Mão/Multidão/Mão, 1968



Fonte: TOZZI. MACHADO, 2004, p. 12.

Ainda no transcurso do ano de 1968, Tozzi buscou apresentar um projeto cultural embasado na crítica social por meio de suas “pinturas manifestos” (Magalhães, 1989, p. 24). Um exemplo dessa abordagem é evidenciado em sua obra intitulada *A prisão*, na qual Tozzi documenta a atuação repressiva da polícia brasileira contra manifestantes populares.

Imagem 92 - A prisão, 1968



Fonte: TOZZI. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

A escolha da imagem em zoom parece sugerir uma foto jornalística tirada no momento que a ação é registrada. A cena mostra um policial segurando o braço de um manifestante enquanto olha diretamente para a câmara, confrontando o fotógrafo. Esta obra mostra a tensão entre os militares e os manifestantes, bem como a resistência da imprensa em relatar essas ações. Apesar da utilização de elementos consagrados pela publicidade que estimulam e criam motivações para o consumo, Tozzi, ao transpor esses conjuntos de símbolos para a tela, ridiculariza o seu significado original, inverte os sinais ou os colocava em uma situação de ambiguidade inquietante (MAGALHÃES, 1989, p. 25).

Os trabalhos de Tozzi, nesse aspecto, podem ser entendidos como uma forma de colagem de fragmentos de jornal, usada para expressar situações sociais e políticas através da justaposição de elementos apropriados de diversos lugares. Isso cria uma polifonia que evidencia as vozes heterogêneas. Pode-se interpretar a ideia de utilização de elementos pré-coletados em novas configurações artísticas como uma forma de desvio que permite a suspensão dos valores pré-estabelecidos e sua reinterpretação de acordo com a proposta da montagem, possibilitando uma atualização politizada.

Tozzi também usou sua obra *Nós somos os guardiões-mor da sagrada democracia nacional* para criticar o governo, representando o general-presidente Humberto Castello Branco como o “culpado” pelo golpe militar de 1964 e o estabelecimento da ditadura. A obra também faz referência ao Serviço Nacional de Informações, criado em junho de 1964, com o objetivo de consolidar o novo regime.

Imagem 93 - Nós somos os guardiões-mór da sagrada democracia nacional, 1967



Fonte: TOZZI. KIYOMURA; GIOVANNETTI., 2005, p. 30.

A imagem apropriada de Castello Branco vem acompanhada de uma seta, uma medalha e um retângulo dividido em três setores que se referem à Lei de Segurança Nacional, à Lei de Imprensa e ao Culpado (MAGALHÃES, 2015, p. 354). Ao utilizar esses elementos, Tozzi denuncia a ilegalidade do golpe e a violação dos direitos políticos e democráticos pelo regime militar. Tozzi exibiu essa obra na *Primeira Feira Paulista de Opinião*, espetáculo realizado pelo Teatro de Arena, em 1968, no qual artistas das diversas áreas apresentavam suas interpretações da realidade social e política do país. Em 1971, o ateliê de Tozzi foi invadido pelo DOI-CODI e a obra foi destruída (MAGALHÃES, 2015, p. 361).

Trata-se de trabalho embebido em certa dose de ironia, que se inicia pelo título: “Nós somos os guardiões-mór da sagrada democracia nacional”, o qual era um enunciado comum

no discurso dos militares golpistas que se autoproclamavam como os protagonistas de uma “revolução” para garantir a ordem democrática (RIDENTI, 2000). O teor irônico se faz presente também no próprio discurso da obra com a apropriação da medalha com o busto do militar e sua relação com os outros elementos que indicavam a culpa de Castello Branco: o autoritarismo e, por fim, a contradição entre a retórica pretensamente democrática do governo e a realidade social e política.

8.2. Desafiando Limites: A Rua como Espaço Social e Artístico

A concepção da rua como um espaço social que ultrapassa os limites das instituições artísticas, aliada ao surgimento dos ateliês livres de arte estabelecidos na década de 1960, representou um marco significativo que fundamentou na definição da arte pública. Esses ateliês foram idealizados como locais de produção artística que se contrapunham à tradição acadêmica e às estruturas de poder estabelecidas, atraindo artistas que procuravam uma forma de expressão mais livre e engajada com as questões políticas e sociais do período. Tais espaços contribuíram para a emergência da arte de rua como uma forma de expressão artística que dialoga diretamente com o público, reforçando noção de rua como um lugar de livre expressão e interação social.

Nesse âmbito, foi realizado o *happening* “Bandeiras na Praça General Osório”, organizado por vários artistas plásticos, incluindo Carlos Scliar, Hélio Oiticica e Rubens Gerchman.

O *happening* Bandeiras na Praça, com participação de Carlos Scliar, Nelson Leirner, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Antônio Dias, entre outros, também causou comoção policial, em 1967 em São Paulo, e depois inspirou semelhante manifestação no Rio de Janeiro, em 1968, num domingo de carnaval, na Praça General Osório. Artistas convidados exibiram bandeiras com mensagens diversas. A manifestação era um duplo posicionamento: a crítica social presente nas bandeiras, entre as quais figurava, por exemplo, a bandeira Seja Marginal, Seja Herói, de Oiticica, e a crítica à arte institucional, por sua atuação direta nas ruas. Todas as bandeiras em São Paulo foram apreendidas pela polícia, e sua retirada só pode ser feita mediante pagamento de alta multa. (BÜRGER, 2008, pp. 169-170).

Tozzi também participou do evento, apresentando uma obra com o tema de Che Guevara, que havia causado controvérsia no *IV Salão de Arte Moderna de Brasília*, de 1968.

Imagem 94 - Guevara Vivo ou Morto, 1967



Fonte: TOZZI.¹¹¹ Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Tal obra, unindo-se aos trabalhos de Rubens Gerchman (*Ernesto 'Che' Guevara: Um bilhão de dólares e Só*) e José Aguillar (*Ele*), entrou no rol de obras censuradas por serem consideradas políticas.

Alguns dos principais jornais brasileiros noticiaram a confusão na qual a obra de Tozzi esteve envolvida. “DOPS não quer Guevara em exposição” (DOPS, 1967:10), dizia o Jornal do Brasil, enquanto o Correio da Manhã anunciava: “Museu de Brasília fecha se DOPS apreende quadro” (MUSEU, 1967:10). Já os jornais paulistas eram mais comedidos: “Guevara preocupa Brasília” (GUEVARA, 1967:3) e “DF: salão perderia 4 telas” (DF, 1967:8), publicavam, respectivamente, a Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo. Em repúdio a essa situação, Frederico Moraes, coordenador do salão, ameaçou fechar a mostra, porque não aceitaria a censura imposta, isto é, a retirada das quatro obras. (MEDEIROS, 2017, p. 03).

Apesar dos esforços do júri para impedir a remoção desses trabalhos, essa exposição foi a primeira a ser censurada de maneira evidente pelo regime militar, o que pode ser visto como um prelúdio do que viria a acontecer um ano depois na *II Bienal da Bahia*. *Guevara, vivo ou morto* chegou a desaparecer por um tempo, junto com outros trabalhos considerados polêmicos, sendo posteriormente devolvida ao ateliê do artista através da Secretaria de Estado da Cultura. Tozzi empreendeu esforços para restaurá-la, pois havia sido praticamente

¹¹¹ Cabe ressaltar que Cláudio Tozzi comercializou a serigrafia *Guevara, vivo ou morto* em praças de São Paulo e nos estádios de futebol, por preços acessíveis, durante os eventos que culminaram na morte do líder revolucionário na Bolívia (MAGALHÃES, 1989, p. 18).

destruída por um grupo de orientação política extremista; no entanto, sua tentativa de retornar a obra ao seu estado original foi frustrada, ficando-a marcada por cicatrizes.

A restauração incompleta conferiu à obra um caráter que carrega consigo as marcas da história, testemunhando sua própria violência. Ao deparar-se com essa peça, o espectador é convidado a contemplar os traumas de um objeto sobrevivente, evocando a analogia com aqueles indivíduos que conseguiram atravessar um caminho opressivo e chegar ao seu término, mesmo que portando as marcas dessa jornada. Nesse arranjo, o testemunho estabelece uma relação intrínseca com o sofrimento e a violência, transformando-se em um catalisador de sua capacidade de denúncia e de impulsionar transformações (AGAMBEN, 2008).

Partindo dessas ponderações, faz-se oportuno mencionar as concepções de Walter Benjamin (2000) acerca da arte enquanto testemunho, na medida em que ela documenta a realidade circundante. Para esse autor, a arte pode ser vítima de violência, sujeita a ser destruída ou suprimida pelo poder político ou cultural, sendo tal forma de violência particularmente notória na era moderna, em que a expressão artística é progressivamente desvalorizada e ocultada pelo sistema capitalista. A arte, porém, também pode se erigir como uma forma de resistência perante a violência, desempenhando o papel de voz crítica e plataforma para a denúncia e questionamento de questões políticas e sociais. Assim, revela-se a complexidade da arte como uma manifestação que tanto pode ser alvo de violência quanto uma força catalisadora de transformação e enfrentamento de injustiças.

O cenário político, marcado pela clandestinidade da luta armada e pela violência repressiva, dificultava as manifestações públicas. O período de recrudescimento do regime autoritário com a promulgação do AI-5 representou um marco significativo na trajetória de Tozzi, promovendo uma transformação em sua produção artística, que passou a se caracterizar por uma aparente redução no engajamento político (MAGALHÃES, 1989, p. 33).

Embora restrito de expressar críticas diretas ao regime político em sua produção artística, Tozzi direcionou sua atenção para a discussão estética, almejando romper com os circuitos tradicionais da arte, tais como museus e galerias, e buscando integrar a arte pública ao tecido cotidiano das cidades. Essa abordagem adotada por Tozzi possuía um objetivo político subjacente, que visava ampliar o alcance de suas mensagens de crítica social, oferecendo uma alternativa para abordar questões contemporâneas e comunicar-se com um público mais amplo.

Tozzi “acredita que ter estudado arquitetura o ajude na forma de utilizar o espaço, principalmente em grandes dimensões. A formação também lhe é muito útil para projetar cada obra e para organizar melhor as suas atividades artísticas” (D'AMBROSIO, 2009, p. 12). O seu engajamento político passou, então, a se direcionar para a valorização da presença da arte nas ruas.

Os trabalhos do artista estão em museus, galerias e acervos de colecionadores, mas também encantam milhares de pessoas expostos em fachadas de prédios públicos e em estações de metrô. Ao longo da carreira, pintou multidões de pessoas manifestando-se contra a ditadura, parafusos apertando cérebros, escadas sem figuras humanas e composições abstratas que fascina pela maneira como o artista utiliza cores e forma. (D'AMBROSIO, 2009, p. 04).

Imagem 95 - Zebra, 1972



Fonte: TOZZI. MACHADO, 2004, p. 18.

Cumpre, aqui, pontuar que a arte pública pode ser entendida como uma forma de arte direcionada ao público em geral, podendo incluir uma ampla variedade de práticas artísticas, como pinturas, esculturas, instalações, performances e outros tipos de trabalhos visuais. O conceito de arte pública tem sido amplamente debatido entre os estudiosos e tem obtido destaque nas cidades contemporâneas (FLORIANO, 2010). Tal não equivale, contudo, à negativa de registros visuais de atividades humanas em espaços públicos em outras épocas, como nas paredes das cavernas pré-históricas (ALVES, 2008).

Em que pese tais diretrizes, o conceito de arte pública divide os pesquisadores. Alguns entendem se tratar de um sinônimo de arte financiada com recursos públicos e encomendada pelo Estado. Outros autores a identificam com qualquer arte concebida para ser

colocada em um espaço público – o conceito tradicional de arte pública, segundo o educador artístico Ricardo Silva (2007). De acordo com Silva, arte pública é um conjunto de objetos artísticos que, independentemente de sua origem ou propriedade, são colocados em ambientes urbanos, de forma permanente ou temporária, com fácil acesso ao público. Ao envolver o espectador como parte integrante da obra, cria-se uma experiência coletiva, transformando a obra em um diálogo entre artista e espectador. A arte pública é feita em espaços públicos ou relacionados a eles, tendo como objetivo estabelecer uma conexão específica entre a arte, o meio ambiente e o público. Ao promover essa nova forma de diálogo, o espectador não está apenas contemplando a obra, mas sim participando ativamente dela (SANCHES, 2018).

A rua é um espaço público que pertence a todos, mas que também se conecta a outras esferas que se encontram entre o domínio público e o privado, tais como teatros, galerias, museus e cinemas – e esses locais podem variar em sua acessibilidade, podendo ser tanto acessíveis quanto restritos. A expansão dos lugares dedicados à exibição da arte estabelece uma nova relação entre a arte e o público, onde o foco recai sobre o transeunte ou o habitante do espaço público. Nessa conjuntura, a definição do que é considerado arte está intrinsicamente ligada à intenção do artista de transmitir e compartilhar sua obra, desvinculando-se da instituição museológica que a acolhe. É importante ressaltar que a arte presente em museus também pode ser de natureza pública, desde que verdadeiramente acessível a todos.

Ao direcionar seu olhar para um público amplo, torna-se compreensível a opção de Tozzi em criar sua pintura em um formato que se assemelha a um cartaz para as eleições constituintes (imagem 87). Esta escolha pode ser interpretada como uma tentativa de alcançar o espaço público e se tornar acessível a um número maior de pessoas. Tal interpretação é corroborada pelas palavras do próprio artista, que inscreve em sua obra a frase “Instruções p/ usa-lo como cartaz”. Conforme argumentado ao longo desta tese, o processo de transição política ocorreu por meio de lutas contínuas por parte da população, e a arte desempenhava um papel fundamental ao chamar a atenção das pessoas para que reassumissem sua cidadania participativa. No caso específico de Tozzi, ele empregou a técnica de pinturas abstratas geométricas, que combinam formas simples, como círculos, quadrados, triângulos e retângulos, com cores vibrantes e pinceladas expressivas, a fim de expressar esse período de transformação.

Essa pintura dedicada às eleições constituintes está relacionada ao movimento de arte abstrata geométrica, que surgiu no início do século XX e explorou o potencial formal e

expressivo da geometria na arte. Essa arte é frequentemente associada a um senso de ordem, equilíbrio e harmonia, e pode ser vista como um modo de explorar a estrutura subjacente e os padrões do mundo. Embora essa forma de arte não trate explicitamente de questões de justiça ou moralidade, é possível que alguns artistas que trabalham neste estilo façam uso de sua arte para expressar afirmações sociais ou políticas.

Pode-se dizer, assim, que há uma ligação entre a arte abstrata geométrica e a razão no sentido de que ambas se preocupam com o uso de princípios lógicos e pensamento estruturado. Cumpre destacar, neste diapasão, que Tozzi foi membro do movimento do Neoconcretismo no Brasil, um grupo formado por artistas e intelectuais que buscavam desenvolver uma nova forma de arte abstrata que recorreria a formas e padrões baseados em princípios matemáticos e relações lógicas para criticar a realidade brasileira. As composições criadas por artistas que trabalham neste estilo são, com frequência, cuidadosamente planejadas e estruturadas, e podem envolver o uso de simetria e equilíbrio – sem deixar, contudo, de explorar temas emocionais e expressivos. A arte abstrata geométrica é, portanto, capaz de combinar o racional e o irracional, o lógico e o emocional, de uma maneira que é ao mesmo tempo intelectualmente estimulante e esteticamente agradável.

Dentre os temas explorados em sua obra, que se vale da técnica das abstratas geométricas, destaca-se a representação de escadas, que carregam consigo o conceito de movimento e transição: “As escadas continuam sendo o objeto concreto que carrega o conceito de ida de um lado para outro, de um movimento do próprio olhar daquele que se coloca de frente para a tela” (D'AMBROSIO, 2009, p. 31). Ao observar a obra de Tozzi, produzida em meio às eleições constituintes (imagem 87), é possível interpretar a presença das escadas como uma metáfora das possibilidades futuras, simbolizando o deslocamento e a transição política iminentes.

No entanto, é importante notar que as escadas em si não levam a um lugar concreto, mas sim criam um jogo fascinante de olhares que se perdem e se encontram. Nesse sentido, podem ser vistas quase como que um labirinto (D'AMBROSIO, 2009, p. 26), em que o olhar do espectador é conduzido a percorrer as linhas e formas presentes na obra de arte. Essa forma de utilização das escadas na arte pode ser vista como uma forma de explorar a relação entre forma, cor e organização espacial.

Nas artes visuais, as escadas podem ser usadas para sugerir movimento e transição, sugerindo uma jornada ou progressão, ou para criar uma sensação de profundidade e perspectiva na composição, guiando o olhar do espectador através da obra de arte. Em alguns

casos, podem representar temas sociais ou políticos, como dinâmicas de poder ou distinções de classe. No geral, o significado das escadas dependerá do ambiente em que são usadas e dos temas específicos que o artista está explorando. Essa interpretação pode ser considerada uma análise sobre a arte, que transporta o espectador ao considerar a maneira pela qual as escadas o levam adiante e o fazem, simultaneamente, olhar para trás, permitindo uma concepção mais profunda acerca do passado e do presente.

Outra particularidade que merece destaque nessa pintura em análise (imagem 87) é o emprego intencional de cores por parte de Tozzi em sua arte. Esse artista estava interessado em como as cores podem afetar a percepção do espectador, e usava essas técnicas para criar ilusões espaciais e brincar com a profundidade e perspectiva. Sua paleta frequentemente incluía cores primárias, como vermelho e amarelo, além de preto e branco, que eram combinadas de maneira a criar equilíbrio e harmonia nas composições. Além de ser visualmente atraente, o uso de cores também era uma ferramenta de expressão emocional e de criação de atmosferas. O significado das cores na arte é um tema complexo e maleável, que pode variar de acordo com o momento histórico, a cultura e as intenções do artista. Cada artista emprega as cores de maneiras distintas em suas obras: alguns optam por um uso mais convencional, enquanto outros exploram abordagens mais subversivas. É essencial, portanto, reconhecer que a interpretação das cores não é uma simbologia única ou fechada.

Ainda que as cores possam ser usadas com diversas intenções, é preciso considerar as atribuições tradicionais que lhes são dadas. A cor vermelha, por exemplo, pode ser percebida como uma tonalidade vibrante utilizada para representar emoções intensas, como paixão, raiva, amor, perigo e força, sendo empregada para criar uma sensação de urgência ou gerar impacto visual. Por sua vez, o amarelo, uma cor luminosa, pode ser associado à alegria e energia, transmitindo otimismo, esperança e positividade.¹¹² A cor preta, interpretada como uma tonalidade sóbria, pode representar mistério, poder, sofrimento ou luto, adicionando profundidade ou dramatismo.¹¹³ A cor branca, que pode simbolizar paz, pureza, inocência ou

¹¹² Vincent van Gogh ficou conhecido pela utilização de uma paleta de cores vibrantes e expressivas em suas pinturas. Uma das cores mais notáveis é o amarelo, que ele usou de maneiras diversas para criar efeitos visuais dramáticos e luminosos, como na sua famosa pintura “O Girassol”. Nesta pintura, usou uma tonalidade de amarelo brilhante para destacar o girassol central da composição e criar uma sensação de calor e luz. Recomenda-se a consulta da tese de Claudete Ribeiro (2000), para a obtenção de informações mais abrangentes acerca de Van Gogh e seu legado artístico.

¹¹³ Pablo Picasso fez uso da cor preta em suas obras cubistas para representar o mistério, o poder e o horror. Um exemplo é o uso da cor preta em sua série de pinturas “Guernica”, que foi criada para denunciar o bombardeio alemão de Guernica durante a Guerra Civil Espanhola. A cor preta é usada de maneira dramática, representando o horror e a destruição causados pelo bombardeio (TUGNY, 2010).

simplicidade, também pode criar uma sensação de luminosidade. No entanto, é importante notar que a cor branca não simboliza obrigatoriamente pureza, e sua interpretação pode variar, podendo ser problematizada, especialmente em cenários políticos, onde essa noção pode levar a conceitos como eugenia ou defesa do machismo.

Em relação às obras de Tozzi, o artista muitas vezes usava cores brilhantes e vibrantes e pinceladas expressivas para criar composições dinâmicas que transmitiam uma sensação de energia e movimento. A sua arte “foi se tornando cada vez mais uma dança de cores e formas que traduzem movimentos, sentimentos e todo tipo de luz, criando, como diz o artista, um baile de emoções” (MACHADO, 2004, p. 26).

A relação entre a arte abstrata geométrica de Tozzi e a luta contra a ditadura, bem como a busca pela democracia no Brasil, demanda uma interpretação que não se revela de forma imediata. Essa constatação decorre do fato de que, embora não existam registros documentados do envolvimento direto de Tozzi na Constituinte de 1987-88 ou nos movimentos das Diretas-Já, é perceptível que o artista, imerso nesses eventos históricos, demonstrava interesse pela situação política do país.

À luz das considerações expostas, torna-se evidente que o engajamento político de Tozzi em prol da liberdade e na luta contra a opressão, aliado ao seu desejo de tornar a sua obra de arte acessível a um público mais amplo, desempenha um papel central na compreensão de sua produção artística. Dessa maneira, a escolha de criar sua obra sobre as eleições constituintes, em possível referência ao formato de cartaz, uma mídia comumente utilizada em espaços públicos, assim como a seleção de cores vibrantes para captar a atenção e a utilização de formas geométricas como veículo de expressão de sua crítica, adquirem um significado profundo e abrangente.

Ademais, a representação visual de uma escada, um elemento recorrente nas criações do artista, propicia possibilita vislumbrar uma alusão à transição política, à mudança e ao sentido de movimento. Ao apresentar suas obras como peças que se encaixam harmoniosamente, Tozzi também faz uma referência à necessidade de unidade e colaboração na edificação de um novo paradigma político e social. É como se cada componente da obra representasse uma parcela desse quebra-cabeça coletivo, realçando a importância da união e da conexão para uma transformação efetiva.

PARTE III - A EXPERIÊNCIA POLÍTICA CIDADÃ NO PROCESSO CONSTITUINTE

Desembarcamos numa cidade de vidro e sol.
Uma cidade sobre a transparência
do ar,
como uma nave deserta:
aqui, a arquitetura do Poder.

Vimos da pátria do esquecimento.
Rompemos as cercas da terra
e da memória.

Combatentes da guerra invisível,
regressamos de séculos enterrados
com as mãos repletas de silêncios.

A palavra que um dia habitou
o labirinto de nossas bocas
foi capturada pelos dicionários
do poder.

Alfabetizados pelo silêncio,
aprendemos a dizer
com olhos de febre
e delírio
o amor que amamos,
o ódio,
a dor,
o relâmpago da alegria,
o sonho que nos mantêm pulsando ...

À custa de sempre repetir
o verbo extinto,
desvendamos o obscuro
idioma das pedras,
dos excluídos de toda palavra.

Vimos de todos os cantos da terra
como rios convocados.

Vimos cumprir o destino da água:

fecundar a terra e matar a sede.

À maneira da água e do sonho
os desatamos:
água de água nascida
como o verde de dentro do verde,
sonho de sonho arrancado
como a luz de dentro da luz.

Somos todos filhos da procura:
onda sobre onda,
infinitamente.

Por nossos pés castigados,
depois de tantos desertos,
depois que o tempo da sombra
desfolhou as horas mortas
e um tempo novo desperta
palmilham pés incontáveis.

Pisamos os jardins dos palácios
e reaprendemos a dimensão do grito.
Libertamos a palavra
encarcerada nos dicionários,
verso a verso,
passo a passo
vencemos no sol da tarde
as muralhas do silêncio.

Lavados de toda amargura,
ensaíamos na Esplanada
– boca a boca repartido –
um canto multiplicado
semeador de futuro.

*(TIERRA, Pedro. Os Filhos da Terra.
Caravana dos Lavradores em Brasília,
08 de outubro de 1987).*

Na Parte III desta tese, são analisadas quatro telas dos artistas Henrique Gougon, Athos Bulcão, Osmar Pinheiro e José Zaragoza, a fim de explorar as relações entre a arte, a bandeira nacional e o processo constituinte. A escolha de reunir essas obras nesta etapa do estudo se baseou em sua expressividade em relação às cores e formato da bandeira, que se

diferenciam das outras obras que, embora possam tratar dessa temática, não o fazem de forma tão direta. Essas obras rompem com as amarras temporais ao abordarem temas sensíveis. Nesse sentido, surge a questão: por que os artistas escolheram mobilizar imagens da bandeira nacional e qual era o impacto das cores verde e amarelo naquele momento? De que forma essas imagens ativaram uma dimensão afetiva para legitimar as mudanças institucionais em curso?

Desde os primeiros anos da educação básica, as crianças aprendem a reconhecer a bandeira como um símbolo importante do país. As cores e formas possuem um significado simbólico específico: o retângulo verde representa as matas e riquezas florestais; o losango amarelo, o ouro e as riquezas minerais; o círculo azul, as estrelas e o céu, onde brilha o Cruzeiro do Sul; e a faixa branca, um povo ordeiro em progresso. A simbologia presente na bandeira é utilizada como uma forma de criar uma dimensão afetiva e de identificação com a nação, com o objetivo de promover um sentimento de pertencimento e unidade entre os cidadãos.

No entanto, a constante modificação dos significados que revestem as cores, a depender do momento em que são analisadas, carrega uma inquietação presente. O uso político dos símbolos pátrios, em especial das cores verde e amarelo, tem sido alvo de disputa em diferentes momentos da história do Brasil. As cores da bandeira foram utilizadas como estratégia de legitimação política, sendo apropriadas por governos autoritários durante a ditadura militar em uma autoimagem celebrativa e excludente por representar os interesses dos setores dominantes da sociedade. Durante a transição política para a democracia, as cores foram resgatadas pelos movimentos populares como um símbolo de suas lutas contra a opressão e dos anseios da sociedade em ver seus direitos e garantias plasmados na nova Constituição. Atualmente, no entanto, o uso das cores nacionais passou a ser considerado um signo de adesão ao autoritarismo demonstrando a complexidade e ambiguidade desse símbolo nacional.

Como a produção artística não é desvinculada das questões políticas que permeiam uma determinada época, essas telas são um testemunho das orientações políticas que moldaram os artistas em sua criação. Dessa forma, a análise dessas obras oferece a possibilidade de ponderar sobre as distintas formas pelas quais a bandeira nacional foi utilizada tanto na arte quanto na política, evidenciando as inter-relações entre cultura e poder.

CAPÍTULO 9 - A REPRESENTAÇÃO DA LUTA POLÍTICA NA ARTE DE HENRIQUE GOUGON

Imagem 96 - Pintura de Henrique Gougon sobre papel cartão, s/d.



Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ

Após pesquisas em diversos sítios na internet, observou-se a escassez de informações sobre o artista Henrique Gougon (1946-). Tal fato pode ser atribuído à menor visibilidade ou presença na mídia em comparação com outros artistas. O Itaú Cultural, por exemplo, que apresenta biografias e obras de outros artistas, não possui informações sobre Gougon. Apenas registram-se sete exposições sem fornecer detalhes ou qualquer outro dado adicional – dessas, vale destacar que Gougon participou da exposição “Todos de Brasília” (TODOS, 2023), realizada no Congresso Nacional em 1986, ao lado de outros artistas como Athos Bulcão e Glenio Bianchetti.

Observa-se, ainda, uma ausência de textos acadêmicos sobre o artista Gougon e suas obras, conforme evidenciado a partir de pesquisa realizada no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes e no Catálogo da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações.

Essa ausência restringe o campo de estudo e a escrita a seu respeito, dificultando o acesso a informações mais detalhadas. Ademais, tal escassez transcende o cenário acadêmico, como evidenciado em pesquisa realizada em três portais *online* das maiores livrarias brasileiras – Livraria da Travessa, Livraria da Cultura e Livraria Saraiva – onde não foram encontrados trabalhos sobre o artista ou suas obras.

No entanto, foi possível obter a informação, através da consulta ao *website* da ABI, que, no ano de 1976, Gougouon engajou-se em um importante abaixo-assinado veiculado no jornal *Estado de S. Paulo (Estadão)*, em defesa da verdade e da memória do jornalista Vladimir Herzog. Esse manifesto foi concebido no contexto do Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo e contou com a assinatura de 1.004 profissionais da área jornalística (ABI, 2021). Cabe ressaltar que Gougouon exerceu a função de repórter político na *Folha de São Paulo* e desempenhou o papel de desenhista para o *Jornal de Brasília*, onde produziu charges para a seção de editoriais.

Embora o artista não tenha uma ampla presença em meios acadêmicos ou na mídia, duas obras de sua autoria, *Onde está nossa bandeira?*, publicada durante o processo constituinte, e *Que país é esse!*, publicada em 1977, logo depois do Pacote de Abril, foram utilizadas como fontes fundamentais para a presente pesquisa. Outra importante referência foi a obra intitulada *Traçando a Carta*, produzida durante o processo de elaboração da Constituição e publicada em 1988. Nesta obra, três ilustradores – Gougouon, Lopes e Oscar – apresentam charges que visam a expressar uma crítica ao cenário político da época. Essas três obras, contendo charges sobre a ditadura e o processo constituinte, permitiram atenuar a escassez de fontes disponíveis.

Dito isso, tem-se que Henrique Goulart Gonzaga Junior é um artista conhecido por sua produção de mosaicos, incluindo painéis de personalidades como Paulo Freire, Lúcio Costa, Honestino Guimarães e Darcy Ribeiro.¹¹⁴ Gougouon é um “pseudônimo, extraído, se não me engano de duas sílabas de seu próprio nome, que, em pouco tempo, engoliu o nome e a própria vida de seu dono” (SOUZA, 198-, p. 05). Foi membro do “Loucos de Pedra” (GOUGON, 2023c), um grupo de agitação cultural, e seus trabalhos podem ser encontrados em vários lugares públicos na cidade, uma vez que o artista defende a ampliação do acesso à arte, por meio de intervenções urbanas de criadores locais.

¹¹⁴ Gougouon fez um retrato do educador Paulo Freire em um monumento em frente ao Ministério da Educação. É autor de um painel retratando o urbanista Lúcio Costa na Estação Concessionárias do Metrô de Brasília e de um painel no campus da Universidade de Brasília retratando o líder estudantil Honestino Guimarães, assassinado pela ditadura. Também criou um painel com a figura de Darcy Ribeiro em um prédio que leva seu nome na Asa Norte de Brasília. (GOUGON, 2023a).

9.1. Um Olhar Sobre a Bandeira Nacional

A imagem em análise (imagem 96) apresenta um indivíduo de vestes simples e calçado desamarrado, sugerindo pertencer a uma classe social economicamente desfavorecida, que carrega a bandeira nacional em torno de seu pescoço. Tal ação pode ser interpretada como uma alusão à necessidade de se ter o peso e a responsabilidade da pátria em suas próprias costas. A expressão “estar com a corda no pescoço” é usada para se referir a uma situação de extrema dificuldade, e a imagem pode ser entendida como uma metáfora dessa realidade difícil enfrentada pelo indivíduo retratado.

No entanto, apesar das circunstâncias adversas, o homem apresenta uma postura confiante e determinada, sugerindo que a bandeira também é um símbolo de esperança e união. Gougon retrata o poder do povo, através do voto, e a sua capacidade de decidir os rumos do país. A bandeira poderia ser interpretada como uma espécie de capa de herói, fazendo relação com o voto como um “superpoder”. Atrás desse indivíduo, é possível ver a continuação da bandeira, que se estende e no final é segurada por um grupo de indivíduos de classe alta. Estas pessoas usam roupas luxuosas e cartolas exorbitantes; seus rostos são sérios e demonstram preocupação e aborrecimento – possivelmente apontando para seu desgosto com a inversão dos papéis sociais e para sua desaprovação em relação à luta dos cidadãos.

A imagem apresentada pode ser interpretada de diversas maneiras, e uma possível leitura é que ela representa o poder do povo, através do voto, como o principal responsável pelo sustento e estabilidade do país. Por outro lado, também pode ser entendida como uma crítica ao domínio das elites econômicas sobre o rumo político do país, já que esses indivíduos ricos podem estar puxando a bandeira em uma tentativa de impedir o avanço da mobilização popular. Ainda é possível uma interpretação adicional, que reside no entendimento de que a classe dominante estaria segurando a barra do “vestido de noiva” que os menos favorecidos carregam enquanto avançam em direção ao casamento com a democracia. Essa representação visual evoca a aspiração desses indivíduos em assumir o compromisso de um casamento com uma nação democrática. É importante notar que essas interpretações não são absolutas ou mutuamente exclusivas, podendo ser consideradas de forma complementar.

A ausência de cor das pessoas na imagem em análise pode ser interpretada de diversas formas. Uma delas é a da despersonalização dos indivíduos retratados. Isso pode ser uma forma de destacar que esses indivíduos são parte de um todo maior e que as diferenças

individuais, para além da questão econômica visível, são secundárias; ou seja, pode ter sido uma forma de “universalizar” os indivíduos retratados, retirando suas características físicas e tornando-os mais genéricos.

Também poder ser uma metáfora para a opressão e a exclusão social sofrida por esses indivíduos, que são tratados como meros objetos ou números pelo sistema. A única cor presente na imagem é a da bandeira nacional, o que pode ser uma referência à união e à luta em conjunto pelos direitos e liberdades. A falta de cor também pode ser vista como um recurso estilístico utilizado pelo artista para enfatizar a atenção do espectador para a simbologia presente na imagem. A bandeira, como elemento icônico e potente, acaba se sobressaindo em meio à ausência de cor, reforçando sua importância.

Outra questão importante de ser registrada é a ausência de mulheres na pintura de Gougon. É possível que o artista tenha optado por retratar apenas homens na imagem com o intuito de simbolizar a luta dos cidadãos em geral, independentemente de gênero. No entanto, também é possível que essa ausência reflita uma realidade histórica, já que a participação política feminina ainda era restrita e estigmatizada. No ideário comum daquela época, a política era vista como um espaço exclusivamente masculino e as mulheres eram excluídas desses processos decisórios, conforme abordado aqui no capítulo cinco. A representação apenas de homens pode ser entendida como um indício desse momento histórico. No entanto, é importante lembrar que essa interpretação é subjetiva e pode variar de acordo com o olhar de cada observador.

Além disso, a presença de indivíduos ricos com cartolas exorbitantes pode ser interpretada como uma referência à figura do Tio Sam, personificação do governo dos Estados Unidos. O Tio Sam é comumente representado vestido de cores e elementos da bandeira norte-americana, bem como usando uma cartola descomunal (imagem 96).

Assim é que o uso da cartola e das cores da bandeira brasileira, na imagem de Gougon, sugere uma possível crítica à ingerência dos Estados Unidos na política do Brasil. É importante levar em consideração o momento histórico da época, já que o presidente dos Estados Unidos, Jimmy Carter (1977-1981), defendia fortemente ações para o fim de regimes ditatoriais, ainda que “de cima para baixo” (SILVA, 2007).

Imagem 97 – I Want You



Fonte: Cartaz de 1917, produzido por James M. Flagg

A bandeira do Brasil é exibida de forma diferente da sua apresentação habitual. Mais especificamente, a inscrição “Ordem e Progresso” e as estrelas não são apresentadas. Apesar disso, é possível identificar a bandeira pela sua forma e cores distintivas. A ausência desses elementos tradicionais sugere um questionamento por parte do artista Gougon da natureza contraditória entre o governo e a realidade da sociedade brasileira – o que também pode ser verificado na dualidade entre os indivíduos que seguram a bandeira, de um lado, um cidadão de vestes simples e do outro, pessoas com poder aquisitivo alto. Esta imagem, portanto, pode ser interpretada como uma ponderação sobre o poder do povo através do voto, a responsabilidade do cidadão em sustentar o país e a possível resistência de indivíduos ricos em permitir o avanço do povo.

A pintura de Gougon, ao combinar estética e valores políticos, também é significativa por seu papel na representação da memória política do país. Sua obra produzida em 1986 é destinada a ser lida como discurso, sendo tanto arte quanto memória e história. Há um conjunto de imagens relacionadas à memória, que são dinâmicas e em constante construção, podendo mudar de importância de uma geração para outra. A transmissão dessas imagens é fundamental para a preservação da memória e para a sua recepção.

Nesse sentido, as imagens dos símbolos nacionais são utilizadas para favorecer a unidade através de uma conexão afetiva. A transição do Império para a República também foi caracterizada pela renovação desses símbolos como um esforço para diminuir a hostilidade ou indiferença da população em relação ao novo regime. Isso incluiu a criação da bandeira nacional, que buscava afirmar e representar a nova unidade nacional em torno da República (GUIMARÃES; KNAUSS, 2010). A bandeira é um elemento visual que pode ser utilizado para promover a solidariedade entre os cidadãos de um país ou como forma de protesto e reivindicação de direitos.

A bandeira nacional foi institucionalizada quatro dias após a Proclamação da República, pelo Decreto-Lei nº 04, de 19 de novembro de 1889, assinado pelo Marechal Deodoro da Fonseca – foi um dos primeiros atos do governo provisório republicano. Este decreto manteve as cores dos símbolos nacionais do período imperial, mas redefiniu seu significado (GUIMARÃES; KNAUSS, 2010). A bandeira foi projetada por Raimundo Teixeira Mendes e desenhada por Décio Villares.

O retângulo verde, para além de simbolizar as florestas do país, notadamente a Mata Atlântica e a Floresta Amazônica, também remete à Casa de Bragança, por ser a cor presente em sua insígnia, figurativamente retratada em antigas bandeiras portuguesas. O losango amarelo simboliza as riquezas minerais do país, principalmente o ouro. A tonalidade amarela igualmente pode ser vinculada à Casa da Áustria, pertencente à família da arquiduquesa da Áustria e imperatriz do Brasil entre os anos de 1822 e 1826, Maria Leopoldina, e se fez presente em antigas bandeiras brasileiras.

A zona branca tem a perspectiva esférica e serve como base para a inscrição positivista “Ordem e Progresso”.¹¹⁵ Ironicamente a bandeira não faz alusões à república ou à democracia, mas à ordem e ao progresso, o que transparece uma predisposição à hierarquia e à formulação de ordens. Daí o paradoxo de a modernidade, disseminada com o advento da República, ter fornecido as condições necessárias para diversos governos autoritários. Isso é reforçado pela exclusão do termo “amor” da inscrição positivista “O amor por princípio e a ordem por base; o progresso por fim”.

¹¹⁵ O positivismo, corrente filosófica concebida por Auguste Comte, desempenhou um papel central no âmbito do Exército brasileiro, resultando na proclamação da República e influenciando vários presidentes do país. O positivismo ganhou destaque como uma doutrina que almejava fundamentar a ordem e o progresso em princípios racionais e científicos. O Exército brasileiro, em particular, abraçou o positivismo, valorizando a disciplina, a hierarquia e a obediência às leis como pilares fundamentais para a construção de uma nação moderna e desenvolvida. Dessa forma, a inscrição “Ordem e Progresso” na bandeira nacional não apenas diz respeito à perspectiva filosófica do positivismo, mas também enfatiza a centralidade desse movimento no cenário político e social brasileiro, especialmente no âmbito do Exército e na transição para a República (BELLINTANI, 2009).

Cerca de 20 anos após a Proclamação da República, o artista Pedro Bruno pintou a obra *A Pátria*, que representa a primeira bandeira nacional sendo confeccionada.

Imagem 98 - A Pátria, 1919



Fonte: PEDRO BRUNO. Museu da República/RJ.

Nessa pintura, a bandeira é bordada em uma reunião familiar, o que é considerado uma alegoria do nascimento da República e do positivismo. Na obra, crianças de várias idades representam as várias gerações que formam a República. Dois idosos no fundo da tela, quase imperceptíveis na sombra, exprimem o antigo. A luz forte destaca a República em contraste com o escuro do passado. Na parede ao fundo da sala há quadros dos heróis da pátria, Tiradentes, Marechal Deodoro da Fonseca e Benjamin Constant. Algumas interpretações sugerem que essa representação seja uma referência à esposa e filhas de Constant, que teriam confeccionado e oferecido a bandeira à Escola Superior de Guerra da Capital Federal em 1890 (VERSIANI, 2018). A tela decorou a sede da Presidência da República no Palácio do Catete e, posteriormente, foi incluída ao acervo do Museu da República.

Em 1971, a Lei nº 5.700 dispôs sobre a forma e a apresentação dos Símbolos Nacionais, para tentar reforçar a sensação de união e de soberania do país, marcado pela violência e subjugação política durante a ditadura militar. De acordo com a atual Constituição

Federal, os quatro símbolos oficiais da República Federativa do Brasil são a bandeira nacional, o hino nacional, o brasão da República e o selo nacional (art. 13, § 1º da CRFB/88).

O uso da bandeira como símbolo do ativismo político e social, bem como em manifestações públicas que utilizam a flâmula em sua retórica de mobilização, pode ser considerado um tópico de análise sobre a temporalidade e suas fraturas e choques políticos e estéticos. De acordo com Georges Didi-Huberman, “diante da imagem, estamos sempre diante do tempo” (2015, p. 15). Além disso, o olhar do artista e do espectador permite considerar o papel da arte como meio de mediação entre o novo regime político e a população. A obra do artista é, portanto, não apenas poética, mas também política e pedagógica.

Durante o período da ditadura brasileira, a bandeira foi utilizada como um símbolo de resistência pelos grupos que lutavam contra o regime autoritário. Muitas vezes, era usada em protestos e manifestações, como uma forma de reivindicar os direitos democráticos e as liberdades civis. Alguns grupos também a utilizavam de forma subversiva, pintando-a com as cores da bandeira do movimento de esquerda ou usando-a em atos de desobediência civil. Um exemplo foi a manifestação conhecida como “Dia da Bandeira”, realizada em 15 de novembro de 1968, quando milhares de pessoas foram às ruas de várias cidades, carregando bandeiras do Brasil e exigindo o fim da ditadura e o restabelecimento da democracia.

Neste evento, o artista plástico Cildo Meireles distribuiu notas de cem cruzeiros com imagens da bandeira nacional pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. A *performance* foi uma crítica à utilização ideológica da bandeira pelo regime militar e uma forma de promover a análise sobre o papel da arte na política. Como consequência, a manifestação foi brutalmente reprimida pelas forças de segurança e muitas pessoas foram presas. No entanto, ela marcou um ponto de inflexão na luta pela redemocratização do país e foi lembrada como um ato de resistência e coragem.

Em 1967, Nelson Leirner e Flávio Motta levaram grandes bandeiras de tafetá impressas em serigrafia, para as ruas em São Paulo. O movimento de conotação política, que se chamou “Bandeiras na Praça”, foi realizado na esquina da Avenida Brasil com a Rua Augusta. Como era comum naquela quadra, terminou com apreensão do material por agentes da prefeitura. No ano seguinte, como contam Tania Rivera e Izabela Pucu em ensaio, Leirner e Motta juntam-se a Carlos Scliar, Hélio Oiticica e outros artistas e promovem o evento “Bandeiras na Praça”. Foi em pleno carnaval na Praça General Osório no Rio de Janeiro, lotada com a população carnavalesca aguardando a Banda de Ipanema. Nesse contexto, Hélio Oiticica criou a bandeira “Seja marginal, seja herói”, que viria a ser um símbolo do movimento Tropicalista, na época uma homenagem a um indivíduo morto pela polícia. Outras tantas bandeiras idealizadas por cada artista convidado foram expostas em varais improvisados, árvores e estandartes. (OLIVEIRA, 2019, p. 28).

A memória política é um elemento importante a ser considerado na representação do exercício de direitos no país. O artista pode atuar como intermediário entre o público, o acontecimento e a própria obra de arte. É fundamental preservar a memória para evitar a sua destruição, pois onde há poder existe resistência, memória e esquecimento. A memória é uma construção que atualiza o passado no presente e se projeta para o futuro, utilizando diversas fontes para transmitir seus ensinamentos e estabelecer conexões entre gerações. Ela também tem um objetivo pedagógico, buscando formar e produzir continuidades (VERSIANI, 2018).

Uma pintura histórica, enquanto forma de apreensão da realidade, é construída pelo artista a partir de suas próprias experiências cognitivas e afetivas. Embora não represente a verdade histórica, ela atualiza a memória histórica e retrata o próprio tempo em que foi criada. A abordagem da História Cultural, com o foco nas mediações que afetam a assimilação de ideias e o conceito de resistência cultural – defendidos por autores como Carlo Ginzburg (2014) e Roger Chartier (1988) –, reforçam esse entendimento de que as percepções de mundo são articuladas à produção artística.

9.2. Análise das charges de Gougon e sua relação com a Constituinte

Gougon produziu diversas charges relacionadas à questão do voto durante o período da ditadura no Brasil, especialmente após o Pacote de Abril de 1977. Através de sua obra, expressou seu posicionamento crítico em relação às medidas tomadas pelo governo. A Lei Falcão (Lei nº 6.339/76), por exemplo, estabeleceu regras restritivas para a propaganda partidária nos meios de comunicação,¹¹⁶ enquanto a Emenda Constitucional nº 8 permitiu a eleição indireta de um terço dos membros do Senado, instituindo a figura do *senador biônico*.

Na charge que se segue, o artista Gougon brinca com a gravidade da situação política vigente no país naquele momento.

¹¹⁶ Essa Lei foi uma reação às eleições de 1974, quando o MDB, partido de oposição moderada, conquistou 15 das 22 cadeiras em disputa no Senado e 44% dos assentos na Câmara. O MDB, em reação à *Lei Falcão*, foi às ruas com um programa itinerante chamado por eles de “TV-MDB” – na carroça de um caminhão –, expondo suas ideias censuradas e trazendo convidados e atrações como repentistas.

Imagem 99 - Charge de Gougou (05)



Fonte: GOUGON, 1977, s/p.

Gougou utilizou suas charges como meio de denúncia e resistência a essas medidas e à própria ditadura, contribuindo para a análise crítica da sociedade sobre a situação política da época. Essas críticas também eram em relação às condições precárias em que a população vivia durante o regime ditatorial e as condições limitadas das eleições naquele período. A charge a seguir traz uma mensagem impactante sobre as eleições manipuladas e a situação de desigualdade e pobreza no Brasil.

Imagem 100 - Charge de Gougou (06)



Fonte: GOUGON, 1977, s/p.

Nesse âmbito, é imprescindível destacar a marcante desigualdade social que permeou o período, caracterizado por altos índices de disparidade e uma economia oligopolizada, revelando que o Brasil era um dos países mais desiguais do mundo (MENDONÇA, 2012). A propaganda oficial do regime ditatorial enfatizava o progresso e o desenvolvimento, mas essa narrativa contrastava com a realidade vivida pela população, especialmente os mais desfavorecidos. A charge evidencia a desconexão entre a propaganda do regime, baseada no binômio segurança e desenvolvimento da doutrina de Segurança Nacional, e as condições reais de vida da população. Assim, a mensagem da charge vai além das eleições manipuladas, revelando a contradição entre o que se propagava e a realidade experimentada pelo povo brasileiro durante o período ditatorial.

Anos mais tarde, já em meio ao processo de reabertura política e eleições constituintes, Gougou faz uma nova crítica ao voto em sua charge. É possível observar um indivíduo, não mais na miséria como na charge anterior, o que pode ser interpretado como uma descrença do cidadão com relação ao processo eleitoral e à possibilidade de mudanças significativas através do voto.

Imagem 101 - Charge de Gougou (07)



Fonte: GOUGON, 198-, p. 42.

Para entender melhor essa charge de Gougou, é preciso dar luz à conjuntura da época. O deputado federal Dante de Oliveira (PMDB - MT) apresentou em 1983 a Proposta de Emenda Constitucional nº 05, que viria a ser conhecida pelo seu nome, a qual previa a extinção do Colégio Eleitoral e o restabelecimento das eleições diretas para presidente da República. A proposta, contudo, não foi aprovada pelo Congresso Nacional, mesmo com o forte apoio da sociedade na campanha pelas *Diretas-Já*. Em vez disso, ocorreram eleições indiretas, resultando na eleição de Tancredo Neves (PMDB) como presidente e José Sarney (PDS) como vice-presidente. Tancredo veio a falecer antes de assumir o cargo e Sarney foi elevado à presidência.

Expondo essa questão, Gougou criou a charge a seguir, na qual aparece Dante de Oliveira recebendo sinais indiretos de Sarney, o que sugere uma alusão ao insucesso das *Diretas-Já* e uma crítica ao modo como a transição política estava sendo realizada.

Imagem 102 - Charge de Gougon (08)



Fonte: GOUGON, 198-, p. 110.

A atmosfera de insegurança convivia com grandes esperanças para o futuro: ao mesmo tempo em que se conformava um momento de reocupação pelos civis do espaço público, a liderança do país fora entregue a um ex-aliado do regime ditatorial.¹¹⁷ O governo comportava, em suas fileiras, militares de força expressiva, como o ministro Leônidas Gonçalves, além da permanência intocável do Serviço Nacional de Informações (SNI) – órgão da Presidência da República criado pela Lei nº 4.341/64 com a finalidade de superintender e coordenar as atividades de informação e de contrainformação pertinentes ao interesse da segurança nacional.

Para Gougon,

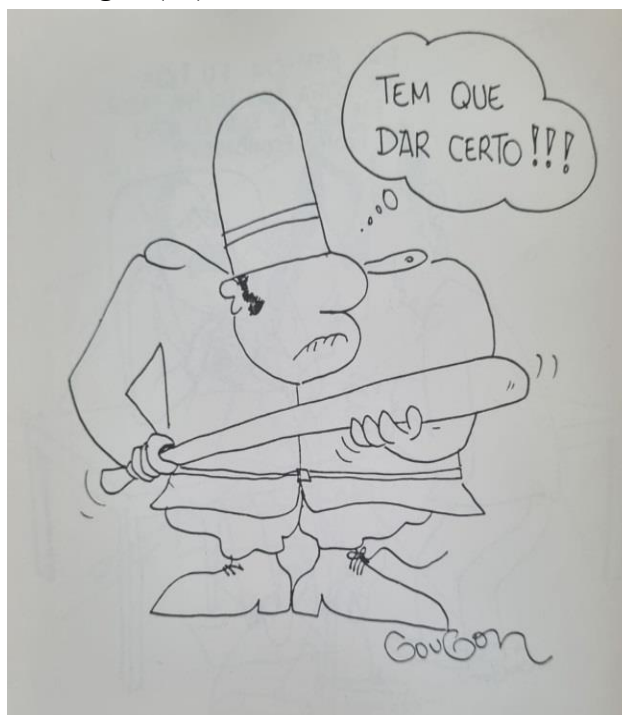
(...) os fantasmas são os mesmos, mas as fardas foram para o cabide (de desemprego na sociedade civil, naturalmente). Tornou-se necessário definir com quem estamos tratando, dar nomes aos bois (gordos). É o que venho procurando delimitar no traço e no tempo, trocando a cartola e o quepe impessoais pela identificação de seus donos. (GOUGON, 198-, 09).

Digno de registro é o temor pelo encerramento da Constituinte, retratado pela charge adiante, que pode ser interpretada como uma crítica às ameaças exercidas pelos setores militares em relação aos trabalhos constituintes. Nesse âmbito, entrevistado pela revista *Veja*, o general Leônidas Gonçalves atacou a Constituinte e os parlamentares que a integravam – e

¹¹⁷ A historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz relembra a trajetória política de Sarney, que, “há 62 anos no poder”, “foi deputado, governador, senador por cinco mandatos — dois durante a ditadura e três em regimes democráticos — e presidente da República” (SCHWARCZ, 2019, p. 39).

teve sua animosidade coroada por uma edição cuja capa, estampada com sua foto, anunciava “O Ataque de Leônidas – O Medo da Crise Militar”.¹¹⁸

Imagem 103 - Charge de Gougou (09)



Fonte: GOUGON, 198-, p. 56.

Anos depois, o general Leônidas Gonçalves revelou ter instalado um grupo de assessores militares na Constituinte, com o objetivo de garantir a intervenção das Forças Armadas na ordem interna, o que foi contemplado no artigo 142 da Constituição promulgada em 1988.¹¹⁹ Em entrevista, Gonçalves admitiu ter recebido constantes relatórios sobre as atividades da Constituinte (GONÇALVES, 2017, pp. 63-64). A presença e a atuação desse grupo de assessores militares são indicativas da preocupação das Forças Armadas em assegurar seus interesses na elaboração do texto constitucional (cf. TELES; SAFATLE, 2010).

Leônidas Gonçalves explica:

¹¹⁸ “A Sombra do Quepe”. Reportagem localizada no acervo da revista Veja de 02 de setembro de 1987, disponível em <<https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/archive/1987/9>>. Acesso em 02 de jul. de 2019.

¹¹⁹ Art. 142, da CRBF/88: “As Forças Armadas, constituídas pela Marinha, pelo Exército e pela Aeronáutica, são instituições nacionais permanentes e regulares, organizadas com base na hierarquia e na disciplina, sob a autoridade suprema do presidente da República, e destinam-se à defesa da Pátria, à garantia dos poderes constitucionais e, por iniciativa de qualquer destes, da lei e da ordem”.

me envolvi pessoalmente nesse debate. Não há Constituição no mundo que, de maneira direta ou indireta, não atribua a garantia da lei e da ordem do país às Forças Armadas. O exemplo máximo é a democracia americana. O juramento do militar americano é: “Juro solenemente defender a Constituição dos Estados Unidos against foreign and domestic enemies [contra inimigos estrangeiros e domésticos]”. Então, como diz com muito acerto o jurista Ives Gandra, “O art. 142 coloca as Forças Armadas como um poder moderador da nação”. (GONÇALVES, 2017, pp. 64-65).

O presidente da República à época, José Sarney, confessou ter havido um risco de golpe militar e essa ameaça foi evidente durante a elaboração da nova Constituição.

Houve risco, sim. Quando eles tentaram fazer uma redação em que as forças armadas não podiam intervir na ordem interna, houve uma reação muito grande da área militar. Terminou com a ordem de que os assessores militares não abandonassem a feitura da Constituição até o fim da impressão na máquina que saía o projeto. Isso é uma revelação que você vai botar. Quando eles estavam lá, o [general] Leônidas [Pires Gonçalves, ministro do Exército de Sarney] recebeu um telefonema dizendo que o Bernardo Cabral tinha combinado conosco. (...) Tinha combinado com o Leônidas, com os assessores do Leônidas e comigo, quando Leônidas me disse: “nós resolvemos, essa redação nós aceitamos”. O Bernardo Cabral fez esse acordo – de garantir um artigo que garantisse a intervenção militar na ordem interna. Os assessores do Exército comunicaram ao Leônidas que o Bernardo não tinha cumprido o acordo e que a redação era outra. Isso aconteceu na noite em que a Constituição estava sendo impressa. O Leônidas, então, lá no Forte Apache [como é conhecido o quartel-general do Exército em Brasília], chamou à casa dele o ministro da Marinha e o ministro da Aeronáutica, e o chefe do Estado-Maior, e disse que o Bernardo não tinha cumprido o acordo. A providência a tomar foi: “Mande trazer o Bernardo Cabral aqui.” Os oficiais que estavam lá disseram ao Bernardo Cabral que ele estava sendo convidado pra ir na casa do Leônidas, que queria falar com ele. O Bernardo Cabral foi, acredito que o Bernardo não soubesse que os oficiais sabiam que ele tinha mudado o texto. Levaram o Bernardo pra lá. Chegou lá, o Leônidas deu um acocho muito grande nele e disse o seguinte: “Você só sai daqui quando a Constituição estiver com o texto que nós combinamos.” Assim o Bernardo mandou fazer. O Leônidas disse que ligou para os oficiais que estavam lá e disse: “Vocês só saem daí quando estiver impresso.” Levaram ao Leônidas, que recebeu, e aí mandou levar o Bernardo Cabral de volta. Essa foi a versão que o Leônidas me contou. (SARNEY, 2017, pp. 51-52).

Novamente, Gougon utiliza sua arte como forma de denúncia ao clima de tensão e ameaça de intervenção militar durante os trabalhos constituintes. A charge a seguir, que mostra um policial barrando o acesso de um parlamentar constituinte a uma sessão, ratifica a ideia de uma possível interferência das forças de segurança na democracia representativa. A ironia presente na fala do parlamentar – em que menciona a intenção de assistir a uma sessão de *Platoon*¹²⁰ –, reforça a sátira ao clima de instabilidade e violência que marcou essa fase da história brasileira.

¹²⁰ *Platoon* é um filme norte-americano dirigido por Oliver Stone, lançado em 1986, que retrata de maneira impactante a violência decorrente da guerra do Vietnã. A obra, no ano seguinte à sua estreia, foi aclamada como “o filme do ano” em um artigo publicado pela revista *Veja* (FERRAZ DA SILVA, 2014), em virtude de ter sido laureada com dois prêmios do *Oscar*, nas categorias de melhor diretor e melhor filme. Através de uma narrativa

Imagem 104 - Charge de Gougon (10)



Fonte: GOUgon, 198-, p. 131.

A ameaça ao funcionamento da Constituinte não se fazia apenas por setores das Forças Armadas, mas também pelo STF, que possuía posição de guardião da norma constitucional vigente. Como a convocação da Constituinte foi realizada através de uma emenda constitucional – EC nº 26/85, de redação elaborada por Célio Borja, antes de seu ingresso no STF –, tem-se a dependência do poder constituinte em relação às normas já existentes. A presença da Suprema Corte foi diversas vezes utilizada no intuito de se obter sustentação política, de modo que o Supremo participou diretamente da Constituinte, atuando como verdadeiro agente político, cabendo aos militares defender a decisão proferida pelo Supremo.

Durante a sessão de instalação Constituinte, o presidente do STF, Moreira Alves, adotou uma perspectiva de continuidade em seu discurso, vinculando juridicamente a ANC à ordem vigente. Essa postura foi expressa também em relação aos *senadores biônicos* admitindo que o tema fosse tratado através de recurso, desde que fosse nominal e sujeito à votação pública. Ele argumentou que essa estratégia intimidaria os parlamentares, afirmando expressamente “nós vamos ganhar” (ALVES, 2016, pp. 89). A atitude do presidente do STF revela que a instituição estava se mobilizando em favor de interesses compartilhados com grupos conservadores.

Mas eu admiti o recurso. O secretário da Câmara, que era o Paulo... (...) Foi para o TCU, é. E era muito entendido. Sabia tudo. Virou-se para mim, disse: “Ministro! O senhor não faça isso. Como é que o senhor vai pôr em votação agora? Os senadores vão deixar de ser constituintes – todos os biônicos – deixar de ser constituintes”. Eu virei para ele, “Mas o senhor está esquecido de que eu conheço o país. Eu vou colocar em votação nominal, e o senhor vai ver como nós vamos ganhar”. – “Mas como?” Disse: “É muito simples. A não ser quem tenha absoluto radicalismo, vai

intensa, o filme revela os horrores da violência inerente ao conflito, proporcionando um exame sobre as consequências da guerra.

votar a favor”. E, realmente, foram trezentos e poucos votos contra cento e poucos. (...) É nominal, é. Ah! Secreta, ia perder disparado. Mas desde o momento em que chama um a um a coisa muda de figura. (...) O que aconteceu foi isso. Eu tive que dar a solução para o caso, e declarei que, pela Emenda Constitucional, eles eram constituintes, porque a Emenda Constitucional não fazia nenhuma distinção; e, conseqüentemente, eu admitia o recurso; ia submeter a votação, a votação nominal. (ALVES, 2016, pp. 89-90).

Sobre a figura dos *senadores biônicos* na Constituinte, tem-se que foi objeto de controvérsia e questionamento quanto à sua legitimidade como agentes do processo constituinte. Esses 23 parlamentares, que correspondiam a uma parcela dos eleitos nas eleições indiretas de 1982, eram vistos como ligados, de alguma forma, ao regime autoritário.¹²¹ Na charge a seguir, Gougou estabelece uma relação entre a ilegitimidade e legitimidade, revelando que o silêncio sobre essas questões específicas poderia tornar a Constituinte ilegítima.

Imagem 105 - Charge de Gougou (11)



Fonte: GOUGON, 198-, p. 93.

Sobre os “poderes conferidos ao Dr. Ulysses”, convém destacar seu papel histórico, muitas vezes omitido pelos entusiastas de sua biografia. Ulysses Guimarães foi presidente da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), criada pelo Congresso Nacional em 1963 com o objetivo de promover a luta política anticomunista, com foco na inibição de práticas populistas. Após o golpe de 1964, propôs ao general Costa e Silva que a própria Câmara, reunida em uma comissão de oito notáveis, procedesse à cassação dos mandatos de

¹²¹ Dentre os membros desse grupo, faz-se importante a menção ao senador Fábio Lucena (PMDB – AM), que, apesar de ter sido eleito indiretamente, por um Colégio Eleitoral, em 1982, para um mandato de oito anos, concorreu novamente ao cargo na eleição de 1986, chegando à “Assembleia de carteirinha nova” (CARVALHO, 2017, pp. 19-20).

esquerdistas. No entanto, essa proposta foi rejeitada, em parte porque Costa e Silva já havia elaborado o próprio ato institucional para lidar com a situação (SARNEY, 2017, p. 59).

Embora o cortejo de Guimarães em direção aos militares tenha sido silenciado pela história e não tenha gerado grandes repercussões, o então general Leônidas Pires Gonçalves revelou que mantinha uma relação próxima a Guimarães, que o convidava para todos os eventos da casa dele: “Tinha domingo que ele ia na minha casa tomar uísque, ele e a Mora [esposa de Ulysses]. Ele ia na minha casa e eu ia na casa dele. Então nós sempre nos demos muito bem” (GONÇALVES, 2017, p. 59). Mesmo após a abertura política, os dois mantinham uma relação próxima e colaborativa.

Imagem 106 - Charge de Gougou (12)



Fonte: GOUGON, 198-, p. 34.

Essa charge pode ser interpretada como uma referência ao personagem de desenho animado *He-Man*, que se torna mais forte ao empunhar sua espada. Ao associar Ulysses a essa imagem, a charge sugere que ele está tentando usar seu poder político para garantir a aprovação de seus interesses na nova Constituição. No entanto, a sua imagem sobre uma corda bamba adiciona outra camada de significado à charge. Essa expressão popular “estar na corda bamba” representa uma situação instável e perigosa, sugerindo que o processo

constituente também enfrentou desafios e incertezas. A imagem de Ulysses sobre a corda bamba pode ser vista como uma crítica a sua postura política ambígua, sendo frequentemente acusado de tentar manter um equilíbrio precário entre as diferentes facções políticas e, sobretudo, diante dos militares.

Em 4 de fevereiro de 1987, o deputado Maurílio Lima (PMDB – CE) apresentou um projeto para permitir que os parlamentares eleitos modificassem as normas vigentes durante o processo constituinte e o STF foi instado a se pronunciar sobre os limites da soberania da Constituinte. O então ministro Moreira Alves encaminhou a questão para o procurador-geral, Sepúlveda Pertence – posteriormente nomeado por Sarney como ministro da Corte, exercendo o cargo de 1989 a 2007 –, o qual sustentou que a Constituinte só poderia interpretar a Constituição em vigor, mas não modificá-la. O entendimento predominante foi de que, como a Constituinte foi convocada por emenda, seus poderes eram limitados e derivados. Gougou utilizou essa questão para ilustrar, na forma de uma charge, uma possível conversa entre Sarney e Ulysses.

Imagem 107 - Charge de Gougou (13)



Fonte: GOUGON, 198-, p. 35.

Essa atmosfera criou o que os juristas Andrei Koerner e Lígia Barros de Freitas (2013) chamaram de relação de mão dupla entre STF e Congresso. Argumentam que o STF e as Forças Armadas se complementavam ao agirem de forma conjunta para impedir avanços significativos na elaboração da nova Constituição. Sob esse aspecto, cita-se a declaração do ministro Oscar Corrêa, que deixou implícita uma ameaça ao afirmar que os ministros eram

discretos porque o STF “poderia ter que decidir” a controvérsia.¹²² A estratégia assegurava que a Constituinte não ultrapassaria os limites de uma revisão constitucional, sem modificar substancialmente os poderes constituídos.

A transição brasileira é marcada pela capacidade dos dirigentes do regime e os militares de limitarem o andamento e o alcance da redemocratização; pela permanência dos quadros do regime em instâncias decisórias cruciais do Estado e pela renovação da aliança entre aqueles, políticos conservadores e empresariado ao longo do processo. A Constituinte é um momento crucial na transição, no que se faz a ruptura simbólica ao se inaugurar uma nova ordem e ser inovadora em matéria de direitos e organização democrática do Estado, mas também carrega as marcas do conservadorismo e do autoritarismo político. Essa combinação está presente nas instituições judiciais, para a qual os juristas atuaram em aliança com todas as correntes políticas, enquanto os ministros do STF e dirigentes de tribunais aliam-se com políticos de direita aos de centro. (KOERNER; FREITAS, 2013, p. 181).

Esse posicionamento do STF não é surpreendente. Em 1964, quando o Congresso Nacional declarou vago o cargo de presidente da República, derrubando João Goulart, o ministro Ribeiro da Costa, falando em nome da Suprema Corte, acompanhou a sessão legislativa e deu legitimidade à posse do presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzili. Costa declarava abertamente seu apoio ao golpe e argumentava que em momentos de crise, alguns princípios e garantias constitucionais deveriam ser temporariamente sacrificados (RECONDO, 2018, p. 81).¹²³

Quando da Constituinte de 1987-88, a Corte era quase inteiramente composta por ministros nomeados pelos militares, com exceção de dois deles nomeados por Sarney – Carlos Madeira e Célio Borja (SCHNEIDER, 2021). Os ministros indicados pelos militares, após o restabelecimento da democracia, permaneceram nos quadros institucionais, conferindo uma continuidade entre o novo regime e o passado. A inclusão desses ministros se justificava pela necessidade de conferir aos procedimentos uma aparência de normalidade institucional, mesmo que apenas superficialmente.

¹²² “STF opina sobre forma de mudar Carta”. In: *Jornal do Brasil*, 05 de fev. de 1987. Disponível em <<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC>>. Acesso em 26 de jan. de 2022.

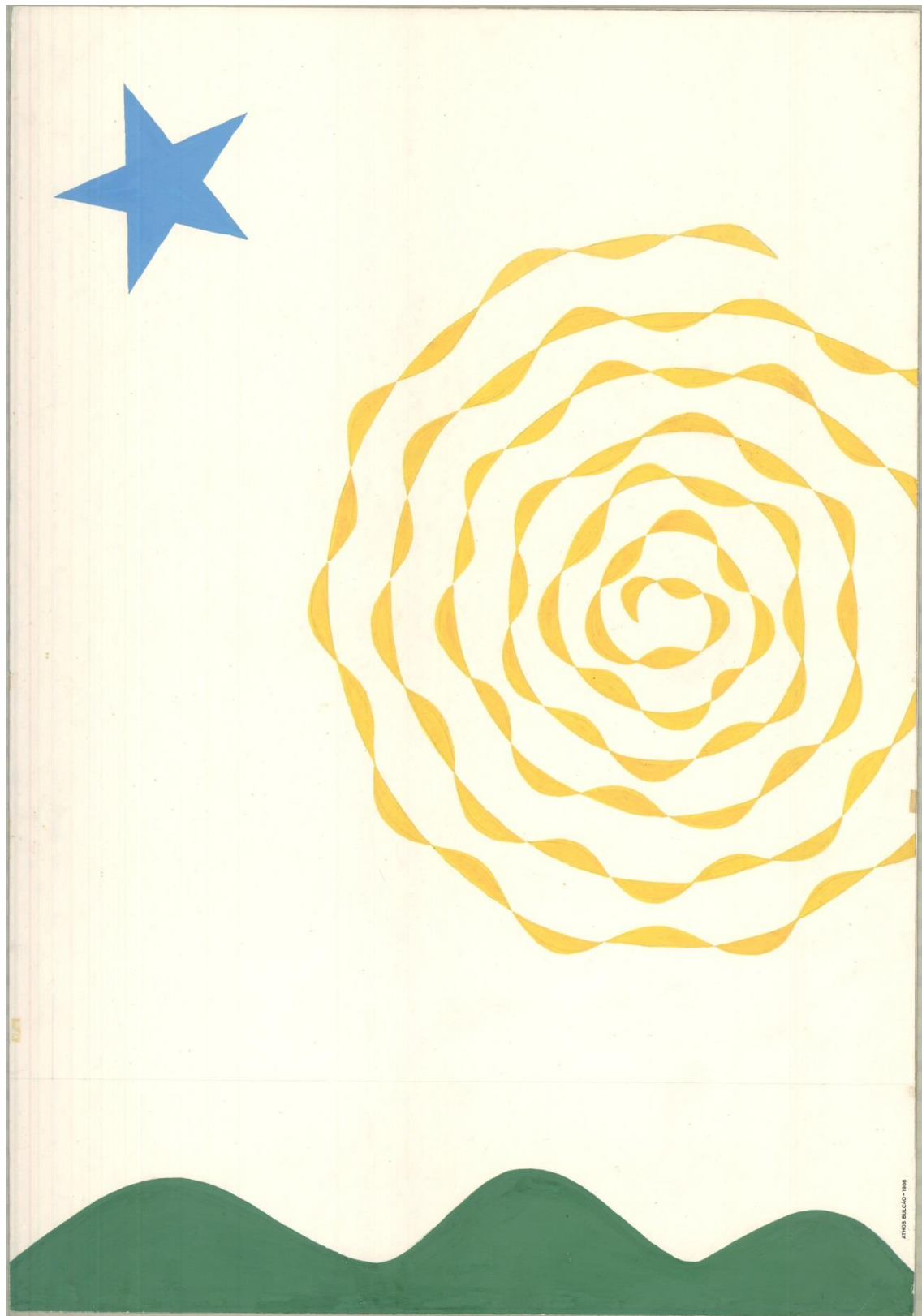
¹²³ No que diz respeito a essa temática, destaca-se a tese formulada pelo jurista Carl Schmitt (2007), que se fundamenta no conceito binário de amigo-inimigo e na ameaça à homogeneidade como uma estratégia inerente à ideologia absolutista de um projeto político-jurídico, apresentando afinidades com o fascismo. Conforme sustentado pelo autor, quando ocorre um embate entre diferentes correntes ideológicas, emerge uma constante indefinição política e a impossibilidade de se aplicar corretamente o Direito. Tal fato se deve à necessidade de um meio social homogêneo para garantir a eficácia da norma jurídica, estando esta dependente de um estado de normalidade. Todavia, quando tal componente é perdido em momentos de crise, verifica-se a incapacidade de organização da sociedade, o que demanda a adoção de outras formas normativas, denominadas por Schmitt como “normas de realização do Direito”, que desaguam em um Estado de Exceção, as quais conferem ao Estado a legitimidade de empregar, em situações emergenciais, todos os meios necessários para restabelecer a ordem e a tranquilidade social, inclusive a suspensão de direitos fundamentais.

A abertura política no Brasil foi marcada por um processo dinâmico e complexo, composto por avanços e recuos. Essa trajetória foi guiada por duas forças distintas: a *centrífuga* (dentro para fora), que se manifestou através dos acordos conservadores, e a *centrípeta* (de fora para dentro), que esteve presente na participação popular. O período constituinte é um exemplo disso, pois foi graças às intensas lutas populares que foi possível ultrapassar algumas barreiras conservadoras, permitindo que as vozes dos cidadãos fossem ouvidas e que suas demandas fossem levadas em conta. O artista Gougon, consciente do seu papel como formador de opinião, notadamente por estar atuando em veículos de comunicação de massa, utilizava seu trabalho para discutir a realidade da época de maneira crítica e, às vezes, com um humor ácido – o que lhe permitia tocar em pontos sensíveis e questionar a atuação de personagens políticos.

A relação entre imagem e experiência histórica, característica presente no trabalho de Gougon, permite ao espectador percorrer um pouco o caminho da história, em uma cumplicidade de olhar. Além disso, a presença da bandeira nacional (imagem 96) pode ser entendida como uma metáfora para a luta pelos direitos de todos os cidadãos. Ao retratar a bandeira como carregada por um indivíduo pertencente a uma classe social desfavorecida, enquanto a classe rica manifesta desgosto por ter que assumir a função de carregar a capa do cidadão comum ao invés de serem eles próprios carregados, o artista questiona a desigualdade social e o próprio papel do Estado. A análise das charges de Gougon permitiu acessar um passado recente e entender as tensões políticas presentes na criação da atual democracia brasileira.

CAPÍTULO 10. ENTRE A CONSTITUINTE E A ESPIRAL DEMOCRÁTICA: A ARTE DE ATHOS BULCÃO

Imagem 108 - Pintura de Athos Bulcão sobre papel cartão, 1986



Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ

10.1. Projetos Democráticos e Atos Destrutivos

Athos Bulcão (1918-2008) é reconhecido por suas contribuições nas artes visuais, abrangendo áreas como pintura, escultura, cerâmica, azulejaria e arquitetura. Sua habilidade ímpar reside na habilidosa conexão entre a Arte e a Arquitetura, estabelecendo-se como um dos principais expoentes da integração desses dois campos durante o período do modernismo brasileiro.

A participação do artista em uma rede de cooperação e interação social foi fundamental para a produção de sua obra. De acordo com Howard Becker (2010), o trabalho artístico é realizado por meio de diversos indivíduos que colaboram, seguindo convenções e rotinas, sendo assim, as obras de arte não são fruto da produção isolada de um autor, mas sim, a produção comum de todas as pessoas que cooperam.

A compreensão da obra de arte como uma produção social é reforçada pelas considerações de Paulo Knauss (2006), o qual afirma que os significados não estão presentes nos objetos em si, mas nas relações humanas estabelecidas a partir dele. Assim, a cultura é entendida como construção social; e o olhar é visto como resultado de uma construção cultural. Nessa perspectiva, as características materiais e tipológicas dos objetos devem ser compreendidas como elementos do processo de significação, no qual o objeto individual é visto como parte de uma ampla rede de associações e valores que afetam a percepção visual. De acordo com Knauss, o espaço não é entendido como uma entidade natural ou física, mas sim como um produto social resultante das disputas e negociações a respeito do território.

Bulcão valorizava a democratização da arte, buscando levar suas obras para a vida cotidiana das pessoas, com seus trabalhos ficando em locais de fácil acesso, sem a necessidade de deslocamentos a museus ou galerias de arte. A inserção da arte no cenário urbano, com sua estetização do ambiente, demonstra sua preocupação em sensibilizar a população e seus trabalhos são geralmente apreciados como parte do conjunto arquitetônico.

A partir de sua visita a uma exposição de pintura no Palace Hotel, conheceu o artista Scliar, que foi um importante elo para introduzi-lo no ambiente artístico. Isso porque Bulcão “não conhecia ninguém de artes plásticas” e, devido a essa amizade, foi capaz de se relacionar com outros artistas e intelectuais, como Burle Marx, Jorge Amado, Pancetti, entre outros (BULCÃO, 2009, p. 357). A partir disso, Bulcão passou a se dedicar à pintura e frequentar o

ateliê de Marx, convivendo com intelectuais, como Jorge Amado, Portinari, Murilo Mendes, o casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szênes.¹²⁴

Em 1941 chegaram ao Rio, refugiados da guerra, Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. [...] Em torno deles, formou-se um núcleo de artistas jovens onde Scliar e eu éramos dos mais assíduos ao lado de Ruben Navarra, Eros Martins Gonçalves e Djanira. (BULCÃO, 1991. p. 159).

Bulcão foi convidado por Portinari para colaborar na construção do painel de azulejos de São Francisco de Assis, destinado à Igreja da Pampulha em Belo Horizonte – projeto concebido por Niemeyer, em 1945. Durante esse período, permaneceu no ateliê de Portinari, o que representou uma base significativa para sua formação artística. Aprendeu a desenvolver a pintura no ateliê de Burle Marx, porém, foi através de Portinari que adquiriu a sua paleta cromática. Com esse artista, Bulcão assimilou os princípios de construção de quadros impressionistas, baseados no jogo entre cores complementares, influenciados por artistas como Cézanne e Seurat. Essas lições foram absorvidas de por Bulcão, que, antes de iniciar uma pintura, planejava minuciosamente as cores a serem utilizadas e raramente modificava essa escolha ao longo do trabalho (FRANCISCO, 2001). Ademais, Bulcão residiu na casa de Portinari entre maio e dezembro de 1945, tendo a oportunidade de beneficiar-se das lições sobre sua técnica e de interagir com diversos intelectuais que frequentavam a residência, inclusive participando de almoços semanais com figuras como Manuel Bandeira.

Conforme apontado por Maria Lúcia de Paula (1994/1995), o advento dos museus modernos, o florescimento da crítica de arte especializada e o surgimento das bienais foram fatores essenciais na internacionalização das expressões artísticas e na reconfiguração do ambiente artístico no Brasil. Em suas análises, a autora destaca o surgimento de coletivos artísticos no final da década de 1940 e começo da década de 1950, cujo papel foi crucial na dinâmica desse momento. Entre essas correntes, destacam-se duas polaridades artísticas: o realismo, caracterizado por sua natureza figurativa, e a abstração, que se caracteriza pelo caráter não-figurativo. Bulcão fazia parte do círculo que se identificava com o realismo. Embora sua obra não se encaixasse estritamente no realismo militante, como evidenciado no trabalho de Scliar, por exemplo, o círculo ao qual Bulcão se associava ofereceu a ele um espaço propício para o intercâmbio artístico. Sua trajetória ganha proeminência nesse cenário,

¹²⁴ O casal Szênes e Silva transformou seu ateliê em um fórum para discussões que contribuíram para o surgimento de novas correntes artísticas e sociais no país. A interação com esses artistas foi um divisor de águas para Athos Bulcão, expondo-o a uma variedade de estilos e técnicas artísticas, incluindo as vanguardas da arte moderna brasileira, particularmente o desenvolvimento da abstração.

onde a interação entre correntes estéticas moldou tanto a cena artística quanto a expressão individual desse artista.

Athos Bulcão iniciou sua carreira como pintor explorando formas geométricas e cores vibrantes. Embora sua produção na pintura não tenha sido tão extensa quanto em suas obras em cerâmica e azulejos, ele ainda realizou importantes contribuições nesta área. Inspirado na cidade de Brasília e em seus edifícios, ele utilizou uma paleta de cores vibrantes e contrastes para criar obras que remetem ao movimento modernista e à arquitetura. As obras de integração de Bulcão com a arquitetura são compostas por uma variedade de materiais, tais como concreto, madeira, ferro, vidro, mármore e azulejos. Por meio desses elementos, ele conseguia transformar superfícies que, à primeira vista, pareciam destituídas de interesse, conferindo-lhes uma qualidade artística. Sua abordagem envolvia o uso de cores, contornos, relevos, geometrias e materiais, o que resultava em uma expressão visual dinâmica e em movimento dentro dessas formas artísticas.

Bulcão desenvolve seu trabalho mural a partir da construção de elementos abstratos, [...] faz-se num rigoroso estudo de formas abstratas e cores que em muitos casos se aproximam mais do traço do desenho do que de um evento pictórico, o jogo de linhas predomina sobre o acontecimento cromático, às vezes neutralizado pelos tons de azuis escuros. (DUARTE, 2009, p. 17)

Athos Bulcão trabalhou em diversos projetos significativos com o arquiteto Oscar Niemeyer, incluindo a construção da cidade de Brasília. Ambos os artistas possuem estilos semelhantes e foram impactados pelo modernismo. Na década de 1950, surgia um novo panorama político, econômico e cultural, liderado pelo governo de Juscelino Kubitschek. Este período é caracterizado pela crença no projeto de desenvolvimento industrial e modernização, bem como pela construção da nova capital do país, Brasília.

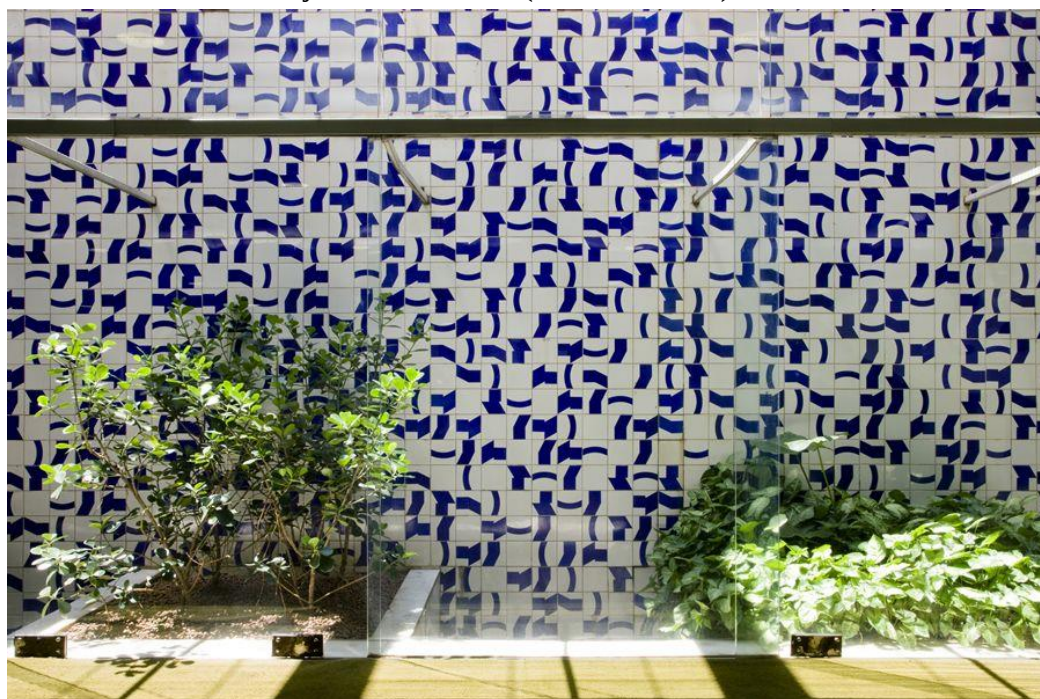
A cidade de Brasília representou uma nova imagem para o país, associada à renovação da ideia republicana, que aparentemente não carregava continuidades. No entanto, é importante considerar que a construção da nova capital também foi um mecanismo utilizado pelo Estado para unificar sua força e uma tentativa de domínio sobre o passado. Além disso, a transferência da capital federal do Brasil para Brasília foi acompanhada por intensos debates sobre o destino da identidade da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, o Estado do Rio de Janeiro continuou sendo percebido “não apenas como um importante componente da identidade da cidade, mas também do país como um todo” (MOTTA, 1992, p. 25), o que é evidenciado, por exemplo, pela escolha da localização da sede do Centro Pró-Memória da Constituinte na cidade.

Em Brasília, Bulcão projetou uma série de azulejos que decoram as principais edificações da cidade, tais como o Congresso Nacional, a Catedral e o Palácio do Planalto. No que diz respeito à conquista de espaços mais duradouros no meio urbano, é justo citar a sua intervenção pública feita com azulejos:

Os murais de azulejos e relevos de Athos Bulcão estão presentes em Brasília nas mais variadas construções projetadas por Niemeyer: Capela do Palácio da Alvorada (1958), Congresso Nacional (1960, 1971, 1976 e 1978), Palácio do Itamaraty (1966, 1967, 1968 e 1982), Teatro Nacional Cláudio Santoro (1966), Supremo Tribunal Federal (1969), Palácio do Jaburu (1975), Catedral Metropolitana de Brasília (1977), Memorial Juscelino Kubitschek (1981), Palácio do Planalto (1982), Panteão da Liberdade da Democracia Tancredo Neves (1986), entre outros. (REIS SILVA, 2014, pp. 119-120).

No Congresso Nacional, Bulcão foi selecionado para decorar o edifício, projetando diversos azulejos e cerâmicas, incluindo a fachada principal e alguns espaços internos, como a Sala das Sessões. Suas obras em azulejos e cerâmica no Congresso são reconhecidas por sua coloração vívida e formas geométricas, contribuindo para a criação de um ambiente vibrante e modernista no edifício. Alguns exemplos incluem o painel de mármore branco e granito negro no salão de entrada (1960), os azulejos do salão verde (1971) e os muros e divisórias de madeira laqueada que se integram à arquitetura, servindo como referências para diferenciar os diferentes salões. A presença dessas obras em espaços públicos possibilita aos indivíduos que os frequentam uma oportunidade de conexão com a arte. Tais obras funcionam como um complemento estético ao propósito funcional dos espaços onde se encontram.

Imagem 109 - Painel de azulejos, Salão Verde (Jardim Interno)



Fonte: Athos Bulcão. Câmara dos Deputados, 1971. Foto: Edgar César Filho

Outro espaço importante onde se pode encontrar o trabalho desse artista é no *Bosque dos Constituintes*, localizado atrás da Praça dos Três Poderes. Em 2006, o artista participou de um projeto para a construção de uma calçada em tons de branco, preto e cinza, composta por desenhos geométricos. Com amplas áreas verdes ao redor, a calçada incentiva o uso da paisagem, com várias obras de Niemeyer ao fundo, valorizando a Esplanada dos Ministérios. O local é marcado por árvores plantadas em 1988, por parlamentares integrantes da Assembleia Nacional Constituinte, dando origem ao nome do Bosque.

10.2. Formas e Cores: um Artista Plural em sua Trajetória Criativa

A pintura datada de 1986 (imagem 108), realizada por Athos Bulcão, destaca-se pela utilização das cores da bandeira brasileira – verde, amarela e azul – harmonizadas em contraste com um fundo branco, sugerindo uma referência à identidade nacional. Cada traço pintado contribui para a integridade do todo: a forma que aparenta ser casualidade é, na verdade, fruto da intencionalidade do artista. Nesse viés, é possível inferir que a estrela azul, localizada no topo da pintura, estabeleça uma relação com o Cruzeiro do Sul, símbolo da

independência, frequentemente associado à bandeira brasileira. A posição isolada da estrela pode ser interpretada como um guia ou uma luz orientadora para as eleições constituintes, sendo a cor azul, presente na bandeira, um elemento que reforça essa conexão simbólica.

Os movimentos ondulares presentes nas artes plásticas podem ser interpretados de diversas maneiras, variando de acordo com o momento histórico e a intenção do artista. No caso específico da pintura em análise, as ondas ou montanhas verdes na base podem ser compreendidas como uma alusão à dinâmica do país, representando a sociedade em constante movimento – assim como a democracia, um processo contínuo e em evolução constante. A escolha do verde como cor, além de estar presente na bandeira, pode evocar a natureza e a esperança.

A espiral consiste em uma forma geométrica que se caracteriza por múltiplas voltas em torno de um ponto central, podendo ser uma metáfora para a necessidade de união e cooperação entre as diferentes partes da sociedade para alcançar a democracia, sendo o ponto central da espiral um objetivo comum ou um valor fundamental. Além disso, a espiral também pode expressar a ideia de fluxo e movimento constante das coisas, estando intrinsecamente ligada ao dinamismo da sociedade, assemelhando-se a um ciclo de vida e morte – o que permite uma associação com o fim da ditadura e o renascimento da democracia no Brasil. Além de representar o movimento cíclico da vida, a espiral também pode ser compreendida como o sol, representando a luz que guiará os próximos passos do caminho; e, como já dizia a canção de Vinícius de Moraes e Toquinho (1983), “numa folha qualquer, eu desenho um sol amarelo”.

É possível atribuir, ainda, um significado simbólico à quantidade de voltas presentes na espiral retratada na pintura de Athos Bulcão. O número sete, frequentemente associado a conceitos como perfeição, completude, integridade e divindade em tradições místicas, pode ser invocado como exemplo. Na cabala e na numerologia, esse número é visto como representante de um estado de plenitude e equilíbrio. O filósofo e matemático grego Pitágoras também incorporou essa ideia em sua teoria dos números harmônicos, assim como o astrônomo e físico Galileu Galilei enfatizou a importância do número sete como um elemento de ordem e perfeição na natureza (SABOYA, 2015). Embora não haja evidências científicas que sustentem uma relação direta entre o número sete e a noção de completude, é relevante observar que essa associação permeia diversas esferas culturais e é explorada em tradições místicas, folclóricas e esotéricas. Na tradição popular, a título de exemplo, esse número está vinculado às sete vidas de um gato, evocando a ideia de um ciclo completo e misterioso. Vale

ressaltar que o sete também possui conotações cristãs, uma vez que está associado ao dia em que o Criador descansou.

Na arte renascentista, a aplicação de proporções baseadas no número sete desempenhou um papel fundamental na criação de harmonia e equilíbrio visual. Por sua vez, na arte egípcia, os selos de sete cabeças de Anúbis, o deus da ressurreição, eram utilizados simbolicamente para representar a vida eterna. Dessa forma, é plausível supor que Bulcão tenha incorporado essas sete voltas em sua pintura como uma alusão à busca pela completude, evidenciando a importância de se construir uma sociedade mais justa e equilibrada.

O fato de haver sete voltas na espiral pode representar a busca pela construção de uma sociedade igualitária, que é o objetivo final da democracia e da participação popular. Também pode representar um ciclo completo, no qual é necessário um esforço contínuo e constante para alcançar a construção de um novo sistema político. É interessante observar que a espiral é aberta e não fechada, ou seja, a luta pela democracia é um processo sem fim, indicando que é preciso que a sociedade esteja sempre atenta para que a ditadura não retorne.

Apesar de não serem conhecidas informações sobre a participação direta de Athos Bulcão no movimento pelas *Diretas-Já* ou no processo constituinte, é relevante ressaltar que, durante o período da ditadura, inúmeros artistas e intelectuais foram alvo de perseguição e censura por parte do governo devido às suas posições políticas. Essa realidade pode ter impulsionado Bulcão a adotar uma postura discreta, a fim de evitar problemas decorrentes da opressiva atuação policial. Contudo, Bulcão não passou ileso por esse período conturbado. Tendo ingressado na Universidade de Brasília em 1963, por convite de Darcy Ribeiro, para atuar como professor no Departamento de Desenho do Instituto Central de Artes, Bulcão, juntamente com outros 200 docentes, tomou a decisão de demitir-se em um ato de protesto contra a repressão política, em 1965. Em entrevista concedida, Bulcão revelou, ainda, ter sentido a pressão do período autoritário, o que o levou a aceitar a proposta de seu amigo Oscar Niemeyer para trabalhar no exterior.

MORETZSOHN (entrevistadora): O senhor, tendo permanecido aqui e sendo integrante da equipe que concebeu Brasília, portanto também de orientação de esquerda, não sentiu nenhuma pressão sobre o seu trabalho durante o período da ditadura militar?

ATHOS BULCÃO: No período do Coronel Prates, eu senti muita. Tanto que o Oscar, sendo o ser humano incrível que é (além de todas as qualidades que tem, é muito solidário com os amigos), sentiu aquela pressão, me convidou e eu fiquei, de 1971 a 1973, fora do Brasil, trabalhando com ele na Argélia e na França. (BULCÃO, 2009, p. 358).

Somente após a promulgação da nova Constituição Federal em 1988, Athos Bulcão foi reintegrado à universidade, onde permaneceu até sua aposentadoria compulsória dois anos depois. Diante desses eventos e considerando a trajetória singular desse artista, torna-se evidente que sua reintegração à universidade não pode apagar os vínculos rompidos durante o período de afastamento. Embora tenha retomado sua posição, a realidade já não se assemelhava àquela do começo, tornando impossível recuperar plenamente o fio condutor que unia sua vida e arte (SCHWARZ, 1985), pois as marcas do período de ditadura persistem latentes.¹²⁵

Encerrando este capítulo, é pertinente reiterar a relevância da pintura de Athos Bulcão, que aborda as eleições constituintes – o cerne deste estudo. Vale destacar que as complexas relações entre artistas frequentemente transcendem o âmbito estritamente estético e se entrelaçam com os valores sociais e políticos de uma nação. Em relação a isso, é esclarecedor mencionar que no 23 de janeiro de 2023, a secretária executiva da Fundação Athos Bulcão, Valéria Cabral, ao ser questionada sobre a participação do artista nas eleições constituintes e outros trabalhos nessa temática, respondeu:

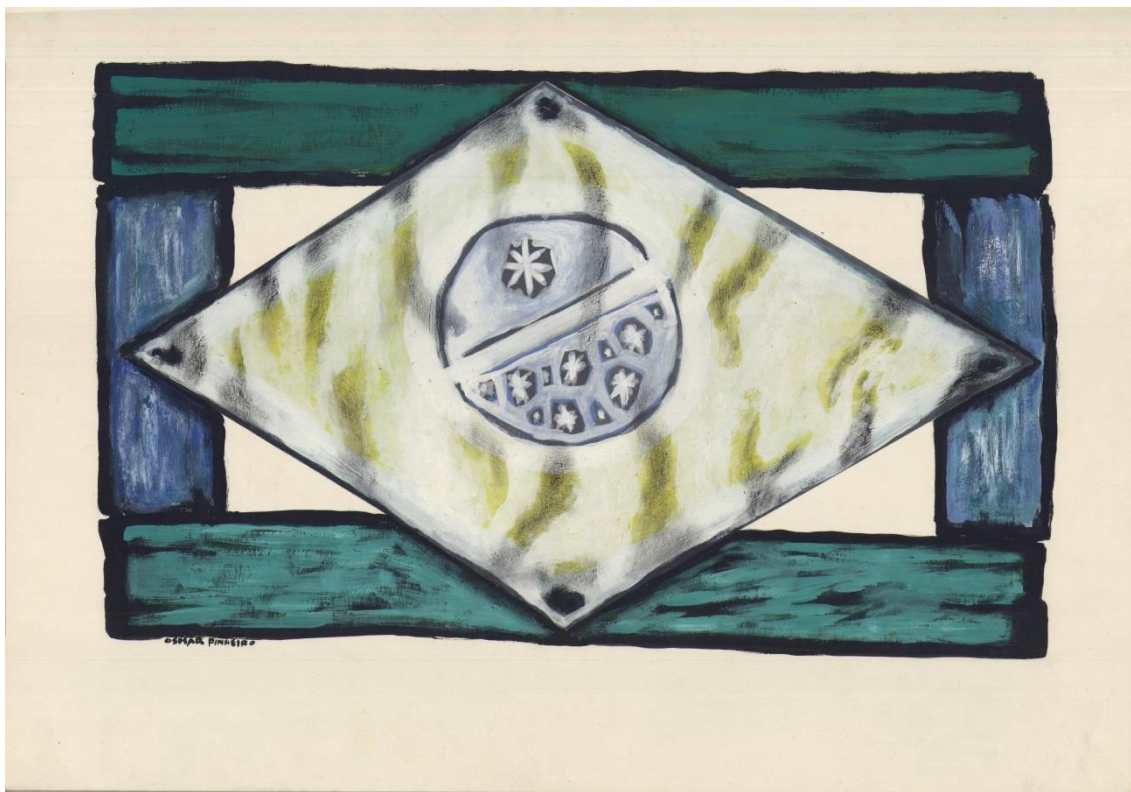
Não creio que Athos Bulcão tenha sido ativo no movimento pela Constituinte ou pelas Diretas-já. Desconheço o envolvimento do Professor Athos diretamente nos fatos mencionados por você. Ele deve ter colaborado por ter sido sempre um defensor da democracia. (CABRAL, 2023)

Essa perspectiva acrescenta uma dimensão ainda mais intrigante a essa análise. Por que essa participação não é considerada um marco na vida desse artista? É curioso notar que mesmo textos acadêmicos e biográficos sobre o artista não abordam essa questão. Além disso, considerando a amizade entre Bulcão e Scliar, é plausível inferir que Scliar possa ter convidado Bulcão para essa manifestação artística sobre as eleições constituintes. Nesse sentido, o desconhecimento por parte do órgão oficial dedicado a Bulcão reforça a importância deste estudo e reafirma a interdependência mútua entre artistas comprometidos com a causa democrática.

¹²⁵ A análise sobre “O fio da meada”, elaborada por Roberto Schwarz, foi previamente discutida no capítulo 3 deste trabalho, o qual se dedica à exploração da obra de Glênio Bianchetti.

CAPÍTULO 11. A CELEBRAÇÃO DA DEMOCRACIA NA OBRA DE OSMAR PINHEIRO

Imagem 110 - Pintura de Osmar Pinheiro sobre papel cartão, s/d



Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ

Os dados sobre a biografia e obra de Osmar Pinheiro (1950-2006) são escassos e não há teses e dissertações a seu respeito no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes ou no Catálogo da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. No Itaú Cultural, existe apenas um parágrafo sucinto sobre a vida do artista, acompanhado por sete obras. Esta disponibilidade limitada de informações faz com que seja difícil traçar as relações e redes de contato envolvendo a vida do artista, resultando em um capítulo mais enxuto em comparação com os demais.

Apesar dos registros escassos, contudo, foi possível descobrir que, no ano da elaboração dessa pintura, Pinheiro participou da *II Bienal de Havana*, em Cuba – e o fato de ter apresentado sua arte em um país comunista,¹²⁶ em meio a uma transição democrática no

¹²⁶ Fidel Castro emergiu como líder da revolução cubana em 1959, desempenhando um papel proeminente na esfera política de Cuba ao longo de mais de cinco décadas. No entanto, seu impacto transcendeu as fronteiras do país, exercendo uma influência na América Latina e na dinâmica internacional, especialmente pela sua estreita

Brasil, traz indícios sobre seus valores políticos e sociais. De acordo com Pinheiro (1979), é importante que os artistas ocupem o espaço político e desenvolvam uma política cultural própria, ampliando as possibilidades de o artista atuar em diferentes níveis, em uma relação estreita entre o artista, o meio e a obra.

As obras de arte apresentam importância como objetos capazes de transmitir informações ao longo do tempo e fornecer ao pesquisador indícios significativos que sintetizam a experiência de uma época. Ao politizar sua arte, o artista evidencia sua posição como agente dinâmico, exteriorizando em suas obras componentes subjetivos. Desta forma, a arte se apresenta como uma ferramenta importante no questionamento de questões sociais e políticas relevantes.

Outro dado interessante a ser registrado aqui é que no ano da promulgação da Constituição brasileira, Osmar Pinheiro não se encontrava no Brasil, pois havia recebido uma bolsa da Fundação Guggenheim, de Nova York, para passar um período em Berlim. Também fez parte do workshop Berlim-São Paulo, com coletiva no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e no Staatliche Kunsthalle, em Berlim.

A obra de Osmar Pinheiro exibe influências notáveis do neoexpressionismo, uma característica que pode ser rastreada até antes de sua estadia na Alemanha. Pinheiro havia sido impactado pela exposição do pintor germânico Anselm Kiefer, na 19ª Bienal de São Paulo, em 1987, coincidindo com o período da Constituinte brasileira. Kiefer, conhecido por seu trabalho relacionado à Shoah, frequentemente emprega uma variedade de materiais em suas obras, incluindo pigmentos, metais e madeira. A relação entre os dois artistas é evidenciada pela similaridade nas técnicas e na paleta de cores, particularmente os tons de cinza. O uso de Pinheiro desses elementos, especialmente na representação da bandeira analisada, evoca o estilo abordado por Kiefer.

A visita de Kiefer ao Brasil, somada ao reconhecido impacto de sua obra sobre o trabalho de Pinheiro — informação corroborada pelo verbete da Enciclopédia Itaú Cultural e outros sítios da internet —, levanta uma questão intrigante. É digno de nota que a obra de Osmar Pinheiro analisada nesta tese não está datada, mas faz parte da Coleção Memória da Constituinte do Museu da República/RJ, onde a maioria das quatorze obras é datada de 1986, o ano das eleições para a Constituinte. Vale lembrar que a Constituinte em si ocorreu nos dois anos subsequentes. Seria, então, plausível conjecturar que essa obra específica de Pinheiro possa ter sido criada não em 1986, mas talvez em 1987 ou 1988, após a visita de Kiefer e

associação com a União Soviética durante a Guerra Fria. Este cenário de mudança política e de alianças internacionais influenciou a relação entre a arte e a política, notadamente em toda a região latino-americana.

durante o período da Constituinte? Embora essa suposição permaneça no âmbito da conjectura, ela é fundamentada por indícios que sugerem uma possível correlação temporal e temática entre os dois artistas. Esta hipótese adiciona uma camada de complexidade à análise da obra e ao entendimento do ambiente cultural e político em que ela pode ter sido criada.

11.1. A Ressurreição da Liberdade

Osmar Pinheiro é conhecido por sua habilidade em criar obras de arte com camadas de tintas que evocam o passado e a memória. Utilizando camadas suaves de tinta e esfumados cuidadosos para criar efeitos atmosféricos e profundidade visual, Pinheiro captura aquele momento de forma poética e evocativa. A técnica esfumaçada confere à obra uma sensação de mistério e ambiguidade, que os tornam fascinantes e envolventes para o espectador.

Cada camada é cuidadosamente aplicada, criando uma textura rica e profunda que é envolvente aos olhos e à imaginação. As cores vibrantes e as formas abstratas são usadas para transmitir emoções e histórias, permitindo que o espectador se sinta conectado à obra de uma forma pessoal. É por meio desta técnica única que Pinheiro consegue capturar e preservar o tempo e a memória em suas obras. É por isso que esta pintura (imagem 110), produzida em 1986, é tão instigante.

O fato de a obra estar incluída na Coleção Memória da Constituinte no Museu da República sugere que a pintura foi criada com o propósito de capturar a época das eleições constituintes e as expectativas do país naquele momento, buscando uma identidade unificada e um futuro promissor. A identidade nacional pode ser extraída a partir da semelhança com o formato da bandeira, assim como o uso das cores verde, azul, amarelo e branco. Tem-se, portanto, uma caixa retangular, com um losango preso na parte de cima e a esfera azul dentro do losango com estelas brancas e uma faixa no meio.

Ao retratar de forma marcante as cores e o formato da bandeira nacional, pode-se inferir que o artista objetivou instigar o público a se envolver de forma mais ativa na construção do novo regime político. Após um longo período de regime ditatorial, no qual as pessoas vivenciavam a oscilação entre “a impotência cimentada pelo Estado e o desejo pulsante de agir no e sobre o mundo” (VIEIRA, 2016, p. 02), a presente obra que trata das eleições constituintes se configurava como uma tentativa de sensibilizar a população para o momento histórico e enfatizar a importância da participação cidadã na construção de um

futuro promissor. Um anseio intrínseco consistia na busca pela liberdade em oposição a qualquer forma de regime autoritário, com o objetivo de estabelecer um modelo político que se afastasse de práticas violentas.

A ausência da frase “Ordem e Progresso” na pintura de Pinheiro pode ter sido uma escolha consciente para se afastar das ideias associadas ao lema positivista. Na época da ditadura, essa frase foi frequentemente invocada como justificativa para a supressão de direitos políticos e a perseguição aos oponentes políticos. A decisão de excluir a frase destaca a necessidade de um futuro político mais democrático, livre de censura e opressão. Essa ausência faz com que a obra se afaste da ditadura e se aproxime de um novo modelo político, mais inclusivo e orientado pela participação popular.

A presença do losango pregado a uma caixa transmite uma ideia de fixação, como se as mudanças estivessem sendo consolidadas de maneira duradoura na sociedade. Em uma interpretação otimista, o prego pode ser compreendido como a força e a determinação dessa nova trajetória, como se esses novos valores precisassem ser preservados e fortalecidos. No entanto, o prego também pode carregar uma conotação negativa, como se fosse uma forma de opressão ou controle que a sociedade havia enfrentado até então. Nesse sentido, o uso do prego está associado às lutas democráticas. Além disso, a presença do losango fixado à caixa também traz consigo uma conotação simbólica que evoca a crucificação de Jesus – seria uma alusão à busca pela salvação do Brasil?

A transição da cor cinza para o amarelo no losango pintado por Pinheiro pode ser interpretada como uma evolução ou um movimento temporal. No caso, é relevante notar as semelhanças e conexões com o trabalho de Kiefer. A utilização da cor cinza por Kiefer, proveniente da queima de diversos materiais, sugere um potencial de transformação, um tema que também se manifesta na obra de Pinheiro.

Imagem 111 - Your Golden Hair, Margarete, 1981



Fonte: KIEFER. Artsdot, 2023.

Kiefer é influenciado pela poesia de Paul Celan, um poeta judeu sobrevivente dos campos de extermínio, e frequentemente incorpora títulos ou trechos de poemas de Celan em suas obras, além de materiais efêmeros como palha e cinzas (GASPAR, 2014). A presença da cor amarela na forma de tinta dourada em algumas de suas obras pode ter uma significação ambígua, relacionada tanto à pureza racial quanto ao potencial de transformação. Além disso, a palha, que pode ser queimada e tornar-se cinza, sugere que o que for cultivado crescerá sobre uma “terra carbonizada”.

O cinza, na imagem de Pinheiro (imagem 110), pode estar associado ao período da ditadura brasileira, um tempo de opressão e sombras sobre a sociedade. Essa tonalidade acinzentada evoca a noite sombria que pairava sobre o país. À medida que as cores se sobrepõem, emerge uma mudança para um período mais esperançoso e vibrante. O amarelo, com sua vivacidade e brilho, irrompe na composição, trazendo o renascimento e a promessa de dias melhores. Essa transformação cromática serve como um indicativo da recuperação da cor e da vitalidade na sociedade.

Essa ideia de transição das cores, da noite cinza para o dia solar, traz à memória um poema de Thiago de Mello, publicado em pleno período ditatorial, no ano de 1965:

Faz escuro mas eu canto,
porque a manhã vai chegar.

Vem ver comigo, companheiro,
 a cor do mundo mudar.
 Vale a pena não dormir para esperar
 a cor do mundo mudar.
 Já é madrugada,
 vem o sol, quero alegria,
 que é para esquecer o que eu sofria.
 Quem sofre fica acordado
 defendendo o coração.
 Vamos juntos, multidão,
 trabalhar pela alegria,
 amanhã é um novo dia.
 (MELLO, 1965).

A alusão ao poema de Thiago de Mello fortalece a ideia de que a presença do amarelo no losango não consiste apenas em uma cor vibrante, mas também pode significar a promessa de mudança política e social.

11.2. Caixa de Pandora: A Abertura da História Brasileira

A escolha por pintar uma caixa de madeira é digna de atenção. O uso da textura amadeirada dá um toque natural e orgânico à obra, fortalecendo a mensagem da transição política. Na natureza, as coisas mudam ao longo do tempo, bem como na conjuntura política, que também passava por transformações. A madeira com as cores e o formato da bandeira nacional remete ao Pau-Brasil, árvore que deu nome ao país e que foi alvo de exploração em excesso. Nesse sentido, a obra pode ser interpretada como uma tentativa de resgatar a identidade nacional, valorizando a importância das eleições constituintes para a história do país. É estabelecido um paralelo entre a raridade da madeira do Pau-Brasil e a possível perda dos valores recém-conquistados na transição democrática.¹²⁷

Ademais, há a possibilidade de a pintura remeter a um pallet, objeto frequentemente utilizado no transporte de mercadorias, especialmente na indústria alimentícia. Nessa interpretação, a caixa adquire um sentido de meio de transporte para concretizar as eleições. É destacada a importância de cuidados no transporte e no cultivo da democracia, como algo precioso, a fim de que possa ser fortalecida e alimentada. A representação da caixa como uma

¹²⁷ A pintura de uma madeira pode indicar, ainda, a preocupação do artista com a natureza e sua relação com o meio ambiente. Ao incorporar a imagem de madeira na sua obra, Pinheiro também pode estar reforçando a importância da conexão entre a natureza e sociedade. Sua atuação em um projeto sobre a visualidade amazônica para a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) sugere que ele tinha uma visão sensível ao impacto do meio social sobre a natureza (PINHEIRO, 2023).

ferramenta de transporte reforça a relevância da participação cidadã na preservação e fortalecimento dos valores democráticos. Ao abrir a caixa, o espectador se depara com a sensação de um carregamento que está prestes a ser liberado e que traz consigo a esperança de resgatar as liberdades e garantias suprimidas ou escondidas. A obra pode ser interpretada como uma oportunidade de trazer elementos do passado para o presente.

A representação artística da caixa de madeira, presente na obra de Pinheiro, pode sugerir outros significados metafóricos, como a possibilidade de ser um caixão que ressuscita a verdade enterrada há anos. Nesse ponto, A historiografia brasileira trata da dificuldade em compreender e definir as condições vivenciadas durante a ditadura no Brasil (VIEIRA, 2013). Essa dificuldade é comum a quem está imerso em um determinado momento histórico e se tornou ainda mais densa devido aos disfarces ideológicos do governo e de seus apoiadores, bem como às artimanhas jurídicas e eleitorais utilizadas para manter o regime autoritário. Além disso, Vieira menciona que os discursos da época frequentemente eram invertidos, com o governo defendendo atos que suprimiam direitos políticos em nome da “democracia”. Essa inversão tornava ainda mais difícil para a população compreender a realidade em que vivia. Ademais, muitos brasileiros não tinham noção do horror que ocorria nos porões da ditadura, o que agravava a dificuldade em definir e compreender a realidade em que viviam.

As marcas deixadas pela experiência da ditadura ainda são sentidas na atualidade. Conforme salientado por Vieira (2013, p. 57),

Não se tratou de um trauma político ‘apenas’, mas o início de um tipo de experiência que nos anos subsequentes adquiriu formas de continuidade dolorosa e problemática, pois traumas se transmitem como falhas, faltas, silêncios, de modo que passaram a nos faltar alguns recursos hermenêuticos necessários para dar sentido à realidade.

A caixa de madeira emerge, assim, como em uma abertura de algo que estava fechado: ainda que a abertura da caixa seja dolorosa, devido às ações terríveis praticadas durante o período sombrio da ditadura, é necessário ouvir as vozes que foram sufocadas e transmitir ao outro a realidade daquilo que foi. Assim como em um funeral, é preciso lidar com o luto e o sofrimento para seguir em frente, e a abertura da caixa pode ser vista como um processo de luto. A obra sugere a importância de resgatar a liberdade e a democracia, mesmo que isso signifique enfrentar as sombras do passado.

Ao pintar a bandeira nacional em uma caixa, Pinheiro também evoca a imagem da Caixa de Pandora,¹²⁸ comparando-a ao regime ditatorial. Como na mitologia grega, quando Pandora abriu a caixa e liberou todo o mal que havia lá dentro, a ditadura brasileira também trouxe trágicas consequências, como torturas e assassinatos. A proibição de abrir a caixa é semelhante ao silêncio imposto sobre o período: a sociedade não poderia saber a verdade. No entanto, assim como na lenda, a abertura traz consigo a esperança de mudança e a oportunidade de aprender com os erros do passado, evitando que a história se repita. O livro *Brasil: nunca mais* (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 2013) mapeia a repressão política durante a ditadura, denunciando inúmeros casos de tortura. A caixa de Pandora, interpretada aqui como a caixa-preta da ditadura, precisa ser aberta para dar lugar à caixa da democracia, que Pinheiro pinta com as cores da bandeira do Brasil.

¹²⁸ De acordo com a lenda, Pandora foi presenteada com uma caixa que continha todos os males do mundo, mas também continha a esperança. Pandora abriu a caixa, liberando todos os males e doenças para o mundo, que se espalharam rapidamente. Com a esperança, as pessoas tinham uma chance de se recuperar das desgraças, mas ainda assim teriam que lidar com os males que foram libertados.

CAPÍTULO 12. A OBRA DE JOSÉ ZARAGOZA E OS DESAFIOS DE ACERTAR NA MOSCA NA TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA

Imagem 112 - Pintura de José Zaragoza sobre papel cartão, s/d



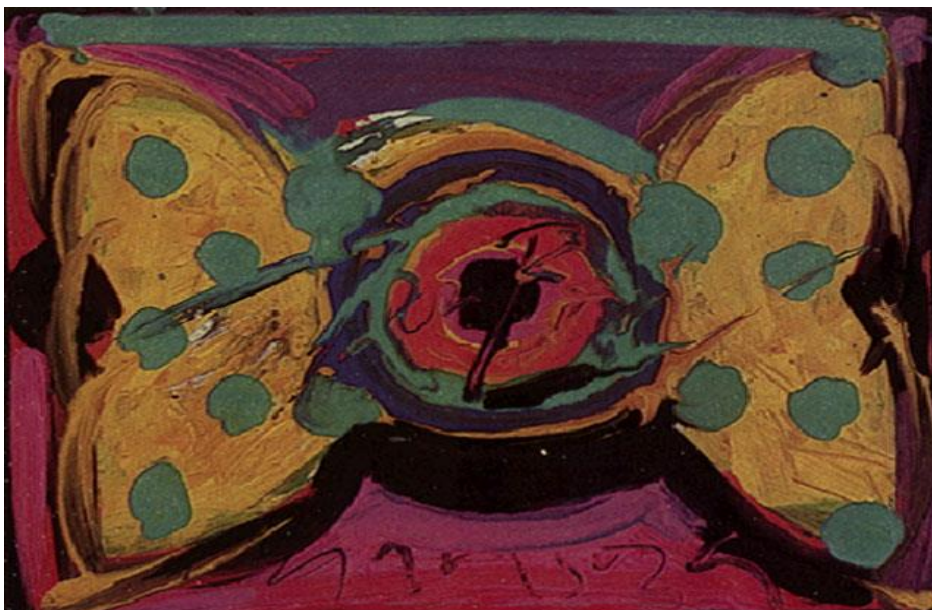
Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ

12.1. Investigando a Possível Paternidade da Obra

A obra em questão integra a Coleção da Memória Constituinte e se encontra catalogada como “Autoria Desconhecida”. Entretanto, a pesquisadora Maria Helena Versiani vem chamando a atenção para a possível autoria de José Zaragoza (1930-2017), baseada em suas investigações. A afirmação da pesquisadora tem por base a semelhança observada na assinatura do artista, quando comparada com outras obras conhecidas dele, evidenciando ser essa uma hipótese interessante e válida. Além de Versiani, o historiador Paulo Knauss (2008) também aponta Zaragoza como autor da obra, o que endossa ainda mais a semelhança de assinatura.

Adiante, é apresentada uma obra do artista, localizada no site do Itaú Cultural, com a respectiva assinatura.

Imagem 113 - Sem Título, 1987



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Em 2004, o Programa Reclame apresentou um episódio especial dedicado ao artista Zaragoza. Nesse episódio, foram exibidas algumas de suas obras, permitindo a visualização da sua assinatura com maior clareza.

Imagem 114 - *Print* de vídeo no YouTube 03



Fonte: Imagem extraída do vídeo RECLAME em homenagem ao ZARAGOZA.

Imagem 115 - *Print* de vídeo no YouTube 04



Fonte: Imagem extraída do vídeo RECLAME em homenagem ao ZARAGOZA.

Embora a imagem possa estar distorcida devido ao zoom, a semelhança nas assinaturas é perceptível, o que sugere a possibilidade de que a autoria da tela depositada no Museu da República seja de Zaragoza.

Imagem 116 - Zoom (01)



Fonte: zoom da assinatura referente à pintura arquivada na Coleção Memória da Constituinte (imagem 112).

Imagem 117 – Zoom (2)



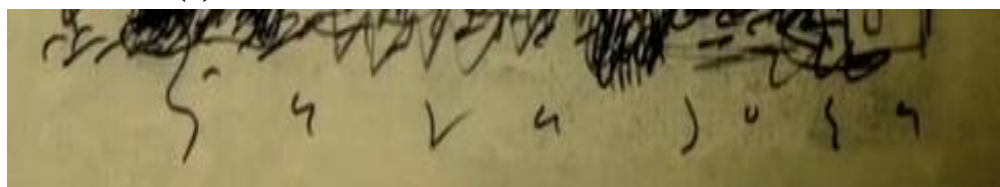
Fonte: zoom da assinatura da imagem 113.

Imagem 118 - Zoom (3)



Fonte: zoom da assinatura da imagem 114.

Imagem 119 - Zoom (4)



Fonte: zoom da assinatura da imagem 115.

A despeito dessa semelhança apontada, para se estabelecer uma afirmação precisa acerca da autoria da obra, torna-se necessário realizar testes de autenticidade por meio de uma perícia especializada. Diante disso, neste estudo, adota-se a hipótese de que a obra é de autoria de José Zaragoza, mas se reconhece que a questão pode ser objeto de debates futuros.

Desta forma, o posicionamento adotado não pretende concluir a discussão, mas, sim, propiciar espaço para pesquisas posteriores.

Zaragoza foi um artista e empresário espanhol radicado no Brasil, conhecido por sua carreira tanto como pintor quanto como fundador da DPZ, uma agência de publicidade renomada.¹²⁹ As informações sobre sua trajetória como pintor são bastante escassas, diferentemente de sua atuação na área de publicidade, que é mais amplamente documentada. A título de exemplo, em 2014, o próprio artista lançou o livro “Zaragoza e Amigos Ideias Premiadas”, que relata suas memórias e o legado de sua carreira de cinquenta anos na publicidade, mas sua contribuição como artista plástico é mencionada apenas de forma tangencial. Como pintor, participou de algumas exposições, incluindo a Bienal de São Paulo de 1963 e de 1967. Suas obras são caracterizadas por uma mistura de elementos da arte moderna e uma sensibilidade cultural única.

Em 2017, o Museu Nacional da República, em Brasília, realizou uma exposição dedicada à coleção de José Zaragoza sobre os anos de chumbo. Inspirada pela famosa de Mario Pedrosa, “Em tempos de crise é preciso estar com os artistas”, e pela coleção “Não Matarás” do próprio Zaragoza, a exposição abordou o golpe militar de 1964 (BRASILARIOS, 2017). A mostra também apresentou trabalhos de 42 artistas brasileiros, que se comunicaram com as obras de Zaragoza através das diversificadas linguagens das artes visuais contemporâneas. A exposição incluiu não apenas obras de arte, mas também textos de renomados escritores e poetas, como Darcy Ribeiro, Mário Pedrosa, Mário Quintana, Millôr Fernandes, Ariano Suassuna, Vladimir Herzog, Chico Buarque, Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes. Alguns dos artistas visuais destacados nessa mostra incluem, além de Zaragoza, Henrique Gougon e Siron Franco, que são mencionados neste estudo.

Zaragoza declarou que a fundação da DPZ atuou durante o período da Ditadura no Brasil, em um momento de grande instabilidade econômica e política (FONSECA, 2013b, s/p.). Segundo ele, sua agência era uma das poucas empresas que não estava quebrando e, além disso, lidava com a forte censura. Para Zaragoza, o trabalho realizado pela DPZ faz parte do dia a dia das pessoas e representa a sociedade, assim como a própria arte. Segundo o artista, a arte tem um papel social, cultural e educacional, estando presente nas vidas das pessoas desde o início da humanidade, seja por meio de pinturas, gravuras, esculturas ou mesmo cartazes publicitários. Cada obra tem sua própria linguagem e beleza, transmitindo

¹²⁹ Em 1968, Zaragoza fundou a DPZ, uma das maiores agências de publicidade do Brasil, juntamente com Francesc Petit, Ronald Persichetti e Roberto Duailibi. A DPZ é conhecida por sua abordagem inovadora e criativa em campanhas publicitárias, o que a tornou uma referência no setor.

uma mensagem de forma única. Zaragoza afirma, ainda, que os seres humanos são ecléticos e dinâmicos, de modo que as mutações estão sempre presentes nas artes, tornando mais rico de espírito quem consegue apreciar e identificar esses movimentos (FONSECA, 2013b, s/p.).

12.2. Acertando na Mosca: A Busca por um Novo Regime Político

Com relação à análise da pintura depositada na Coleção Memória da Constituinte (imagem 112) tem-se que a escolha de cores faz uma referência à bandeira do Brasil: o verde, amarelo, azul e branco são cores tradicionais e podem ter sido escolhidas pelo artista com o intuito de transmitir uma mensagem sobre o país ou sua relação com a sociedade. A utilização de uma tonalidade mais pálida de verde sugere uma nova perspectiva da tradicional bandeira, o que pode revelar uma visão crítica sobre a realidade política do país.

A representação da bandeira em posição vertical, com as pontas cortadas ao invés de estendida horizontalmente, pode ser interpretada como uma imagem emblemática da força e determinação do povo brasileiro. Nessa pintura, podem ser evocados a resiliência e o espírito inabalável de buscar transformações sociais e políticas, mesmo diante de obstáculos e adversidades simbolizados pelas pontas cortadas. Essa escolha visual pode fazer referência a essa postura de resistência e luta, sugerindo que o país e sua população se encontram em pé e prontos para o futuro. A aparência geométrica da aresta cortada também pode sugerir a ideia de “aparar arestas” e ajustar questões mal resolvidas, o que se alinha com a narrativa da época de mudanças, especialmente considerando o histórico da ditadura no Brasil e a transição para a democracia.

Em outro ângulo interpretativo, a bandeira cortada pode sugerir que o Brasil não se encaixa em molduras ou parâmetros cartesianos fixos. Essa leitura é reforçada pela expressão popular brasileira que descreve pessoas “quadradas” como conservadoras, desatualizadas ou não sintonizadas com o presente ou a modernidade. O termo “quadrado” ou “quadrado” era comumente usado no Brasil à época e ainda encontra ressonância hoje, embora talvez não entre os jovens.

A representação da esfera azul como um alvo, com uma mosca no centro, evoca o ditado popular “acertar na mosca”, o que reforça a ideia de precisão e a importância de agir com objetividade naquele momento. A feitura de uma Constituição dependia da atuação consciente e precisa da sociedade, sendo fundamental que os objetivos e as diretrizes políticas

e sociais sejam claros para garantir a efetiva mudança política e social. A mosca é um ser dual: ao mesmo tempo, frágil, mas resistente. A fragilidade da mosca sugere a vulnerabilidade da democracia, enquanto a sua resiliência e a sua capacidade de fazer barulho e de ocupar espaço sugerem a força popular.

A pintura analisada aqui traz à lembrança a música “Mosca na Sopa”, composta por Raul Seixas, em 1973, e que está ligada à luta contra a opressão durante a ditadura. A mosca na música é uma metáfora sobre o povo, persistente e incansável em sua luta pela democracia, representado por frases como “Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar” e “Eu sou a mosca que perturba o seu sono”. A inserção da mosca na imagem de um alvo destaca a ideia de que a luta pelos direitos democráticos é constante e inextinguível – ou, como diz o dito popular, “Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”. A frase “Porque você mata uma e vem outra em meu lugar” reforça o papel do povo como o principal agente dinâmico da luta contra a opressão – e que mesmo diante da repressão violenta, a oposição não iria se calar. A música e a pintura, portanto, são obras que fazem uma crítica às ações governamentais e uma manifestação da força da sociedade em sua busca por justiça e liberdade.

Mas qual seria a identificação correta do inseto retratado na pintura de Zaragoza, uma mosca ou uma abelha? Seria a presença da abelha na pintura uma representação da necessidade de dar uma “ferroada” nas tendências autoritárias? Independentemente do tipo de inseto escolhido, sua utilização é altamente relevante. A sua inclusão como elemento central da obra, relacionando-o ao povo e a sua resiliência, não deve ter sido uma escolha aleatória.

Isso porque, durante a ditadura no Brasil, insetos foram usados como uma forma de tortura psicológica contra os presos políticos. De acordo com os relatórios da Comissão Nacional da Verdade (CNV), os insetos eram colocados em recipientes com as vítimas, causando-lhes uma sensação de sufocamento e pânico. Os insetos também eram colocados em lugares íntimos das vítimas, como a boca e as genitálias, causando uma humilhação adicional. Essas práticas de tortura, juntamente com outros métodos de violência física e psicológica, tiveram um impacto significativo na saúde mental e física dos presos políticos, além de causar traumas duradouros.

A obra apresenta uma subversão conceitual, transformando esse animal, anteriormente utilizado como meio de tortura, em uma representação simbólica do povo como agente ativo de mudança social. Esta ideia é reforçada ao retratar o inseto pousando precisamente na frase “Ordem e Progresso”, de modo a suprimir o lema positivista, sugerindo uma subversão da ordem até então estabelecida.

A interpretação de uma obra de arte é resultado da interação entre as intenções conscientes do artista e elementos inconscientes, tanto individuais quanto coletivos. A obra pode retratar aspectos estruturais da sociedade, ainda que não tenham sido intencionalmente incluídos pelo autor. Assim, uma vez que uma obra é compartilhada com o público, ela passa a ser subjetivamente interpretada e reinterpretada por diferentes receptores. Segundo Marc Bloc (2001), a fonte de informação não se comunica por si só, mas através das perguntas que são feitas a ela.

Com a conclusão da Parte III, chega-se ao fim da análise dos artistas Athos Bulcão, Henrique Gougon, José Zaragoza e Osmar Pinheiro, cujas obras apresentam elementos diretos da bandeira nacional. No entanto, é importante destacar que este estudo não se encerra e nem se coloca um ponto final, tendo em vista a riqueza de informações e temas que ainda podem ser explorados.

PARTE IV - O ATO DE MUDAR E O RISCO DE PERMANECER: ENTRE A ESPERANÇA E A ADVERTÊNCIA

No sábado, ou quando muito na segunda-feira, tudo voltaria ao que era na véspera, menos a Constituição.

(ASSIS, Machado de, 1962, p. 1029)

De acordo com a historiadora Sandra Pesavento (2005, p. 87), a imagem desempenha não apenas um papel epistêmico, revelando algo a conhecer, mas também uma função simbólica, permitindo acesso a significados subjacentes, além de conter uma dimensão estética que evoca sensações e emoções no espectador. Ao se considerar a imagem como uma forma de linguagem, sua capacidade de expressão e comunicação se torna evidente. De fato, a imagem não escolhe a quem atingir, podendo dialogar até mesmo com seu próprio criador. Para além da comunicação, a imagem é uma criação humana que estabelece uma relação com o mundo; as obras de arte se tornam veículos para a preservação de eventos históricos, assumindo a função de “lugares de memória”.

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar as honras fúnebres, estabelecer contratos, porque estas operações não são naturais (NORA, 1993, p.13).

A imagem, em especial a monumentalizada, quando preservada como parte do acervo de uma instituição museológica, assume um papel singular como local de memória, solidificando o imaterial e conservando a história da sociedade em relação a um evento específico. Essa representação visual adquire um significado profundo, transformando-se em um testemunho tangível que transcende o efêmero, garantindo a perenidade da memória coletiva. Quando acessada pelo público, essa imagem se converte em um meio de transmitir essa memória coletiva, estimulando debates em torno do evento retratado e suas ramificações na sociedade.

O entendimento das abordagens e propostas relativas à imagem demanda uma análise abrangente da visualidade, que engloba tanto a dimensão cultural do ato de ver quanto sua dimensão histórica e artística. A imagem possui a capacidade de alcançar todas as camadas sociais, superando barreiras por meio do poder humano da visão (KNAUSS, 2006, p. 99). Segundo Knauss, a visualidade é uma dimensão cultural que deve ser considerada para compreender a imagem e sua relação com o mundo.

À luz dessas discussões, a quarta parte desta tese direciona-se ao exame de quatro obras de arte, cada uma produzida por Siron Franco, Millôr Fernandes, Glauco e Antônio Nássara, que se destacam pela sua ruptura com o *status quo* ditatorial. Essas obras apresentam uma particularidade expressiva singular, não somente por criticarem o antigo regime, mas também o novo que estava sendo instaurado, enriquecendo ainda mais a análise da interação entre arte e política naquele momento histórico.

CAPÍTULO 13. SIRON FRANCO E A GERMINAÇÃO DE UM NOVO REGIME

Imagem 120 - Pintura de Siron Franco sobre papel cartão, 1986



Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ

13.1. Entre a Obra e a Percepção: A Liberdade de Interpretação na Arte

Gessiron Alves Franco, mais conhecido como Siron Franco (1947-), é um renomado artista plástico brasileiro cuja obra é conhecida tanto no Brasil quanto no exterior. Sua trajetória artística foi marcada por diversos momentos significativos, incluindo sua participação na 12ª Bienal Nacional de São Paulo em 1974, onde foi premiado como o melhor pintor nacional entre 145 concorrentes (ARTE, 2023). Este reconhecimento estabeleceu Franco como uma figura proeminente no cenário artístico brasileiro – e sua obra continua a ser objeto de estudo e apreciação.

Dentro deste arranjo, a obra de Siron Franco pintada em 1986, ano das eleições constituintes, apresenta uma peculiaridade que merece atenção. Durante uma conversa telefônica com o artista (FRANCO, 2021), Franco esclareceu que sua escolha pelo feijão vermelho na pintura não estava vinculada a nenhuma causa ou partido político específico, mas sim ao seu gosto pessoal por consumir esse tipo de feijão. No entanto, é importante ressaltar que, ao criar uma obra de arte e expô-la ao mundo, o artista a torna suscetível a diversas interpretações. Estas podem divergir da intenção original do artista, uma vez que nem o artista nem sua obra estão imunes aos impactos do tempo, espaço e contradições sociais, conforme as teorias da recepção em geral.

Segundo ensinamento de Didi-Huberman (2018), não é necessário escolher entre o objeto observado e o observador. É preciso considerar a existência do elemento intermediário, analisando a oscilação contraditória, tal como a expansão e contração de um coração batendo ou o fluxo e refluxo das ondas do mar, a partir de seu ponto central, que é o ponto de incerteza, de espera e de intermediação. A partir dessa constatação, o autor questiona a ideia de que a obra de arte seja vazia ou neutra, argumentando que é justamente esse vazio que permite a abertura de um jogo fértil de polissemia.

Didi-Huberman está se referindo à capacidade da arte de evocar múltiplos significados, apesar de sua aparente simplicidade formal. Para o pesquisador, essa capacidade é derivada da relação que a obra de arte estabelece com o espaço circundante e com o espectador. A ausência aparente de conteúdo é, portanto, um convite para a participação ativa do espectador na construção de significado. Ao enfatizar esse vínculo, Didi-Huberman argumenta que a obra, ao invés de negar ou apagar uma interpretação, cria um espaço que se transforma em um lugar de memória e em um campo de associações múltiplas. A obra, nesse

sentido, não é vazia ou neutra, mas sim um campo fértil para a produção de significado e a ressonância emocional.

Tem-se, com isso, que a escolha do uso de uma cor pode ter várias interpretações diferentes. A cor vermelha, por exemplo, pode levar o receptor a interpretar a obra de uma forma específica, mesmo que o artista não tenha a intenção de se vincular a uma corrente política. O vermelho é uma cor que chama atenção e pode ser visto como uma cor poderosa e intensa, representando paixão, energia, força, emoção e até mesmo perigo, sendo usado para transmitir uma mensagem forte e impactante. Essa cor também pode ser associada com a política e a luta social, já que está presente em muitas bandeiras de movimentos políticos e sociais.

O fundo preto pode significar a escuridão ou o vazio, enquanto o feijão pode representar a luz ou a esperança, sendo uma referência às dificuldades e incertezas deixadas durante o período da ditadura. A cor preta é frequentemente utilizada para expressar o que seria por outros caminhos inenarrável, indizível. O seu uso em complemento com a cor vermelha merece destaque: o vermelho intenso do sangue, que pode simbolizar a vida e a vitalidade, quando coagulado e exposto ao tempo, transforma-se em um tom marrom escuro, quase preto. A beleza plástica da cor vermelha do sangue é substituída pela opacidade coagulada e mortificada do tom preto. Por meio dessa combinação de cores, o sofrimento inexprimível do ser humano e a efemeridade da vida são capturados de forma inesperada. A imprevisibilidade do surgimento do tom preto em razão da coagulação do sangue evidencia uma dinâmica de transformação. Quando aplicada em cenários artísticos, pode resultar em representações poderosas e simbólicas do sofrimento e da finitude da existência.

Ponto interessante é que essa pintura de Siron Franco apresenta um processo inverso, no qual a cor preta é substituída por um ponto de destaque vermelho – o feijão. A interpretação que se faz aqui é que essa mudança representa a transição da ditadura para a democracia, em que o fundo na cor escura representa o sofrimento do passado ditatorial e o vermelho simboliza a esperança e a vida pulsante da nova fase democrática. Essa transformação da cor pode ser vista como um espaço fértil para a produção de significado e a ressonância emocional, permitindo a construção de múltiplos significados a partir da interação entre a cor, o objeto e o espectador.

Ao contrário de uma interpretação fatalista da coagulação do sangue, que sugere que a morte e a opacidade são inevitáveis, a pintura apresenta uma visão mais otimista da transformação, sugerindo que a vida e a esperança podem ser cultivadas, ainda que a partir do

sofrimento. A presença do feijão no centro da tela reforça essa interpretação, trazendo a ideia de que a nova fase democrática está prestes a germinar e crescer. A pintura apresenta um discurso sobre a importância da superação do passado e a valorizar a vida e a liberdade que a democracia pode trazer.

Além disso, o feijão é posicionado como elemento central da tela, conferindo relevância a um alimento de grande importância na comida básica e economicamente acessível à população brasileira. O feijão, junto com o arroz, é um alimento popular e faz referência à alimentação e sobrevivência das camadas mais pobres da sociedade. A adaptabilidade do feijão a ambientes adversos endossa sua associação a atributos de tenacidade e resiliência, constituindo-se um emblema de resistência e luta.¹³⁰

Siron Franco foi um dos artistas que participou da II Bienal da Bahia, em 1968, porém, devido ao regime militar, esta edição foi interrompida pelos agentes do Serviço Nacional de Informações (SNI), que prenderam os organizadores e destruíram vários trabalhos ali expostos. Dos três trabalhos de Franco, apenas uma obra, *Cavalo de Tróia*, sobreviveu.

¹³⁰ Diversos artistas contemporâneos têm utilizado o feijão como elemento artístico em suas criações. Um exemplo é o artista Vik Muniz, que empregou o feijão, um alimento característico de Cuba, como componente central em sua representação do ícone cubano Che Guevara. A obra pode ser acessada no seguinte sítio: <<https://www.culturagenial.com/vik-muniz-obras/>>.

Imagem 121 - Cavalo de Tróia, 1968



Fonte: FRANCO. Disponível em <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/cGDGAe/>>

Esta obra pode ser interpretada como uma metáfora irônica das ações realizadas pelos agentes do SNI durante a ditadura, já que representa um cavalo com a boca amarrada por uma corda com um possível coração sangrando em sua boca. Acerca do uso de metáforas, o artista explicou: “É, porque como naquela época era a ditadura, eu sempre usei metáforas. Então foi uma experiência, e a discussão inteira era muito forte. E eu era garoto, estava começando ali, ainda pensar esteticamente certas questões”. (FRANCO *apud* GONÇALVES, 2012).

Franco também pintava figuras de modo que elas fossem reveladas através do contraste entre a escuridão do fundo e a luz que provém do objeto. Em *Deus fez o homem à sua imagem e semelhança* (imagem 124), uma tela de 1973, Siron criou paradoxos sobre a ideia de semelhança, já que a figura em destaque no centro da tela, apoiada sobre um pequeno pedestal vermelho, poderia ser Deus ou o homem.

Imagem 122 - Deus fez o homem a sua imagem e semelhança, 1973



Fonte: FRANCO. Disponível em <galeriaclima.com.br/>

Nesta tela, assim como em outras desse artista, é possível notar o destaque ao fundo negro e indefinido, sugerindo um espaço que tende ao infinito, ao vazio, bem como a presença da cor vermelha. Além de o fundo escuro ajudar a criar uma sensação de profundidade, dando a impressão de que a imagem principal está flutuando na superfície, também destaca a imagem principal na tela, tornando-a mais visível e chamando a atenção do espectador. Esse fundo preto pode reforçar sentimentos de tristeza, raiva ou medo. Outro ponto de destaque é que as personagens retratadas variam entre imagens sagradas, como madonas ou papas, e representações de realeza, sendo que em ambos os casos estão em questão o poder e as relações de subordinação.

A historiadora de arte Dawn Ades (1995, p. 127) interpreta o horror retratado nas obras do artista como uma referência ao regime militar e ao impacto que esse ambiente tinha na vida das pessoas e da sociedade. Franco, no entanto, afirma que a fonte de sua arte é a representação do ser humano pós-guerra. A despeito disso, é crucial lembrar que no período em que suas obras foram feitas o Brasil estava sob um governo ditatorial, com muitos artistas sendo perseguidos ou exilados devido à repressão e à censura.

Independentemente do que o tenha motivado, suas telas estabelecem uma ligação entre a crueldade do regime e a agressividade retratada por figuras disformes, que expressam

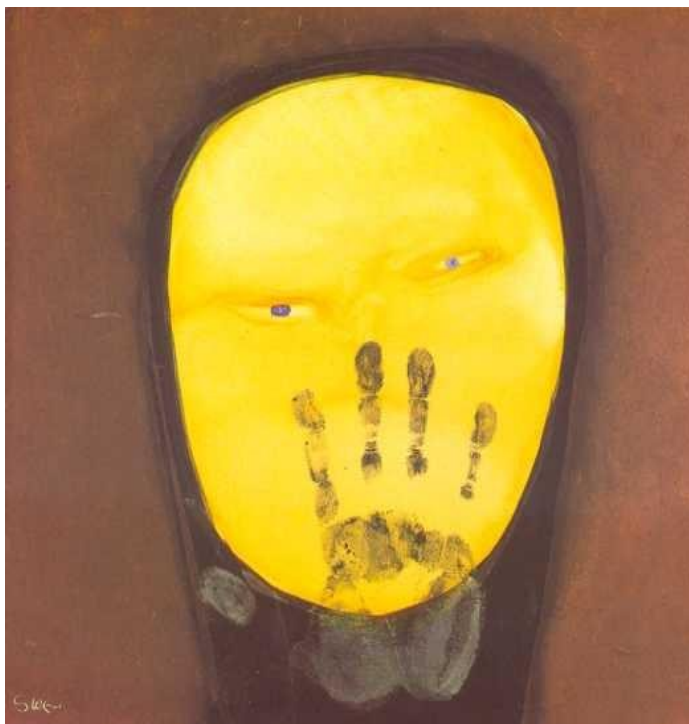
a angústia, o vazio e repulsa da época. Estas representações são vistas como resultado do medo presente na sociedade e do silêncio obrigatório, já que a ditadura intensificou sua perseguição a qualquer um que pudesse desafiar o governo militar, incluindo a comunidade artística. O catálogo da exposição na Galeria Vernissage, de 1973, inclui um texto introdutório escrito por Waldir Ayala que fala sobre a obra de Franco e faz uma alusão à ditadura e suas consequências como uma forma de protesto:

A ordem imaginária de seu mundo compõe-se de elementos por demais conhecidos, ou facilmente identificáveis, no contexto social, político e humano de nossos dias. Uma pintura de protesto, mas nada circunstancial. Um protesto que atinge raízes da questão, que interpreta o absurdo mesmo dos conflitos. Através de uma simbologia de fácil leitura e grave interpretação, ausculta o profundo desamparo do homem (diálogos de paz, o pós-guerra) e o sentimento perecível da vida, mesmo quando pinta simplesmente um animal solitário. Uma pintura pungente, sensível e sombria. (...) Um Bosch sem assombração, colocando na postura de seus monstros do irracional, questões mais pertinentes com a realidade existencial do mundo. Descendente artístico de um Bosch ou de um Grassmann, não possui nem a perversidade orgiaca do primeiro, nem a natureza do puro sonho do segundo. Coloca-se no meio-termo: delata a alma deformada do homem, lobo do homem, e situa, na pura realidade a luta em campo, a condição soturna e mártir de sua carne em ruína (AYALA 1973 *apud* FIGUEIREDO, 1979, p. 110).

Nas pinturas dos anos 1970, o ser humano e o animal são frequentemente representados de forma transformada ou metamorfoseada, retratados como personagens de destaque, tais como executivos, rainhas, reis e bispos. A tradição de satirizar tipos humanos retratando-os como animais é amplamente conhecida, especialmente através da obra de Goya. Muitas pinturas de Siron Franco expressam, através da própria sensação física do corpo imobilizado no espaço escuro, um sentimento de morte.

Algumas figuras podem ser relacionadas à situação política da época. A obra *O espelho* (imagem 123), de 1975, ilustra bem esta questão, na medida em que a mão que cobre a boca da figura pode ser relacionada ao fim da liberdade de expressão. Em alguns trabalhos realizados em 1979, ano em que se inicia o processo de abertura política, o artista aborda de forma mais direta o autoritarismo, em comparação ao caráter velado anterior. Na pintura *Proibido II* (imagem 124), o título já traduz o clima de repressão e censura com o “X” sobre a figura, sugerindo amarras e o sentimento de tortura física.

Imagem 123 - O espelho, 1975



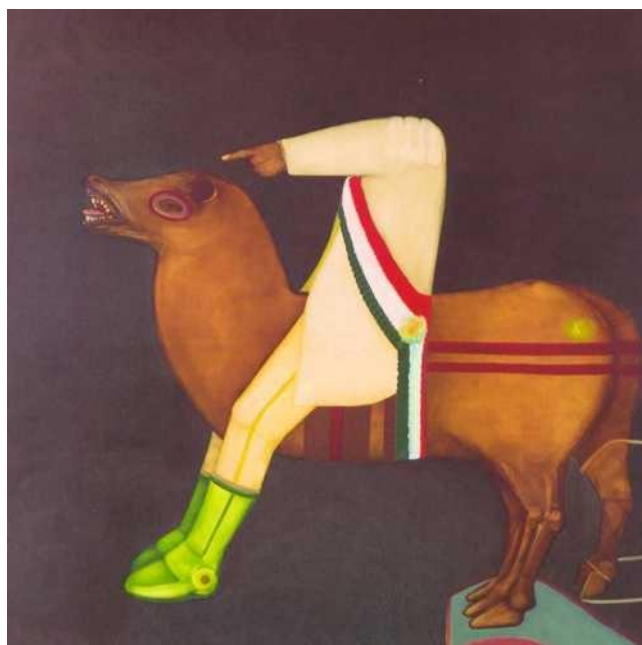
Fonte: FRANCO. Disponível em <galeriaclima.com.br/>

Imagem 124 - Proibido II, 1979



Fonte: FRANCO. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Imagem 125 - O Figueiredo, 1980



Fonte: FRANCO. FRAZÃO, 1998, p. 104.

A pintura *O Figueiredo* (imagem 125) é uma representação que pode ser associada ao presidente da República da época, o general Figueiredo. Nesta obra, o artista elabora uma metamorfose, na qual uma figura humana surge sem cabeça, montada sobre um animal cujas características evocam tanto uma anta quanto um cavalo. As pernas da figura são indistinguíveis das patas do animal e ambos estão ligados por faixas coloridas, sugestivas da faixa presidencial e do pedigree do animal. Apesar da postura rígida, a criatura parece flutuar no espaço pictórico, com apenas uma das patas tocando uma pequena área de cor. Essa posição singular e a atitude da figura de apontar o dedo indicam uma intenção de avançar em direção a um precipício, podendo ser interpretada como uma alusão à iminente queda do regime ditatorial.

A representação da figura sem cabeça também é intrigante e evoca questionamentos pertinentes. Como pode um cavaleiro sem cabeça conduzir um cavalo? Analogamente, como pode um presidente sem uma liderança sólida e consciente conduzir uma nação? Essa figura evoca a famosa frase atribuída a Figueiredo, na qual ele expressa sua preferência pelo cheiro dos cavalos em relação ao cheiro do povo (FIGUEIREDO, 2000).¹³¹ Esta imagem artística pode ser vista como uma crítica visual às contradições e fragilidades do regime vigente.

¹³¹ Em agosto de 1978, quando já estava indicado como candidato, Figueiredo concedeu uma entrevista na qual expressou sua forte afinidade pelos cavalos. Em resposta a um repórter que indagou se ele também apreciava o “cheiro do povo”, Figueiredo afirmou: “O cheirinho do cavalo é melhor”. (FIGUEIREDO, 2000).

Siron Franco é habilidoso em criar situações e criaturas ambíguas, em uma visão sarcástica do último presidente militar do Brasil. No entanto, o artista afirma que não tinha o presidente Figueiredo em mente ao criar a obra, revelando que antes da exposição no MASP, recebeu uma visita de um jornalista interessado na obra e sugeriu o título “Figueiredo” (FRANCO *apud* FRAZÃO, 1998, p. 67).

Segundo Carlos Sena Passos (2007, p. 40),

Siron Franco é um artista de obra rica e diversificada, que abarca diferentes categorias como desenho, pintura, objeto, instalação e intervenção em espaços públicos. Sua produção focaliza os diversos conflitos da experiência humana e problematiza as difíceis situações que marcam o nosso tempo: ora discute as implicações da convivência social saturada pela violência e pela bestialidade, ora denuncia as relações de poder viciadas pela crise moral e ética, ora conclama a uma reação diante do colapso do ambiente natural.

A partir da década de 1980, a relação entre o artista, a mídia e as questões político-ambientais tornou-se de grande interesse na trajetória de Siron Franco. Conforme Bertazzo (2009), o artista passou a se posicionar como um ativista político ao criar obras que buscavam alcançar um impacto nos meios de comunicação. Em 1983, Franco participou do projeto “Arte na Rua”, promovido pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Esse projeto reuniu artistas, ativistas, grafiteiros e intelectuais com o objetivo de democratizar o acesso à arte, criando trabalhos não restritos a espaços tradicionais, como galerias e museus, mas disponíveis para todos nas ruas e em locais públicos.

Uma das obras de destaque que evidencia a nova perspectiva adotada pelo artista é a instalação “Antas”, datada de 1986 e pertencente ao projeto “Bandeiras”, em que o escultor apresentou 60 esculturas em forma de antas em um espaço público em Brasília, a fim de protestar contra a matança de animais que ocorreu naquele mesmo ano. Destaca-se, ainda, a Série Césio (1987), realizada com diversos materiais como forma de protestar contra o descaso das autoridades com o lixo radioativo abandonado em Goiânia e que provocou a contaminação e morte das pessoas que entraram em contato com o material no ano de 1987. A série, composta por pinturas que constroem uma narrativa não linear, problematiza as dimensões da tragédia que se abateu sobre a cidade, oferecendo um profundo testemunho plástico. Essa tragédia radioativa foi a mais grave depois do acidente nuclear de Chernobyl, ocorrido em 1986, no norte da Ucrânia Soviética.

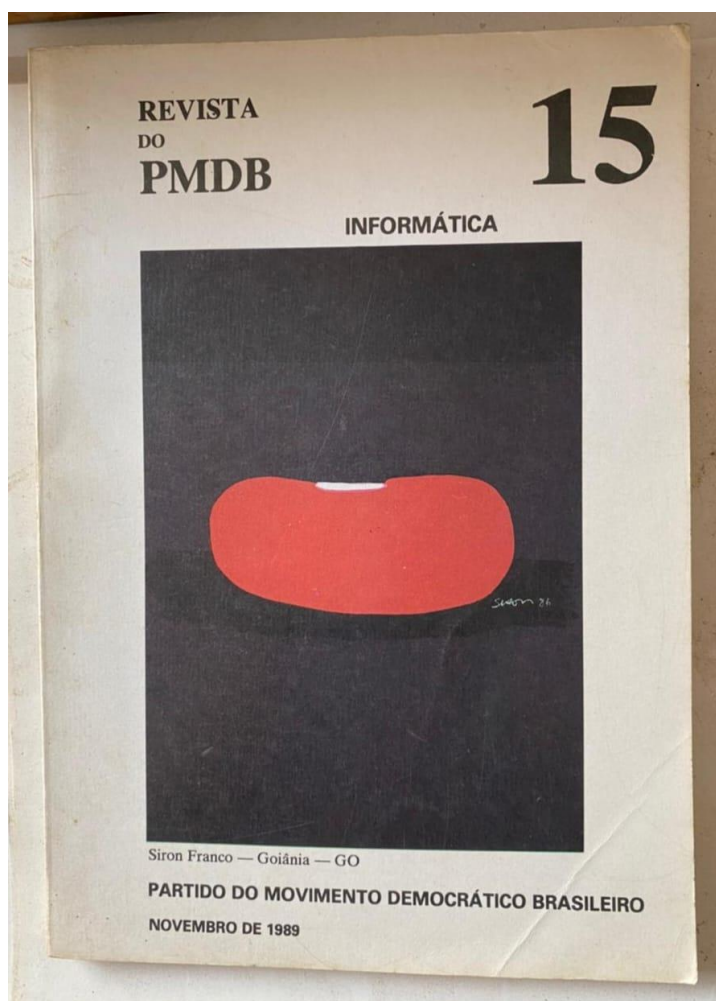
13.2. O PMDB e o Processo Constituinte

A obra analisada na presente pesquisa e que se encontra na Coleção Memória da Constituinte (imagem 120) é objeto de debates e especulações quanto a sua origem. Em entrevista (FRANCO, 2021), o artista Siron Franco explicou que provavelmente não houve um evento em que todos os artistas envolvidos tenham se reunido para criar pinturas relacionadas às eleições constituintes. A hipótese mais aceitável seria de que as obras tenham sido reunidas e catalogadas posteriormente.

Quanto a sua própria obra, Franco afirmou que a mesma foi produzida mediante solicitação do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB),¹³² sendo utilizada como capa da Revista deste partido na sua edição nº 15, publicada em novembro de 1989:

¹³² A lei que restabeleceu o pluripartidarismo definiu como obrigatório o uso da palavra “partido” antes da nomenclatura. Neste teor, convém acompanhar “(...) a transformação da ARENA no Partido Democrático Social (PDS), presidido pelo senador José Sarney, e a divisão do MDB em diversos partidos. Foram criados o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), presidido pelo deputado Ulysses Guimarães; o Partido Popular (PP), que reuniu ex-emedebistas, como o senador Tancredo Neves, e dissidentes da ARENA, como o senador Magalhães Pinto; o Partido dos Trabalhadores (PT), que teve como principal liderança nacional o ex-presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, Luís Inácio da Silva, o Lula; o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), presidido pela deputada Ivete Vargas, sobrinha do ex-presidente Getúlio Vargas; e o Partido Democrático Trabalhista (PDT), organizado sob a liderança de Leonel Brizola, de volta do exílio”. Ver: VERSIANI, 2014, p. 78.

Imagem 126 - Revista do PMDB



Fonte: Foto enviada por Siron Franco a autora desta tese no dia 22 de maio de 2021.

Apesar de o artista afirmar que sua obra não possuiu nenhuma vinculação partidária ou ideológica, é importante destacar o cenário político em que ela foi criada. Como mencionado, a encomenda da obra foi feita pelo PMDB, que desempenhou um papel central nas eleições constituintes de 1986. Na época das eleições constituintes, em 1986, o PMDB se consolidou como um dos principais partidos políticos, contando com representação significativa no Congresso Nacional. Dos 559 parlamentares eleitos, 217 tinham origem na antiga ARENA, 166 provinham do antigo Movimento Democrático Brasileiro e 176 não estavam filiados a nenhum partido em 1979. Esses números demonstram a importância e o poder político do PMDB naquele período.

Tendo como premissa a entrevista de Siron Franco, é relevante analisar também que há um hiato temporal entre a produção da pintura, produzida em 1986, e a sua inclusão na capa da Revista do PMDB, três anos depois, quando a Constituição já havia sido publicada. Segundo Franco, foi o partido que encomendou a pintura; sendo assim, será que essa obra foi

veiculada pelo partido em seus eventos presenciais, com a finalidade de discutir a Constituinte, e só depois teve interesse em publicar na revista ou essa pintura ficou arquivada até a mencionada publicação? Embora não haja certeza a respeito, pois o próprio artista não se recorda, esta é uma questão instigante.

A importância da análise da história desta pintura reside em que ela pode proporcionar uma compreensão mais profunda sobre a relação entre o PMDB e a Constituição, bem como sobre as estratégias políticas utilizadas pelo partido. Além disso, é fundamental compreender a natureza e o papel das publicações partidárias, como a Revista do PMDB, na promoção de ideias e na disseminação de informações políticas. A Revista do PMDB cumpriu um importante papel de meio de divulgação das diretrizes basilares do partido, com artigos, entre outros autores, de Fernando Henrique Cardoso e José Serra.

A ideia de criar uma Assembleia Nacional Constituinte foi levantada pelo antigo Movimento Democrático Brasileiro (MDB) em 1971, durante um seminário sobre a realidade brasileira em Recife. Um grupo de membros do partido expressou insatisfação com a situação política do país, mas as lideranças preferiram uma abordagem mais moderada, evitando confrontos com o poder Executivo.¹³³ Em resposta, foi elaborado um texto conciliador conhecido como *Carta de Recife*, que solicitava de forma sutil uma nova Constituição para o país. No entanto, o assunto não ganhou prioridade nos anos seguintes, pois o próprio MDB se concentrou em disputar eleições.

Em abril de 1977, o presidente Ernesto Geisel decretou um conjunto de leis autoritárias, o que levou ao retorno do assunto da ANC, especialmente através da campanha pró-Constituinte lançada em outubro de 1977 em São Paulo. Novos atos foram realizados, como a publicação de diversas obras e a realização de seminários sobre o assunto, fomentando debates em diversos setores da sociedade. Uma das obras mais importantes lançadas neste esforço foi o *Manual da Constituinte*, elaborado por Agenor Maria, Alceu Collares, Celso Barros, João Gilberto e Aldo Fagundes, com supervisão de Ulysses Guimarães. O manual foi concebido para estabelecer uma conexão necessária com o público leitor.

Com o advento da Lei nº 6.767/79, que reinaugurou o pluripartidarismo no país, deputados e senadores lançaram o *Manifesto dos fundadores do PMDB*, com o seguinte teor:

O PMDB prosseguirá e intensificará a luta travada pelo MDB em prol das grandes teses democráticas: manutenção do calendário eleitoral, eleições diretas em todos os

¹³³ Cumpre lembrar que ao longo do período autoritário, o MDB ostentava uma dualidade para se manter dentro do sistema político: ao mesmo tempo era um partido de oposição *ao regime* e um partido de oposição *do regime* – neste último caso, uma oposição consentida pelo Estado, obediente às regras estabelecidas.

níveis, defesa da autonomia dos municípios e fortalecimento da Federação, democratização do ensino, anistia ampla, geral e irrestrita, liberdade de informação, restauração dos poderes do Congresso e convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte. (DELGADO, 2006, p. 206).

Na Revista do PMDB de outubro/novembro de 1982, intitulada *Esperança e Mudança: uma Proposta de Governo para o Brasil*, o partido ratificou a importância de uma Constituinte:

Os problemas políticos, econômicos e sociais que afligem a Nação brasileira dependem para seu equacionamento e solução da institucionalização do regime democrático sem adjetivos. E isto só é legitimamente possível através da convocação da Assembleia Nacional Constituinte. (REVISTA PMDB, 1982, p. 09).

No dia 1º de fevereiro de 1987, a Constituinte brasileira se reuniu no Congresso Nacional e composição das bancadas dos partidos políticos refletia a complexidade desse período de mudanças e disputas políticas. Dos 559 membros, 487 eram deputados federais e 49 eram senadores eleitos em 1986, acrescidos dos 23 senadores biônicos.¹³⁴

As eleições ocorridas em 15 de novembro de 1986 evidenciaram a presença de um único partido que obteve uma porcentagem considerável de votos, alcançando a maioria. Dois grupos políticos se destacaram como grandes vitoriosos, detendo dois terços do Congresso Nacional: tanto na Câmara dos Deputados como no Senado Federal, o PMDB conquistou mais de 50% dos assentos, seguido pelo PFL com um pouco mais de 20% dos parlamentares totais.

Notando o avanço das alianças de esquerda, o deputado José Lourenço (PFL – BA) fundou um grupo chamado “Tancredo Neves”, formado em sua maioria por membros do PMDB, PFL e PDS, o que representou o início da criação do *Centrão* – que mais tarde mudou o Regimento Interno da ANC de 1987-88. Essa articulação levou o então presidente da OAB, Márcio Bastos, a alertar sobre o “golpismo de direita”, já que sua consequência imediata foi a extinção da Comissão de Sistematização, tendo apenas Bernardo Cabral (PMDB – AM) em suas funções de relatoria, agora direcionadas ao processo constitucional no Plenário. Florestan Fernandes (PT – SP) resumiu esse processo dizendo:

¹³⁴ Uma visão mais detalhada da formação das bancadas encontra-se na Tabela IV, presente no ANEXO II deste trabalho. Esta tabela oferece uma representação visual do número e da força das diferentes legendas em contenda durante esse período crucial da história do Brasil. Vale mencionar que, ao longo do processo constituinte, muitos parlamentares – somando um percentual aproximado de 15%, segundo a cientista política Celina de Souza (2001, p. 541) – mudaram a sua filiação partidária. O próprio surgimento do PSDB, em junho de 1988 – formado por dissidentes do PMDB (38 congressistas), do PFL (04), do PDT (01), do PTB (01) e do PSB (01) – é um exemplo. A autora ainda aponta que o partido mais atingido foi o PMDB, que perdeu 67 membros naquele ano.

Um autoritarismo que reproduz as lições da ditadura militar e um mandonismo digno dos antigos senhores de escravos ou da velha oligarquia da Primeira República na verdade serviram de biombo para esconder uma acintosa pirataria. (...) O que se assistiu é de estarrecer e define como os donos do poder percebem e manipulam a ANC. (FERNANDES, 2014, pp. 111-112.)

O movimento que procurava frear o lado progressista tornou-se tão amplo que ultrapassou o ajuste regimental proposto pelo *Centrão*. Isso resultou em relatos de fraude nas votações, como mencionado pelo então deputado Marcelo Cordeiro (PMDB – BA). Cordeiro revelou ter tido em sua posse registros de imagens gravadas pela TV da Câmara, mostrando dois membros da Constituinte cometendo atos fraudulentos e violando o decoro parlamentar. No entanto, para proteger a instituição, ele decidiu apagar todas as evidências, acreditando que era mais importante concluir a Constituição do que punir aqueles que a violaram.

Porque aí colocava em xeque todas as votações. Quem me garante que não aconteceu em outras? [A atitude correta teria sido] Abrir um processo na Comissão de Ética e o cara ia se lascar lá. Só que, de fato, ia acontecer uma suspensão nas votações da Constituinte. (...) Eu só falei com o dr. Ulysses, sem testemunha. Ele concordou com a minha posição de não divulgar, porque ia ser merda no ventilador. No frigar dos ovos, essa decisão não comprometeu a Constituinte, não comprometeu o resultado. (CORDEIRO *apud* CARVALHO, 2017, pp. 387-388).

Outra prática que visava prejudicar as demandas progressistas foi a ação de Paulo Afonso Martins de Oliveira, um funcionário da Câmara, que atrasava o relógio para permitir que o *Centrão* apresentasse emendas fora do prazo (SABINO *apud* CARVALHO, 2017, pp. 319).

De acordo com o deputado Luiz Alfredo Salomão (PDT – RJ), a situação na Constituinte era polarizada, sendo “sim ou não, amigo ou inimigo” (*apud* CARVALHO, 2017, pp. 385). José Lourenço (PFL – BA) afirmou que se uma proposta constitucional progressista fosse aprovada, poderia haver reação armada. A tensão era tão grande que muitas pessoas – tanto militares quanto civis – estavam armadas, incluindo um civil que chegou com uma AR-15 vindo dos Estados Unidos via Paraguai (*apud* CARVALHO, 2017, pp. 181).

Dentro deste cenário, a mudança do Regimento Interno promovida pelo *Centrão* foi aprovada com uma ampla maioria, com 290 votos a favor, apenas 16 votos contra e 4 abstenções.¹³⁵ A partir desse momento, os acordos políticos foram intensificados entre as

¹³⁵ 249 constituintes não estavam presentes nessa sessão. *Votaram contra*: Adroaldo Streck (PDT – RS); Antônio Carlos Konder Reis (PDS – SC); Chico Humberto (PDT – MG); Cláudio Ávila (PFL – SC); Humberto Souto (PFL – MG); Jalles Fontoura (PFL – GO); Joaquim Francisco (PFL – PE); José Carlos Vasconcelos (PMDB – PE); José Jorge (PFL – PE); José Moura (PFL – PE); José Tinoco (PFL – PE); Luiz Freire (PMDB – PE); Luiz Viana (PMDB – BA); Marco Maciel (PFL – PE); Mendes Ribeiro (PMDB – RS); e Pedro Canedo (PFL – GO). *Abstenções*: Afonso Arinos (PFL – RJ); Hélio Rosas (PMDB – SP), Jorge Arbage (PDS – PA); e Ulysses Guimarães (PMDB – SP). Ver: DIÁRIOS, Ata da 170ª Sessão da ANC brasileira, em 03 de dezembro de

lideranças partidárias antes mesmo das votações. Essas reuniões eram frequentemente realizadas na casa de Ulysses Guimarães, presidente do PMDB e Presidente da Constituinte.¹³⁶ Nelson Jobim (*apud* CARVALHO, 2017, pp. 219), mencionando um ensinamento de Ulysses Guimarães, afirmou que mesmo a raiva é combinada em política e aqueles que não seguem essas práticas são considerados amadores. Todos os detalhes das votações eram acertados previamente, incluindo o tipo de disputa que ocorreria e a intensidade. A reinvidicação social, manifesta sob a forma de conflito, também foi tratada com base na ação de polícia:

Uma vez foi um barbudão da CUT, fortão, que começou a gritar palavrão. Eu [Adelmar Sabino, à época diretor-geral da Câmara dos Deputados] pedi pra se acalmar, mas não adiantou. Aí mandei os seguranças darem um pau nele. Pegaram o sujeito de porrada, amarraram pelas pernas e jogaram lá fora. Veio uma mulher tomar satisfação. “Dá um pau nessa mulher também.” Em algumas ocasiões, tinha que fazer esse tipo de coisa. (SABINO *apud* CARVALHO, 2017, pp. 323).

O texto aprovado no segundo turno foi enviado para a Comissão de Redação para revisão de questões linguísticas. No entanto, as alterações feitas pela Comissão iam além da correção linguística, afetando o conteúdo do texto. Um exemplo disso é a adição do coronel de reserva e senador Jarbas Passarinho (PDS - PA) que incluiu uma parte não discutida em plenário, concedendo vários direitos sociais aos militares no artigo 7º.¹³⁷

A revelação de que a Comissão havia modificado o texto final foi vista como jocosa por muitos especialistas em direito, incluindo o Procurador Geral do Estado de São Paulo, Elival Ramos. De acordo com Ramos (2017, p. 24), “mesmo que haja uma violação de regras regimentais, isso não tem importância, pois o que é mais importante é o resultado final”. Algumas pessoas também acreditam que a modificação do texto pela Comissão de Redação, que não tinha autoridade para fazê-lo, não era relevante. Um exemplo disso é Jorge Bornhausen, que na época era senador (PFL – SC) e ministro da Educação. Para evitar que o

1987, p. 5.983. No ANEXO III, é apresentada uma tabela que ilustra a divisão partidária entre os participantes da Constituinte e o *Centrão*, que contou com a presença de representantes de sete dos doze partidos envolvidos na Constituição.

¹³⁶ A ambiguidade do PMDB e de seu Presidente Ulysses Guimarães – que era também, simultaneamente, Presidente da Câmara de Deputados e da Assembleia Constituinte –, dilacerados entre assumir a condição de partido no poder e a condição de herdeiros da oposição ao autoritarismo, constituiu um fator importante para o descrédito das forças democráticas que lideraram o processo de transição (ARTURI, 2001, p. 23).

¹³⁷ Até a Emenda Constitucional nº 18 de 1998, que revogou o art. 42, parágrafo 11, constava a seguinte redação: “Aplica-se aos servidores a que se refere este artigo o disposto no art. 7º, VIII, XII, XVII, XVIII e XIX”. Com a Emenda Constitucional nº 77, de 2014, o texto passou a constar no art. 142, VIII: “Aplica-se aos militares o disposto no art. 7º, incisos VIII, XII, XVII, XVIII, XIX e XXV, e no art. 37, incisos XI, XIII, XIV e XV, bem como, na forma da lei e com prevalência da atividade militar, no art. 37, inciso XVI, alínea ‘c’”.

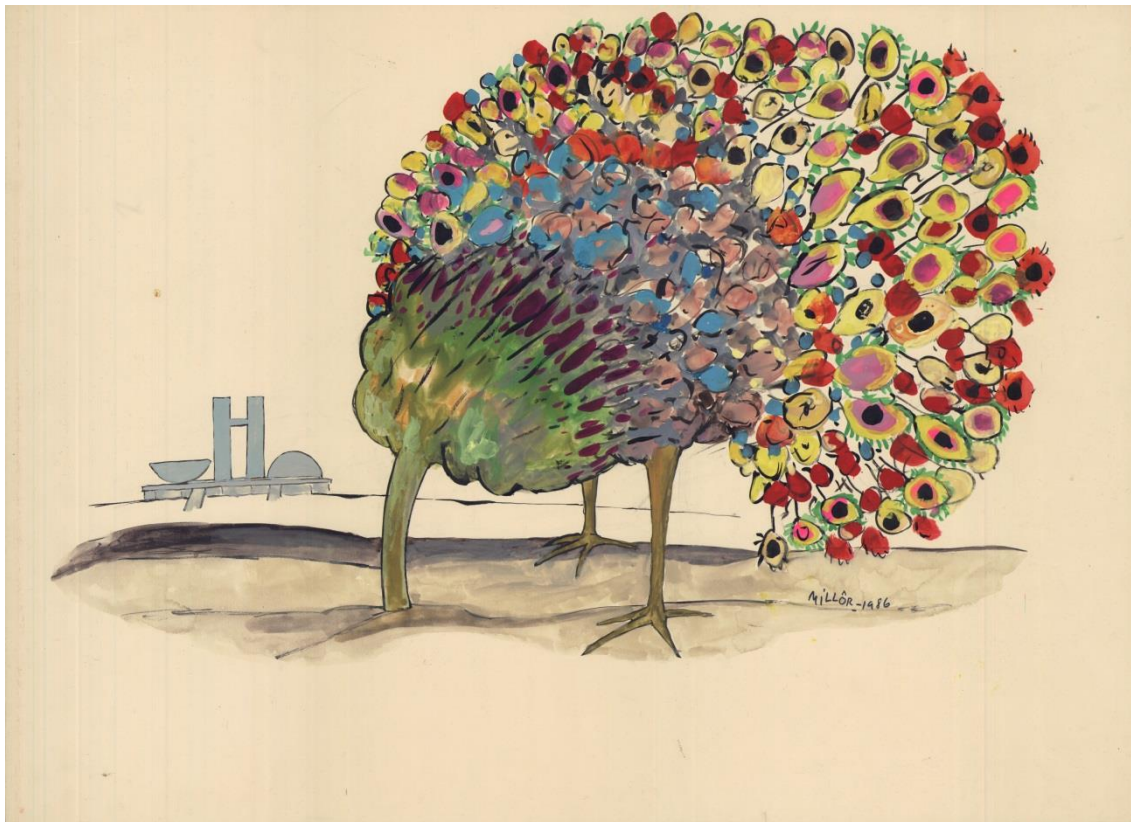
texto fosse visto como corrompido, Ulysses Guimarães informou o plenário que a votação final teria um caráter “homologatório, ratificador, o caráter confirmatório daquilo que, se eventualmente alguma dúvida suscitasse. Através da maioria soberana, qualificada, do plenário se espanca qualquer dúvida” (DIÁRIOS, Ata da 340ª Sessão da ANC brasileira, em 22 de setembro de 1988, p. 14.319).

A aprovação do texto constitucional ocorreu em 22 de setembro de 1988, com 474 votos favoráveis, 15 votos contrários e 6 abstenções. Vale ressaltar que a bancada do PT, com exceção do deputado João Paulo, votou contra a versão apresentada, apesar de ter assinado o documento final. A promulgação da Constituição, composta por 245 artigos distribuídos em 9 títulos e mais 70 no Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT), ocorreu no plenário do Congresso Nacional em 5 de outubro.

Ao encerrar este capítulo, é pertinente retomar a imagem do feijão utilizada por Siron Franco em sua representação das eleições constituintes. Embora o artista tenha afirmado que sua escolha pelo feijão vermelho não estava relacionada a nenhum partido político, mas sim ao seu gosto pessoal por esse tipo de feijão, a simbologia inerente ao vermelho, uma cor associada à esquerda política, e ao feijão, que carrega conotações sociais ligadas à alimentação popular e à fome, não pode ser ignorada. Essa complexidade de significados abre caminho para conexões mais explícitas com as críticas apresentadas por Millôr Fernandes no capítulo subsequente. Dessa forma, ao encerrar este capítulo, as relações simbólicas presentes na arte de Siron Franco se entrelaçam com as nuances políticas e sociais do período, criando uma ponte para a análise crítica de Millôr Fernandes que será explorada adiante.

CAPÍTULO 14. A CRÍTICA POLÍTICA NA OBRA DE MILLÔR FERNANDES

Imagem 127 - Pintura de Millôr Fernandes sobre papel cartão, 1986



Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ

14.1. Millôres Dias Virão?

Para realizar uma análise da pintura de Millôr Fernandes (1923-2012),¹³⁸ torna-se imperativo voltar o olhar ao próprio artista. Conforme seu papel discursivo enquanto humorista, Millôr buscava criar discursos que instigassem reflexões acerca da política vigente em sua época. Atuou em diversos veículos de comunicação, sendo reconhecido por sua escrita incisiva, permeada por matizes de ironia e sátira. Em decorrência de sua postura iconoclasta, o artista desenvolveu uma série de obras que empreendiam críticas ao poder, à política e à ditadura. Desde o início do período ditatorial, Millôr posicionou-se publicamente de forma

¹³⁸ Embora seja conhecido como Millôr Fernandes, seu nome verdadeiro é Milton Viola Fernandes. Com base na opção feita pelo próprio artista ao nomear suas obras sob o pseudônimo "Millôr", adota-se, no âmbito deste trabalho, o uso exclusivo deste nome em vez de "Millôr Fernandes". Tal escolha se justifica pela prerrogativa artística do autor, que optou por esta designação a fim de representar sua identidade criativa.

contrária ao regime autoritário, fazendo uso de sua posição enquanto escritor e jornalista para denunciar os abusos do governo, bem como a censura e a repressão política. Por lógica, a postura questionadora do artista não apresentaria mudanças no que se refere à sua atitude crítica diante do processo de transição política, conforme será pincelado neste capítulo.

A pintura (imagem 127) de Millôr, datada no ano de 1986, apresenta uma imagem do país em um momento de mudança e incerteza. A pintura retrata um pavão colorido no primeiro plano, com a cabeça enterrada no chão, e o prédio do Congresso Nacional ao fundo, pintado em tons de cinza. A análise da obra pode revelar uma série de significados, desde a crítica à atitude arrogante e excessiva dos governos militares no Brasil até a referência ao sentimento de vergonha e constrangimento associado à ditadura.¹³⁹

Um ponto importante de análise é a técnica utilizada nessa pintura de Millôr. A obra apresenta um contraste entre as cores vibrantes do pavão e o fundo em tons de cinza, que parece ser aquarela ou guache, na qual a cor é diluída em água, o que resulta em cores mais suaves e translúcidas. Esse efeito pode ser visto na obra em análise onde as cores do pavão são mais vibrantes em relação ao fundo em cinza. A escolha da técnica de aquarela pode ser significativa, pois essa técnica é frequentemente associada à delicadeza, sensibilidade e emoção, o que pode sugerir uma abordagem mais sutil e simbólica da transição política. A aquarela é uma forma de pintura mais livre e abstrata, o que pode indicar que o artista estava mais interessado em transmitir a ideia da transição democrática do que em fazer uma representação realista dos eventos.

O pavão com a cabeça enterrada também pode transmitir uma sensação de medo e incerteza em relação ao futuro democrático. Essa posição pode indicar que o pavão está escondendo a cabeça para não ver o que está acontecendo. A interpretação do medo de que a democracia não fosse concluída é válida, uma vez que a transição democrática no Brasil foi um processo longo e cheio de obstáculos, havendo muitas incertezas sobre o resultado final. Em geral, a imagem do pavão colorido com a cabeça enterrada no chão pode ser vista como um símbolo de ambiguidade, onde a vaidade é contraposta pelo medo e incerteza.

Outra interpretação viável é que a postura do animal com a cabeça enterrada pode ser interpretada como um gesto de submissão, humilhação ou mesmo vergonha em relação a algo ocorrido ou em curso. Essa possibilidade ganha conexão direta com o cenário político do Brasil durante o período de transição democrática. Nessa perspectiva, é interessante

¹³⁹ O livro “A Ditadura Envergonhada”, de Elio Gaspari, publicado em 2002, pode fornecer informações adicionais para a interpretação da obra de arte.

menção exemplos que reforçam essa interpretação, notadamente políticos que desempenharam papéis ambíguos durante a ditadura e depois emergiram como figuras proeminentes na transição para a democracia. Figuras como Marco Maciel, José Sarney, Ulysses Guimarães e Tancredo Neves, muitos dos quais associados ao PMDB, podem ser citadas como exemplos representativos dessa dualidade política. Esses exemplos ilustram como a imagem do animal com a cabeça enterrada pode ter sido uma representação das complexas relações políticas da época, sugerindo possíveis sentimentos de constrangimento ou ambivalência diante dos desafios da transição e da reconciliação democrática.

O pavão colorido destaca-se no primeiro plano, chamando a atenção para si, enquanto o prédio cinza do Congresso Nacional fica em segundo plano, quase desaparecendo na paisagem. A cor cinza do prédio do Congresso Nacional transmite uma sensação de monotonia, opacidade e falta de cor em uma época em que os desafios eram abundantes. A escolha dessa cor também pode ser vista como uma referência à austeridade e falta de transparência dos governos militares, que deixaram uma herança sombria para o novo governo. O fato de o prédio estar ao fundo, quase desaparecendo na paisagem, representa a perda de importância das instituições políticas naquele momento, o que contribuiu para a sensação de incerteza e desafio durante a transição para a democracia.

O terreno árido reforça esse entendimento, a partir de uma ideia de aridez política que remete ao período do regime ditatorial, caracterizado pelo controle rigoroso da informação. Além disso, a falta de vegetação pode ser vista como uma metáfora das instituições, que foram fortemente controladas pelo regime. Por outro lado, a interpretação do terreno árido também pode ser aplicada ao processo de transição política: o país passava por um período de instabilidade, onde a ausência de uma verdadeira renovação política foi bastante criticada por Millôr. Segundo Elizabeth Sússekind (2018, s/p) “Millôr Fernandes desenhou um cartaz mostrando o desencontro entre o cidadão e o parlamentar constituinte”.

Com base nas críticas de Millôr à “Nova República”, bem como sua postura frente ao processo de transição política, no tópico a seguir será feita uma análise do livro “Diário da Nova República – vol. 3” (1988) do artista. Tal análise permitirá uma compreensão mais acurada das ideias e posicionamentos políticos de Millôr, fornecendo um quadro mais completo para a compreensão da pintura aqui analisada. O livro, composto de crônicas, charges e reflexões escritas por Millôr durante o período de transição democrática no Brasil, apresenta importantes elementos para a compreensão da visão questionadora do artista sobre a democracia brasileira e os seus limites. A análise do livro se apresenta como um importante

complemento para a compreensão da obra de Millôr e a sua posição diante da realidade política brasileira.

14.2. A Imagem como Crítica à Nova República

Millôr, por meio de seu humor ácido, utilizava o discurso para tecer críticas à situação política, social e econômica do Brasil. A charge, como gênero discursivo, apresenta características em sua estrutura que combinam humor em linguagem verbal e não verbal. No caso de Millôr, a palavra e a imagem se fundiam, constituindo um amálgama difícil de ser separado, e provocando debates sobre quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha.

Com a desenvoltura típica de quem possui larga experiência do riscado (com um uso intencional de duplo sentido), Millôr manifestou sua posição frente ao cenário político brasileiro com as seguintes palavras: “Eu acredito na Nova República até certo ponto. O ponto de interrogação” (ISTOÉ, n. 464, p. 14, 1985). A partir dessa frase, é possível perceber a postura crítica de Millôr que não aceitava, de forma passiva, os acontecimentos políticos.

Logo após o golpe de 1964, o artista fundou a revista *PifPaf*, a qual promovia uma crítica sarcástica ao cenário político do país e ironizava os militares e seus aliados. A publicação, no entanto, foi encerrada pela censura quatro meses após sua criação, mas seu legado serviu de inspiração para um dos mais destacados periódicos alternativos do período, o jornal *O Pasquim*, o qual se destacou por seu humor irreverente e crítico. A primeira edição de *O Pasquim* foi lançada em junho de 1969, no entanto, em novembro de 1970, parte da redação do jornal foi presa em decorrência da publicação de uma sátira do famoso quadro de Pedro Américo, retratando Dom Pedro às margens do Ipiranga. Durante o período em que a equipe permaneceu detida até fevereiro de 1971, o jornal foi mantido sob a editoria de Millôr, contando com a colaboração de renomados intelectuais e artistas cariocas, como Chico Buarque, Antônio Callado, Rubem Fonseca, Odete Lara e Glauber Rocha. Além disso, Millôr também se destacou como autor de peças teatrais pioneiras no movimento de resistência à ditadura, como *Liberdade, Liberdade*, escrita em parceria com Flávio Rangel, mas que foi censurada em 1966.

A análise da pintura em questão (imagem 127), produzida em 1986, requer um breve comentário sobre os anos 1980, que são amplamente considerados como uma “década

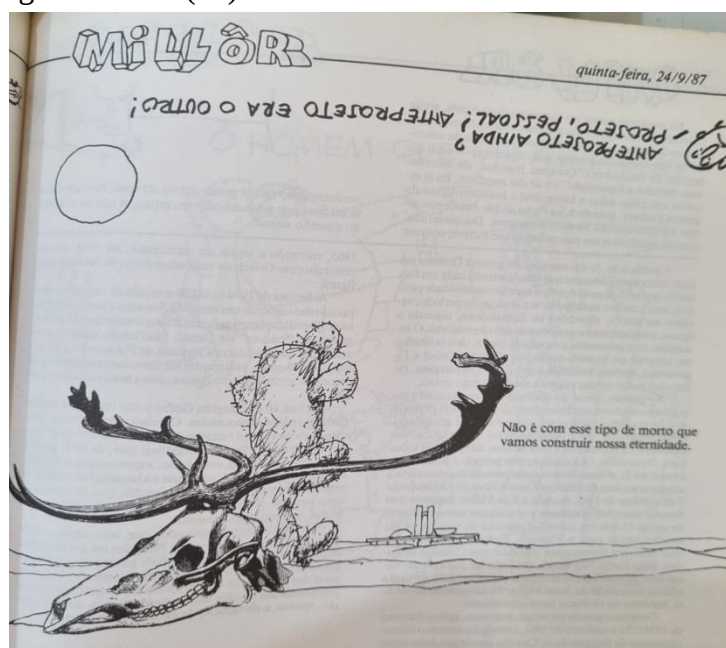
perdida”.¹⁴⁰ Embora a década seja reconhecida como um período de forte estagnação econômica e inflação descontrolada, ela também foi caracterizada por um grande movimento de mobilização e luta da sociedade brasileira em prol da superação da ditadura. Essa década foi, portanto, marcada pela insatisfação da sociedade e pela emergência de manifestos artísticos críticos ao governo, o que se manifestou na produção artística de modo geral.

Em relação ao ano de 1986, em uma inversão do ditado popular, o artista afirmou que “Bem-aventurados os caolhos, porque só vêem a metade” (ISTOÉ, n. 483, p. 10, 1986), complementando que “Esse pessoal da Nova está chocando o ovo da democracia no cuco da ditadura” (ISTOÉ, n. 514, p. 14, 1986). Tais declarações revelam a postura crítica e contestadora do artista em relação ao processo de transição política e à consolidação da Nova República, bem como sua capacidade de expressar suas ideias de forma perspicaz e impactante.

As críticas proferidas por Millôr manifestam-se em múltiplas facetas de sua obra artística. Um exemplo é uma charge que apresenta um cacto e o crânio de um boi, ícones emblemáticos das secas nordestinas e associados à fome e à miséria, em conjunção com uma representação do Congresso Nacional:

¹⁴⁰ Sobre o questionamento a essa expressão no Brasil ver: QUADRAT, 2014.

Imagem 128 - Charge de Millôr (01)



Fonte: Charge de 1987. MILLÔR, 1988, p. 93.

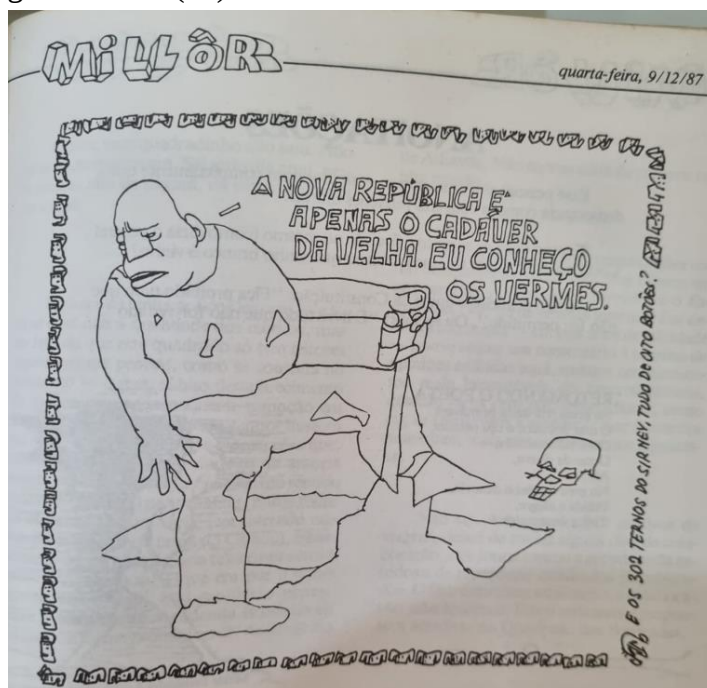
Esta imagem serve como uma crítica que intersecciona questões socioeconômicas com a política institucional brasileira. A representação visual de um terreno árido e improdutivo insinua a ausência de perspectivas e de avanços políticos no Brasil. Tal charge ganha ainda mais significado quando comparado à imagem do feijão pintado por Siron Franco, analisado no capítulo anterior. O feijão, como mencionado, está repleto de conotações sociais, ligadas à alimentação popular e à fome. A ligação entre essas duas imagens ressalta a profunda interconexão entre a arte e a política, evidenciando que o nutrir das práticas democráticas é tão essencial quanto o alimento, para que a sociedade não permaneça faminta, seja por voz, seja por pão.¹⁴¹

Em outra charge (imagem 129), há um homem com roupas rasgadas e uma enxada, com uma caveira ao fundo, que diz “A Nova República é apenas o cadáver da velha. Eu

¹⁴¹ No Capítulo 04 desta tese, foi abordado o impacto das gravuras em favor da paz. Destacaram-se duas gravuras em especial, que transcendem o âmbito artístico e carregam uma dimensão social intrínseca, simbolizada pelo dizer expresso “pão”. Uma dessas representações é concebida por Glaucio Rodrigues (imagem 50), na qual o artista explora as angústias e anseios de um período impregnado por tensões políticas. Nessa imagem, a importância da paz se entrelaça com a essencialidade do pão em meio a uma época de transformações sociais. A outra gravura, obra de Carlos Scliar (imagem 52), denuncia as injustiças e desigualdades enraizadas na sociedade. Nessa composição, pessoas marcham e ostentam faixas com palavras de ordem como “paz”, “pão” e “liberdade”. Mais uma vez, a luta pela liberdade é intrinsecamente ligada às questões sociais, realçando a noção de que uma liberdade política plena (como o direito ao voto) não pode ser efetiva se as necessidades básicas das pessoas, como a alimentação, não forem garantidas. Em última análise, a liberdade genuína abrange não apenas a esfera política, mas também o bem-estar material, reforçando a interdependência entre ambos os aspectos fundamentais da vida humana.

conheço os vermes”. A analogia entre os vermes e os militares, bem como os políticos civis da democracia emergente, se mostra evidente, revelando a crítica perspicaz do artista quanto à transição política.

Imagem 129 - Charge de Millôr (02)



Fonte: Charge de 1987. MILLÔR, 1988, p. 115.

Nessa esfera de análise, é elucidativo o estudo conduzido por Leônicio Rodrigues (1987). Através da aplicação de um questionário aos membros da Assembleia Constituinte – excetuando-se os senadores eleitos em 1982 – o autor confirmou o predomínio de posicionamentos de centro-esquerda, a partir das próprias definições políticas dos parlamentares. No entanto, Artur Henrique da Silva Santos (2009, p. 37), ex-presidente da Central Única dos Trabalhadores (CUT), salientou que os parlamentares de esquerda compunham apenas “9,5% do parlamento, contra uma maioria conservadora e o ‘Centrão’, defensor intransigente de propostas que caminhavam no sentido de retirar direitos históricos dos trabalhadores”.

Mesmo os constituintes que possuíam posturas políticas mais conservadoras tendiam a esconder suas verdadeiras posições, embora, em perguntas acerca de temas mais relevantes, como reforma agrária, capital estrangeiro e intervencionismo do Estado, tendessem a expor seus pontos de vista valorativos. Esse comportamento é, inclusive, um dos motivos que explicam a demora do surgimento do *Centrão*, uma vez que, como salientado por Roberto

Jefferson (2017, p. 410), era considerado vergonhoso assumir publicamente uma posição de centro-direita ou direita: “Era uma coisa que inibia, você fazia uma autocensura. Eu entendo que o maior desserviço da ditadura militar foi impedir o surgimento das lideranças de centro-direita e de direita.”

Como exemplo, cita-se o caso do pastor e delegado de polícia João de Deus Antunes, que se autodefinia como de centro-esquerda, mas que, segundo Antônio Flávio Pierucci (1989), seria, na verdade, um representante legítimo da direita neopentecostal. Outro exemplo é o de Caio Pompeu, que também afirmava ser de centro-esquerda, mas que, conforme dados do CPDOC, foi “apontado como um dos fundadores do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) em São Paulo (...)”.¹⁴²

Outras investigações, em consonância com essas pesquisas, estabeleceram um panorama ideológico dos constituintes, identificando um perfil predominantemente situado no centro do espectro político-ideológico. Dentre tais estudos, destaca-se a pesquisa conduzida por David Fleischer (1988), que aponta a seguinte classificação das tendências políticas: Direita (12%); Centro-direita (24%); Centro (32%); Centro-esquerda (23%); e Esquerda (09%). Tais conclusões confirmam as críticas de Millôr no sentido de que a mudança política observada era mais aparente do que efetiva, uma vez que o panorama político-ideológico da Assembleia Constituinte apresentava uma maioria de parlamentares com posturas conservadoras.

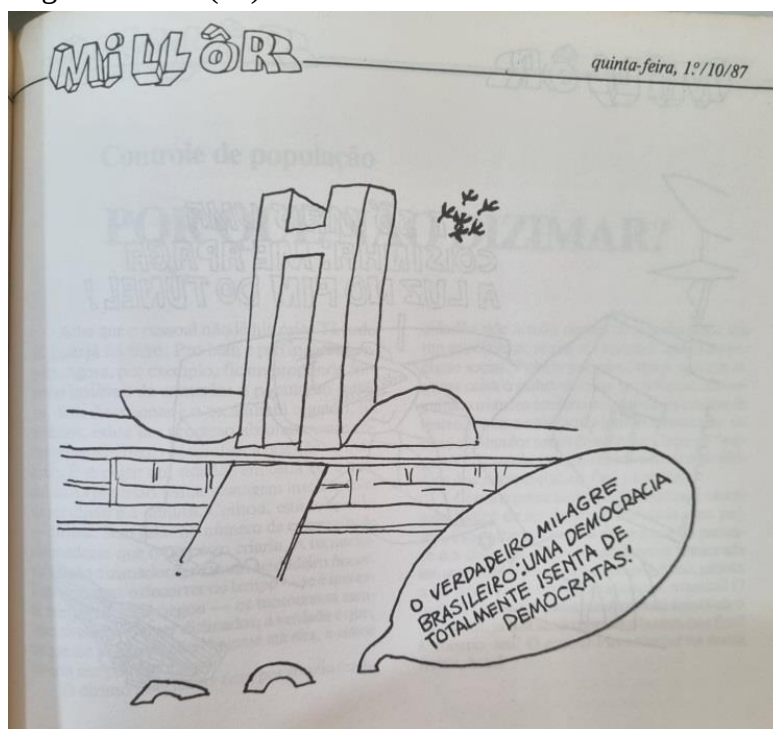
Dona de um perfil “conservador” a Assembleia Nacional Constituinte tem sido alvo de diferentes análises sobre a previsão da qualidade de seu produto final. Segundo a imprensa nacional, existe informação, na Constituinte, três grupos suprapartidários: o “grupo de consenso”, o “grupo conservador” e o “grupo centrista”. Segundo sua dinâmica interna, o “grupo de consenso” é formado por Constituinte da ala progressista do PMDB e “moderada” do PFL, contando com aproximadamente 60 parlamentares dos 7 partidos. Seus líderes afirmam ter o apoio da maioria da Comissão de Sistematização, garantindo a aprovação de suas teses. O “grupo conservador” que surgiu a uma semana, em contrapartida ao “grupo de consenso”, defende as teses “conservadoras”, contrárias à Reforma Agrária e à Estatização, e favoráveis ao Capital Estrangeiro. O terceiro “grupo” é chamado “centrista”, com 30 Constituintes e preocupados em evitar a proliferação de teses “extremadas”, sejam de esquerda ou de direita. (CNBB, 1990, pp. 204-205).¹⁴³

¹⁴² Para mais informações, ver: acervo online do CPDOC, disponível em <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/caio-sergio-pompeu-de-toledo>>. Acesso em 13 de nov. de 2019.

¹⁴³ Encarte nº 26 (“Grupos na Constituinte”), do dia 06 de agosto de 1987, produzido pela equipe executiva da Comissão de Acompanhamento da Constituinte, da CNBB.

Millôr argumentava que no Brasil, a esquerda era chamada de extrema esquerda, o centro é considerado como esquerda, e a direita é identificada como centro: “No Brasil a esquerda se chama extrema esquerda, o centro se chama esquerda e a direita se chama centro. Ninguém é de direita” (ISTOÉ, n. 357, p. 17, 1983). Para o artista, as noções de poder, esquerda e direita, bem como as formas de governo, estavam passando por uma crise que justificava uma discussão acerca dos novos rumos a serem tomados. Assim, o poder, em suas diversas formas, acaba por cair em uma estrutura autoritária ou democrática, sendo que as diferenças entre elas se manifestam de maneira sutil, porém repletas de ironia: “O problema nunca foi de esquerda e direita. O problema é que, em qualquer regime, tem sempre meia dúzia por cima e um porrilhão por baixo” (ISTOÉ/Senhor, n. 1019, p. 18, 1989). O problema se encontrava na estrutura do poder que privilegiava uma minoria em detrimento de uma maioria desfavorecida, independentemente do regime político em questão.

Imagem 130 - Charge de Millôr (03)

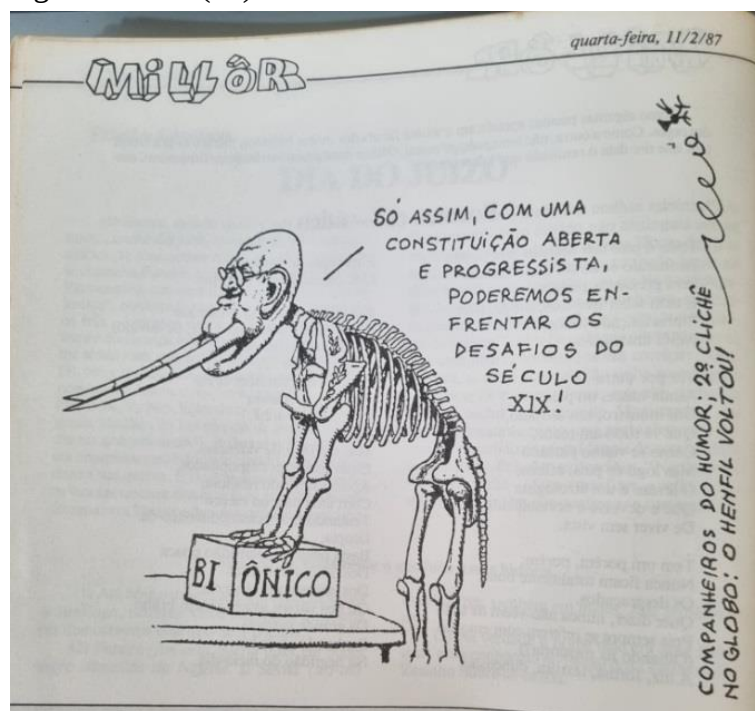


Fonte: Charge de 1987. MILLÔR, 1988, p. 97.

Millôr denunciava um governo que, ao utilizar de disfarces, não justificava o uso do nome “Nova República”, visto que a renovação ocorreu apenas de forma dissimulada, mantendo-se o mesmo *modus operandi* do governo anterior. O artista afirmava que “a democracia começa na hora de votar e termina na hora de contar” (ISTOÉ/Senhor, 1018, p. 17, 1989 - 8912), insinuando que a democracia já nasceu morta. Como mencionado pelo artista: “De vez em quando, quase imperceptível, haverá no plenário um breve instante, menos de um minuto, de silêncio. É a democracia” (ISTOÉ, n. 327, p. 16, 1983).

A democracia, em seu processo de consolidação, sofreu com a interferência constante dos militares e dos remanescentes autoritários que não foram eliminados. Tal fenômeno é evidenciado em três charges ilustrativas.

Imagem 131 - Charge de Millôr (04)



Fonte: Charge de 1987. MILLÔR, 1988, p. 14.

Imagem 132 - Charge de Millôr (05)



Fonte: Charge de 1988. MILLÔR, 1988, p. 155.

Imagem 133 - Charge de Millôr (06)



Fonte: Charge de 1988. MILLÔR, 1988, p. 153.

A primeira (imagem 131) apresenta um senador “biônico” como um animal em extinção, com grandes presas, afirmando que somente com uma Constituição aberta e progressista poderiam enfrentar os desafios do século XIX. O sarcasmo é evidente, uma vez que esses senadores biônicos são remanescentes do regime ditatorial. A segunda charge (imagem 132) retrata um militar destruindo os pilares da Constituinte. Já a terceira (imagem 133) mostra o Congresso Nacional em segundo plano, diminuto, enquanto tanques de guerra estão próximos. Destaca-se a frase “Eu avisei: quando militares dizem que não vão se meter em política, já estão se metendo”. Diante dessa realidade, como construir uma verdadeira democracia se ainda havia medo de um novo golpe e os resquícios autoritários continuavam intocados?

As dificuldades encontradas para a construção e consolidação do regime democrático foram múltiplas e interdependentes: “trocamos o doze por uma dúzia” (ISTOÉ, n. 1091, p. 12, 1990). O artista critica a fragilidade da democracia brasileira e a inefetividade do sistema político e econômico, que apresentava poucas mudanças em relação ao governo anterior. Nesse cenário, o cientista político René Dreifuss (1989) argumenta que o governo brasileiro dependia dos militares para o funcionamento da máquina administrativa – no governo de Sarney, dos 1900 funcionários do Palácio do Planalto, 250 eram militares da ativa. Dispensá-los poderia acarretar em problemas como falta de auxiliares pessoais, segurança e até mesmo capelão militar. Em 1988, durante a conferência de Punta del Este, foi criada uma comitiva composta por 106 pessoas, das quais 41 eram militares. Além disso, o governo brasileiro cedeu às demandas dos militares em outubro de 1987, quando aumentou o pagamento deles em mais de 100%, após a tomada de uma prefeitura por uma pequena unidade militar no interior. Esses eventos demonstram a presença militar e seu impacto na política e economia brasileiras na época.

A tomada de medidas que aparentavam concessões ao movimento democrático frequentemente escondia uma estratégia de auto-proteção, que se estendia até mesmo ao âmbito jurídico, como já discutido neste trabalho. Essa abordagem encontra respaldo em diversos estudos, incluindo a obra “O Que Resta da Ditadura: A Exceção Brasileira” (TELES; SAFATLE, 2010), que identifica a persistência de práticas autoritárias no cenário jurídico. A atuação dos militares na elaboração do texto constitucional assume uma nova dimensão à luz dessa perspectiva, destacando a preocupação das Forças Armadas em garantir sua influência e prerrogativas na abertura política. Portanto, as decisões tomadas durante esse período não se restringiram somente ao âmbito político e econômico imediatos, mas também englobaram

relações intrincadas com o sistema jurídico e o poder militar. Esses fatores revelam uma trama complexa de interesses e estratégias que moldaram os rumos do processo de transição democrática no país.

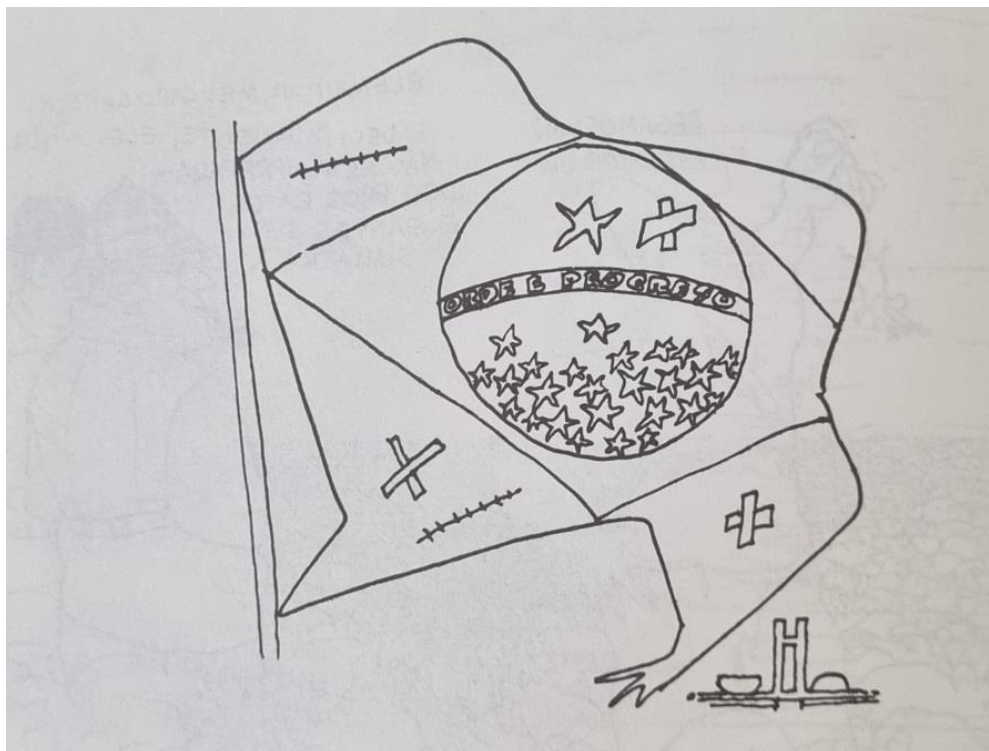
A seguir, apresenta-se uma transcrição de um texto de Millôr que, apesar de seu tamanho, se revela pertinente para as discussões propostas aqui. Nesse escrito, o artista recorre a uma metáfora teatral para censurar tanto o Congresso Nacional quanto a política brasileira em sua totalidade. Os parlamentares não representam adequadamente o público, pois atuam em um cenário distante e inacessível ao cidadão comum, estando situados em Brasília. A diminuição do público nas sessões do Congresso, por sua vez, ilustra a perda de confiança da população no sistema político. A analogia estabelecida entre o Congresso e um palco teatral realça a artificialidade e a ineficácia do sistema político, que muitas vezes prioriza interesses pessoais em detrimento do bem-estar da sociedade. A crítica enfatizada aponta para a urgente necessidade de reformas profundas, visando possibilitar que a democracia verdadeiramente represente e atenda às necessidades do povo.

Dada a enorme promoção do espetáculo esperava-se algo extraordinário, tanto que os figurantes receberam o apelido de “representantes do povo”. Mas *Constituinte!* é espetáculo monótono e decepcionante, pela mediocridade dos atores, e sua incapacidade de corresponder a seus papéis. A começar pela caracterização – ninguém entra em cena vestido de pau-de-arara, mecânico, ou chofer de táxi. Ao contrário – estão todos supervestidos, como se participassem de uma *alta comédia*. O povo só é bem representado na fala de alguns tribunos que reproduzem com absoluta fidelidade a mesma algaravia, falta de concordância e estropiação do pensamento lógico praticada pela nossa massa de analfabetos. Essa crítica do abandono em que vive o povo é hilariante.

Longo, repetitivo, excessivamente falado – dada a idade média dos participantes há muito pouca expressão corporal –, *Constituinte!* vem diminuindo de público a cada sessão. Os atores, porém, são indiferentes a isso, pois se acham acima de qualquer crítica – e o espetáculo é totalmente financiado pelo Estado. Os dois personagens mais coloridos do Congresso-Constituinte, ou Constituinte-Congresso (as opiniões divergem): Ulysses SuperStar, que faz ao mesmo tempo o mocinho e o bandido, e o periférico senador Brossal, figura John-fordiana meio Viejo Almacén, meio jurisprudente de Bagé, que trabalha nos descaminhos do direito romano – sempre entra em cena falando lunfardo e dando a impressão de que deixou o cavalo lá fora. Mas a maior parte dos atores representa papéis que não estão de acordo com sua personalidade e, defeito dramático imperdoável – a absoluta falta de *carisma* da maioria. Tirando dois ou três astros mais conhecidos, o público em absoluto não tem noção de quem está em cena, nem a menor ideia de sua participação na intriga geral. (...)

Em resumo: péssima qualidade de roteiro, interpretação e direção. Salva-se apenas o belo cenário, embora instalado em local absolutamente inacessível. (MILLÔR, 1988, p. 69).

Imagem 134 - Charge de Millôr (07)



Fonte: Charge de 1987. MILLÔR, 1988, p. 104.

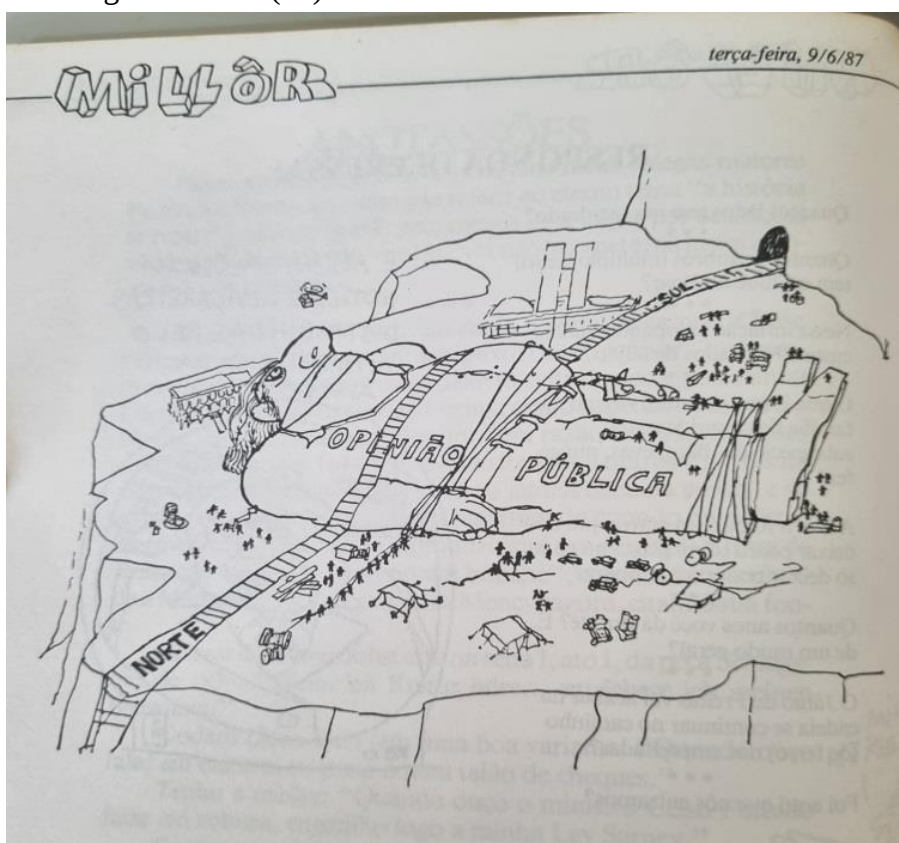
No livro de Millôr (1988, p. 104), o seguinte texto acompanha a charge:

(...) há muito o país esqueceu que houve um momento de orgulho (na campanha das diretas) em que todos se vestiam de verde-amarelo. Agora, no mastro de Brasília, tremula uma bandeira não ocasionalmente rasgada, mas viciosamente remendada. Tremula a bandeira, tremula o país, tremulamos todos, rotos e esfarrapados. Habemus símbolo!

A bandeira do Brasil, hasteada no mastro da Praça dos Três Poderes, em Brasília, está remendada. O texto que acompanha a imagem traz uma ponderação sobre a ausência de um sentimento de orgulho no país, em contraposição ao período da campanha pelas Diretas-Já, quando a população se vestia de verde e amarelo e manifestava seu anseio por democracia. O uso da expressão “viciosamente remendada” sugere que os problemas do país não foram verdadeiramente resolvidos, mas apenas temporariamente camuflados. A presença do Congresso Nacional ao fundo, novamente em posição secundária, indica a falta de efetividade do poder legislativo na solução dos problemas nacionais. A charge sugere a ideia de que o país está em frangalhos e de que é necessário reconstruir os símbolos nacionais e a autonomia do povo, bem como buscar soluções mais efetivas para os desafios enfrentados pela nação.

Considerando as críticas realizadas, Millôr ilustrou a opinião pública como um gigante – uma força popular que deveria ser valorizada em uma democracia.

Imagem 135 - Charge de Millôr (08)



Fonte: Charge de 1987. MILLÔR, 1988, p. 56.

Contudo, a representação do gigante deitado, imobilizado e com uma mordaca na boca pode indicar a falta de voz e poder que o povo detinha no sistema político brasileiro. O Congresso Nacional, mais uma vez, figura em segundo plano, em uma posição secundária. A cena transmite a noção de que a voz popular é silenciada e subjugada, enquanto um trem atravessa por cima, sugerindo que a opinião pública é esmagada e desconsiderada. A presença da mordaca evoca tanto a censura quanto a tortura, recordando o uso recorrente desse instrumento durante o regime militar. A força simbólica da charge é amplificada pela metáfora dos pés e mãos do gigante amarrados.

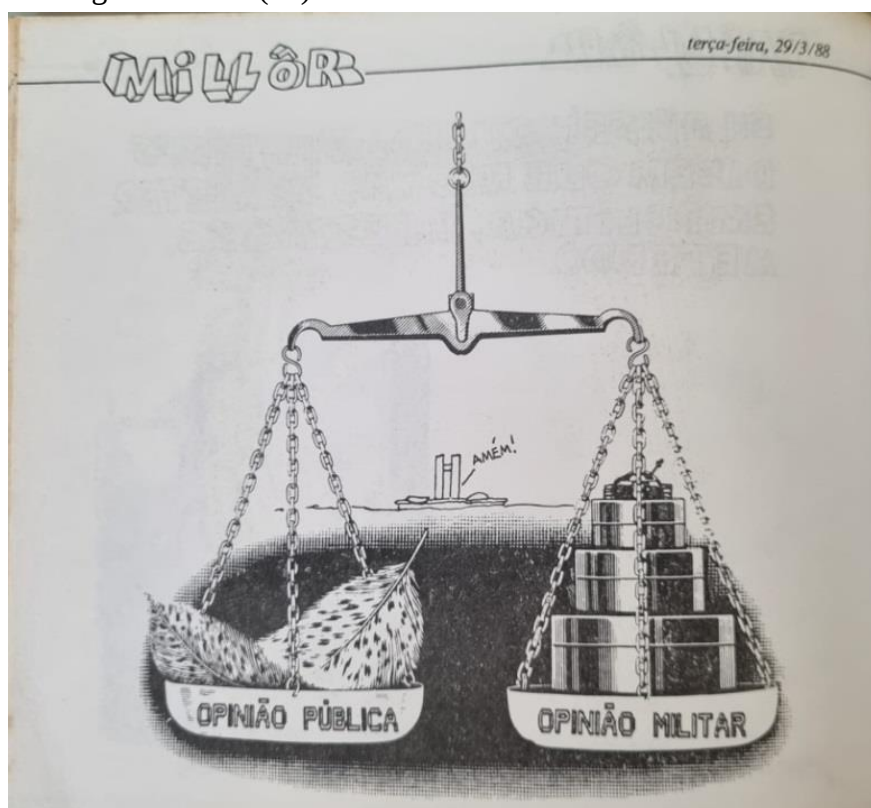
Além disso, é válido observar a inscrição “Norte-Sul”, escrita sobre a ferrovia que atravessa a opinião pública. Isso ganha relevância, já que, naquela época, o projeto da Ferrovia Norte-Sul estava em pauta. Em 1985, durante o governo do presidente José Sarney, o plano inicial da ferrovia previa sua extensão de cerca de 1.550 km, entre Açailândia (MA) e Anápolis (GO) (WIKIPEDIA, Ferrovia Norte-Sul). Esse detalhe adiciona mais uma camada de significado à imagem, conectando-a ao momento político e econômico e ampliando o impacto da crítica visual proposta por Millôr.

Essa charge também pode ser associada ao mito de Prometeu, que pode ser interpretado como a luta entre a liberdade e o poder. Prometeu, um dos titãs da mitologia grega, ao roubar o fogo dos deuses do Olimpo, personifica a força da inteligência e do conhecimento humano, em contraposição ao poder autoritário representado por Zeus. Da mesma forma, a opinião pública pode ser entendida como uma expressão da sabedoria coletiva e da voz das pessoas comuns, em oposição aos governantes que detêm o poder estabelecido e criam leis para mantê-lo. A charge de Millôr expressa a percepção de que, muitas vezes, a voz das pessoas é reprimida ou ignorada pelos poderosos. A imagem da opinião pública acorrentada e amordaçada sugere a limitação do seu potencial transformador em função do controle exercido pelos detentores do poder.

No entanto, assim como Prometeu foi libertado por Hércules, a opinião pública pode se unir e lutar por seus direitos e pela liberdade, superando as correntes e as amarras impostas pelo poder estabelecido. A charge de Millôr, assim, pode ser entendida como uma crítica no sentido de mudar a realidade, fazendo com que a participação ativa e engajada da sociedade civil, na construção de uma democracia verdadeira e efetiva, tenha peso equivalente ao da opinião dos governantes.

Sobre esse peso “equivalente”, destaca-se outra charge de Millôr. A democracia é um sistema de governo que deve primar pela opinião popular, no entanto, o artista alerta que a opinião militar tem um peso maior na balança política, conforme retratado na charge adiante.

Imagem 136 - Charge de Millôr (09)



Fonte: Charge de 1988. MILLÔR, 1988, p. 154.

A balança se mantém em equilíbrio precário, com o Congresso Nacional, representado de forma secundária na charge, dizendo apenas “Amém”. Nas obras de Millôr, o Congresso Nacional é muitas vezes retratado em segundo plano, sem poder suficiente para protagonizar mudanças políticas significativas. Embora a força do povo seja pequena, pode fazer frente aos militares quando se une. Interessante notar que na charge em questão, o povo é representado por uma pena (uma pluma), o que remete à pintura de 1986 (imagem 127), onde as penas do pavão se destacam pelas cores e diversidade. Seria, então, o pavão uma metáfora para o povo? Por que o povo está representado com a cabeça enterrada? Talvez o medo seja um fator que impede a expressão plena da opinião popular.

A importância dada pelo artista à opinião popular é notável, evidenciando-se, inclusive, na sua abordagem sobre as eleições constituintes ao escolher representar esse momento a partir de uma pintura sobre papel, que se assemelha a projetos gráficos para cartazes. Como já destacado anteriormente, o cartaz tem servido como um veículo de propaganda e mobilização política, e a adoção dessa forma por Millôr insinua uma abordagem engajada e consciente em relação à sua arte. O cartaz, sendo um meio visual de comunicação, frequentemente é exibido em espaços públicos, como ruas e praças e essa escolha sublinha a

finalidade da obra: destinava-se a ser vista pelo público em geral, transcendendo as barreiras de um público restrito ou selecionado. Além disso, a conexão do cartaz com as ruas e a população pode evocar as próprias eleições constituintes e a mudança impulsionada pelo voto popular.

CAPÍTULO 15. ENTRE RESILIÊNCIA E ESPERANÇA: GLAUCO E A SUA PINTURA EM FLOR

Imagem 137 - Pintura de Glauco sobre papel cartão, 1986



Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ

O presente capítulo tem como foco a obra de arte que integra a Coleção Memória da Constituinte, pertencente ao Museu da República, a qual é atribuída ao artista “Glauco”. Todavia, a ausência de informações precisas acerca da identidade do autor impõe desafios à análise, sobretudo porque havia diversos outros artistas que utilizavam este nome e atuavam no ano de 1986 – data de produção da obra em questão. Ademais, não há registros acerca da identidade do artista “Glauco” no arquivo do Museu da República.

Foram empreendidas diversas investigações a fim de identificar o autor da pintura em questão, atribuída ao nome “Glauco”. Em um primeiro momento, conjecturou-se a possibilidade de tratar-se do artista Glauco Pinto de Moraes. Entretanto, a análise comparativa das assinaturas revelou discrepâncias nos traçados, além da assinatura ser “Glauco P. M.”, ao passo que o autor da obra em análise apresentava apenas o primeiro nome sem as iniciais dos sobrenomes. Ademais, o estilo artístico apresentado é diverso daquele direcionado para a representação de máquinas e do proletariado, características marcantes da produção de Glauco Pinto de Moraes.

Ainda assim, outros artistas com o nome de Glauco foram investigados, tais como Glauco Vilas Boas e Glauco Góes. Entretanto, não se obteve êxito em encontrar similaridades que permitissem a atribuição da autoria da obra em questão a um artista específico. Optou-se, nesse sentido, por adotar a mesma postura assumida pelo Museu da República e não estabelecer uma autoria precisa para a obra. Assim, diante dessa lacuna informacional, a presente análise se limitará a uma interpretação iconográfica, sem estabelecer correlações com outras obras de qualquer artista específico.

15.1. Entre Mal Me Quer e Bem Me Quer

A ausência de informações precisas acerca do artista não diminui o valor da obra em si, que permanece como um documento visual importante para a compreensão da história política do Brasil. A imagem apresenta características estéticas e técnicas que demonstram o cuidado e a sensibilidade do artista em relação à composição visual. Essa obra pode ser vista como uma importante peça documental do período histórico em que foi produzida, contribuindo para a compreensão das transformações políticas daquele momento. Através da arte, é possível expressar ideias e sentimentos, e criar um diálogo com o público que muitas

vezes não é alcançado através de mensagens escritas. O uso da imagem possui potencial de criar uma identidade coletiva e de mobilizar as pessoas em torno de um objetivo comum.

Nessa imagem (nº 137), tem-se a margarida como destaque, que é uma flor comum, frequentemente associada a características como singeleza e simplicidade. O gesto de destacar uma pétala da flor seria a remoção de algo que é valioso, associando a uma perda de algo que é relevante para a construção de um país – tal como a participação e a cidadania ativa da população?

A brincadeira de retirar pétalas da margarida é muito popular no Brasil. A obra de Glauco, que retrata uma margarida com uma pétala destacada do restante, pode ser interpretada como uma referência a essa brincadeira, cujo resultado pode vir a ser incerto e imprevisível. Tradicionalmente, as jovens utilizavam a retirada das pétalas da margarida como um meio de determinar a sinceridade de seu pretendente. Enquanto retiravam as pétalas da flor, cantavam as frases “bem me quer” e “mal me quer”, até que restasse apenas uma pétala, a qual determinaria se o amor era verdadeiro ou não, conforme a frase correspondente. A retirada de uma pétala também pode ser interpretada como uma representação da fragilidade e da vulnerabilidade do processo constituinte, que envolvia uma série de incertezas e desafios. Ainda que houvesse a possibilidade de construir uma Constituição democrática, havia também a ameaça de manutenção de estruturas autoritárias. Nesse sentido, essa imagem pode ser entendida como uma mensagem sobre a importância da mobilização popular para a construção de um país mais justo e democrático.

A escolha das cores também é uma característica importante que pode agregar ainda mais significado à imagem. O fundo azul pode ser uma referência à cor do céu e do mar, em um sentido de amplitude e liberdade. A margarida, por sua vez, apresenta um centro amarelo, pétalas brancas e caule verde, remetendo, junto com o azul do fundo, às cores da bandeira nacional. A escolha destas cores evoca a união nacional, reforçando a ideia de que a construção de um país democrático depende da participação ativa de todos.

Sobre essa pintura em análise, faz-se interessante trazer uma situação particular que pode ou não ter exercido impacto na obra do artista. Em 1983, a sindicalista paraibana Margarida Maria Alves foi brutalmente assassinada em decorrência de suas denúncias sobre abusos e violações dos direitos trabalhistas no campo. O crime permanece impune até os dias atuais, mas incentivou a criação da *Marcha das Margaridas*, manifestação liderada pelas mulheres do campo, que busca promover a conscientização sobre a importância da igualdade de gênero e da luta pelos direitos das trabalhadoras rurais no Brasil. A Marcha é uma

importante parte da trajetória histórica de mobilização e organização política das mulheres, sobretudo as sindicalistas rurais, desde a década de 1980 (TEIXEIRA, 2021). É importante ressaltar que a presença de uma margarida na pintura analisada, produzida em 1986, apenas três anos após o assassinato da sindicalista, pode ser vista como uma referência ao papel fundamental das mulheres nesse processo de luta por direitos.

A relação da flor com a primavera também pode trazer uma interpretação adicional, remetendo à “Primavera dos Povos”, que ocorreu na Europa, em 1848, inspirando outras lutas populares em todo o mundo, o que marcou o período por um forte desejo de mudança social e política. A representação visual da margarida sugere, assim, a importância da participação popular e da luta pelos direitos civis.

Assim, a margarida também pode ser usada como inspiração para que cada pessoa faça a sua parte. Seria, então, uma imagem de esperança, uma vez que, apesar dos desafios e das perdas, a renovação é possível e que um futuro melhor pode ser alcançado? A retirada de uma pétala serve como um lembrete de que a renovação não é um processo fácil e que muitas vezes exige sacrifícios e perdas para ser alcançada. No entanto, a presença de outras tantas pétalas na flor sugere que ainda há possibilidades de continuar a busca pela mudança e a renovação, e que essas possibilidades devem ser exploradas para que a democracia seja, de fato, alcançada.

15.2. Flores da Liberdade

A associação de flores com movimentos políticos é uma prática comum em diferentes partes do mundo. Como observado no capítulo 4 deste estudo, em Portugal, o cravo vermelho tornou-se um ícone da Revolução dos Cravos, que derrubou a ditadura salazarista em 1974. A flor é comumente associada ao movimento popular, à liberdade e à paz – como evidenciado em obras de apelo à paz mundial, produzidas por Carlos Scliar, Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti, retratadas no capítulo quatro desta tese. Na obra pictórica de Scliar (imagem 38), pode-se observar uma associação mais imediata entre a flor de cravo e o chamamento popular para a mudança política. A imagem do cravo é retratada de forma a enfatizar sua importância na luta pela liberdade e contra a opressão.

Embora baseadas em gramáticas políticas distintas, as transformações políticas ocorridas em Portugal, Espanha e Brasil apresentam semelhanças significativas. Entre elas,

destaca-se a adoção de uma Assembleia Nacional Constituinte como um elemento formal para seus respectivos processos de transição de regimes autoritários para democracias. Além disso, os três países compartilham aspectos centrais, como a utilização predominante de línguas de origem latina. É interessante notar que a constitucionalização brasileira, ocorrida em 1988, ocorreu apenas cerca de uma década após os processos constituintes português (1976) e espanhol (1978).

Inspirado pela realidade portuguesa, o músico brasileiro Chico Buarque de Holanda compôs a música “Tanto mar”, que acabou tendo duas versões: uma em 1975, quando a Revolução estava em evidência, mas que foi censurada pelo governo Médici e gravada apenas em Portugal; e a outra em 1978, mesmo ano da música “Cálice”, quando o movimento revolucionário já havia sido suprimido e a hierarquia sido restaurada por meio do contragolpe ou contrarrevolução, ocorrido em 25 de novembro de 1975.

Em ambas as versões, a melodia escolhida foi o fado – canção símbolo dos portugueses – e o músico, que se encontra no território brasileiro, escreve para alguém em Portugal. A “festa” à qual as letras fazem referência é a própria Revolução dos Cravos, mas na primeira versão, o cantor se mostra exultante pelo trunfo do movimento e até meio decepcionado por não poder fazer parte; na segunda versão, por sua vez, fica evidente uma espécie de resignação pelo fim da revolução, a despeito dos frutos do espírito revolucionário que ela deixou permanecerem vivos.

A letra da música “Tanto Mar” é estruturada em torno da imagem de Portugal como um jardim, incorporando elementos de subversão. A metáfora central envolve a colheita do “cravo”, a flor que neste caso representa a “liberdade” e que deu origem ao nome do dia 25 de abril em Portugal. À época da composição da música, a liberdade era um valor escasso no Brasil, onde ainda prevalecia um regime autoritário.

Tanto Mar, 1975

Sei que estás em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim

Eu queria estar na festa, pá
Com a tua gente
E colher pessoalmente
Uma flor do teu jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim

Tanto Mar, 1978

Foi bonita a festa, pá
Fiquei contente
E inda guardo, renitente
Um velho cravo para mim

Já murcharam tua festa, pá
Mas certamente
Esqueceram uma semente
Nalgum canto do jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Canta a primavera, pá
Cá estou carente
Manda novamente
Algum cheirinho de alecrim

No que se refere à importância da flor, e no caso específico de Portugal, do cravo, destaca-se a obra intitulada *O 25 de Abril visto pelas crianças*, publicada em 1978, que apresenta uma coleção de desenhos infantis produzidos em março de 1977 para celebrar o terceiro aniversário da Revolução dos Cravos de 1974. As imagens revelam o testemunho de crianças-autoras portuguesas, narrando em primeira pessoa e transmitindo informações e relatos sobre o que viram, viveram e, sobretudo, o que ouviram. O vasto material contido na obra – um pouco mais de 300 desenhos – permite uma conexão mais direta com aquele momento histórico. Isso significa que as crianças portuguesas desenharam o 25 de abril porque entendiam, de certa forma, que se tratava de um evento transformador.

Em muitos desses desenhos infantis que celebram o fim do regime autoritário, a flor é retratada emergindo das armas e dos tanques, substituindo as balas por flores. A seguir, apresenta-se um desses desenhos, produzido por uma criança, que retrata o cravo como uma flor simples com formato semelhante à margarida pintada por Glauco, mas com pétalas vermelhas em vez de brancas.

Imagem 138 - Abaixo o Fascismo



Fonte: MIL DIAS, 1978, s/p.

Além desse desenho, é possível observar em diversos outros a representação de diferentes tipos de flores, como forma de aludir ao fim do regime autoritário. Essas ilustrações infantis são uma prova do impacto da Revolução dos Cravos na sociedade portuguesa e na imaginação infantil, evidenciando a importância das manifestações artísticas na construção de uma memória coletiva.

Imagem 139 - Crianças e Flores



Fonte: MIL DIAS, 1978, s/p.

Imagem 140 - Flores



Fonte: MIL DIAS, 1978, s/p.

O incentivo à representação artística de marcos históricos por meio da arte é uma prática que também encontra ressonância no Brasil. Na seção intitulada “Cartazes, Adesivos e Transparências” da Coleção Memória da Constituinte, emerge a imagem de uma possível margarida situada sob um sapato – estaria este calçado associado a uma bota militar?

Imagem 141 – Anistia com Readmissão



Fonte: Cartazes, adesivos e transparência. Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

O poema de Alice Ruiz, inscrito no cartaz, enriquece o significado dessa imagem, especialmente ao destacar a noção de perseverança na vida, mesmo diante das vicissitudes da história, do viver e do morrer. Assim, a flor é empregada como símbolo de luta – embora tenha sido pisoteada e permaneça na sombra do calçado, aparentemente frágil, resiste à opressão e continua a florescer.

Esse cartaz evoca um fragmento da música de Geraldo Vandré (1979), cujos versos abordam a resistência em meio à opressão: “Os amores na mente / As flores¹⁴⁴ no chão / A certeza na frente / A história na mão”. As palavras “flor” e “chão” desdobram-se poeticamente, criando uma representação da realidade vivenciada durante o período da ditadura. A opressão é retratada como algo tão bruto, bestial e abjeto que impede até mesmo que uma flor seja vista sem ser pisoteada, simbolizando assim a impossibilidade de permitir o florescimento da beleza em meio às circunstâncias repressivas.

Ao retratar os “amores na mente” e as “flores no chão”, Vandré estabelece um contraste entre os anseios das pessoas e a dura realidade opressiva que as cercava. Essa dicotomia ressalta a busca pela liberdade em meio às adversidades. A presença da “certeza na frente” e a “história na mão” sugere a determinação das pessoas em lutar por seus ideais e forjar um destino mais justo. A obra de Vandré se configura como um testemunho artístico significativo desse período histórico: assim como as flores que emitem aroma, frutificam e nutrem, o artista convida a todos a se tornarem como flores, as mais subversivas, que resistem às condições adversas e brotam em solos áridos. Ao pintar o caminho a ser trilhado, Vandré espalha, nesse mesmo solo, um indício do mundo novo, apontando o caminho a seguir em busca de um futuro mais promissor.

Ainda na seção “Cartazes, Adesivos e Transparências”, há um cartaz promovendo um concurso de ilustração para crianças. O objetivo era que os participantes representassem seus direitos, tendo como inspiração a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) – o primeiro documento internacional que busca consolidar de forma acessível e clara todos os direitos humanos em um único bloco indivisível. A Declaração Universal dos Direitos Humanos surgiu em resposta às violações graves à dignidade humana, que culminaram na Segunda Guerra Mundial e em seus horrores associados.

¹⁴⁴ A obra de Vandré apresenta outras referências florais que, em pelo menos dois momentos, estão entrelaçadas a imagens políticas e sociais. Um exemplo é a figura de “Teresa cheia de flores”, presente na canção de exílio intitulada “De América”, do álbum *Das terras de Benvirá* (VANDRÉ, 1973). Outra referência é a “Rosa Flor”, presente na música de mesmo nome, concebida em colaboração com Baden Powell. Nessa composição, a imagem da flor desempenha um papel significativo ao retratar não somente a condição de pobreza, mas também de resistência e anseio por libertação das adversidades, bem como a busca pela felicidade plena (VANDRÉ, 1966). Tais referências florais evidenciam o poder inerente à arte como veículo de expressão de ideias políticas, fazendo uso da beleza e da resiliência das flores enquanto metáforas poderosas para transmitir mensagens de esperança e superação em momentos adversos.

Imagem 142 - Pinte o Seu Direito



Fonte: Cartazes, adesivos e transparência. Coleção Memória da Constituinte, Museu da República/RJ.

O incentivo à representação artística dos direitos humanos por meio das crianças foi um esforço valioso para promover a conscientização sobre a importância desses direitos, especialmente entre as gerações mais jovens. Infelizmente, a ausência de registros visuais específicos produzidos por essas crianças brasileiras impede que se possa averiguar se as flores ou outros símbolos são utilizados por elas para retratar a luta pelos direitos e pela democracia. De modo geral, porém, constata-se que as flores têm sido utilizadas como meio de expressão de sentimentos de esperança, luta e paz na arte visual. A presença de flores em momentos de conflito sugere que a conquista da paz e da liberdade não se dá sem esforço, mas que a luta pode ser ornamentada por imagens que evocam esses valores fundamentais.

Considerando que neste texto foi mencionada parte da história da transição de Portugal, por meio de uma analogia entre a flor do cravo e a margarida, é relevante destacar que, durante a solenidade de promulgação da Constituição Federal brasileira em 05 de outubro de 1988, apenas cinco indivíduos foram autorizados a proferir seus discursos. Dentre

eles, figuraram o presidente da Assembleia Nacional Constituinte, Ulysses Guimarães, o presidente da República, José Sarney, e o presidente do STF, Rafael Mayer. Além desses, o presidente da Assembleia da República Portuguesa, Vítor Crespo, discursou em nome dos representantes dos parlamentos estrangeiros presentes na cerimônia, enquanto o senador Afonso Arinos (PFL – RJ) proferiu suas palavras em nome dos constituintes brasileiros.¹⁴⁵

É coerente a presença de Crespo, como representante das delegações estrangeiras, na cerimônia de promulgação do texto constitucional brasileiro, tendo em vista a relação histórica existente entre os países. Crespo enfatizou que as atividades do parlamento exercem um impacto no destino de cada povo e celebrou o fato de ser testemunha daquele momento histórico, considerando que a Constituição brasileira era “moderna e avançada, fonte de paz e progresso” (DIÁRIOS, Ata da 341ª Sessão, p. 14.379). Também elogiou os brasileiros por terem conseguido encontrar uma solução viável, destacando que o texto constitucional estava em harmonia com a “vontade predominante de uma população pacífica desejosa de progresso e bem-estar” (*idem*). Diante disso, cabe questionar o que essa vontade predominante de uma população “pacífica”, mencionada por Vítor Crespo, realmente significa. Isso porque a mesma população classificada como pacífica foi a que se mobilizou nas ruas para reivindicar direitos em uma explosão de participação popular.

¹⁴⁵ A promulgação do texto constitucional ocorreu na 341ª sessão da Assembleia Nacional Constituinte.

Imagem 143 - Charge de Gougou (14)



Fonte: GOUGON, 1977, s/p.

O processo de transição política no Brasil teve como um dos pilares fundamentais a participação popular: o movimento cívico não se restringiu apenas aos espaços institucionais, mas se manifestou nas ruas, em atos públicos, caminhadas, diferentes tipos de lobby, corredores, galerias, gabinetes, entre outros locais. Durante o período de mobilizações sociais, o gramado, a rampa do Congresso e até mesmo as cúpulas do Senado Federal e da Câmara dos Deputados foram frequentemente ocupados por manifestantes. Como destacado por Ana Luiza Backes e Débora Azevedo (2008), a sociedade demonstrou seu descontentamento com a situação política e social, tomando as ruas para expressar uma ampla gama de reivindicações.

Imagem 144 - Manifestação no Congresso Nacional, s/d



Fonte: BACKES; AZEVEDO, 2008, p. 112.

Imagem 145 - Manifestação de estudantes, em 17/5/88



Fonte: BACKES; AZEVEDO, 2008, p. 119.

As mobilizações populares não se limitaram apenas às ruas e à Esplanada dos Ministérios em frente ao Congresso Nacional, mas também se estenderam aos corredores da Câmara e do Senado. Os manifestantes buscaram ser ouvidos pelos Constituintes e, para isso, adentraram esses espaços por todas as formas possíveis, demonstrando uma vontade incansável de fazer valer suas demandas. Essa ocupação dos espaços políticos revela a determinação da sociedade em participar ativamente do processo constituinte. Uma característica notável desse processo constitucional é a atuação de diversos atores extraparlamentares.

Imagem 146 - Manifestação no corredor de acesso ao plenário, s/d



Fonte: BACKES; AZEVEDO, 2008, p. 135.

Imagem 147 - Manifestação de estudantes na Câmara dos Deputados, em 17/5/88



Fonte: BACKES; AZEVEDO, 2008, p. 138.

A sociedade mostrou seu poder, tornando-se visível ao articular a defesa e a ampliação de direitos juntamente com o fim do autoritarismo. Seria, portanto, uma definição simplista rotular as manifestações populares como a “vontade predominante de uma população pacífica”, conforme mencionado pelo presidente da Assembleia da República Portuguesa.

Este capítulo se encerra com duas ideias que, à primeira vista, podem parecer opostas, mas que, na verdade, se complementam no que se refere à construção da nova democracia: a força da participação popular e a inerente fragilidade que acompanha esse processo de transição, simbolizada pela pintura da flor margarida, realizada por Glauco. É pertinente, ainda, encerrar este capítulo com a expressão popular “apareceu a margarida”, a qual é empregada quando algo ou alguém que estava ausente por um período reaparece. No caso, essa expressão encontra ressonância na própria democracia. Após anos de ditadura, a democracia emerge como a margarida, desabrochando após um longo período de obscuridade. Dessa forma, a dualidade entre a participação popular e a fragilidade subjacente na transição política é encapsulada tanto na representação artística quanto na linguagem popular.

**CAPÍTULO 16. ANTÔNIO NÁSSARA E A CONSTRUÇÃO DA DEMOCRACIA
PELA CONSTITUINTE**

Imagem 148 - Pintura de Antônio Nássara sobre papel cartão, s/d



Fonte: Coleção Memória da Constituinte. Museu da República/RJ

O cartunista e pesquisador Zé Roberto Graúna, que administra a página oficial em homenagem a Antônio Nássara (1910-1996) e é também colecionador de obras deste artista, manifestou sua preocupação quanto à autenticidade da assinatura de Nássara na pintura presente na Coleção Memória da Constituinte (GRAÚNA, 2023, s/p). Segundo Graúna, as obras assinadas por Nássara apresentam letras claramente identificáveis, as quais diferem dessa obra em questão, e a grafia da assinatura desta pintura difere significativamente do modo como ele normalmente assinava. Graúna, no entanto, explicou que seria leviano de sua parte afirmar categoricamente que a obra não foi realizada por Nássara, apesar das suas observações.¹⁴⁶

Por sua vez, os historiadores Maria Helena Versiani, em conversa de orientação, e Paulo Knauss (2008), conforme descrito na introdução desta tese, assumem que a pintura em análise é, de fato, de autoria de Nássara. Portanto, esta pesquisa também endossa esse entendimento, que é fruto de pesquisas e cotejamentos realizados.

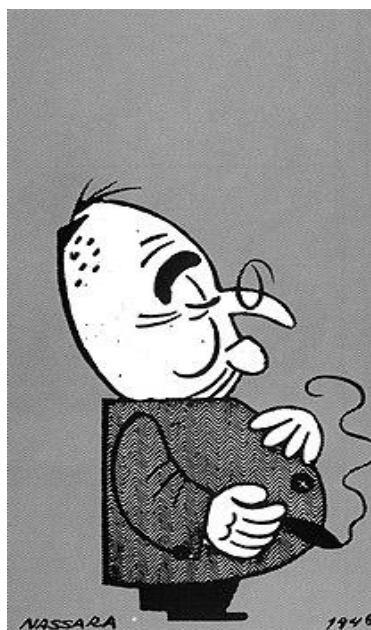
Antônio Nássara foi um artista de destaque no cenário brasileiro, notabilizando-se por sua habilidade em diferentes campos, como a composição musical e a caricatura. Como compositor, produziu várias canções que se tornaram populares, tendo aproximadamente 200 sambas e marchas gravados entre 1932 e 1970. Dentre suas criações musicais, destacam-se as marchinhas de carnaval, muitas das quais são consideradas hoje antológicas.

Sua fama como cartunista advém, em grande medida, de sua capacidade de retratar figuras públicas e personalidades políticas relevantes de seu tempo. Durante o período compreendido entre 1935 e 1952, Nássara contribuiu com várias revistas cariocas, dentre as quais merece destaque a publicação *O Cruzeiro*, onde apresentou, entre os anos de 1943 e 1945, uma série de charges relacionadas à Segunda Guerra Mundial, caracterizadas pelo humor antifascista e pela representação do cotidiano dos cariocas. Durante os anos 1950, Nássara participou da fundação do jornal *Última Hora*, juntamente com o jornalista Samuel Wainer.

A partir de 1974, Nássara passou a colaborar com o jornal *O Pasquim*, ao lado de outros renomados artistas como Jaguar, Ziraldo e Millôr. Essa colaboração durou até 1983 e marcou um período importante de sua carreira. Durante sua trajetória artística, ficou notório pelas suas caricaturas de figuras políticas proeminentes, como Getúlio Vargas, Jânio Quadros, Ulysses Guimarães, Paulo Maluf e Delfim Netto.

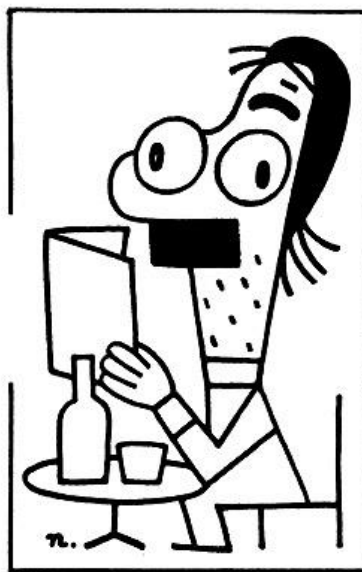
¹⁴⁶ Graúna, gentilmente, ofereceu sua ajuda caso houvesse alguma anotação atrás da pintura, a qual poderia ser comparada com as cartas escritas pelo artista que ele possui – mas, infelizmente, não existe tal anotação.

Imagem 149 - Getúlio Vargas, 1946



Fonte: NÁSSARA. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Imagem 150 - Jânio Quadros, 1974

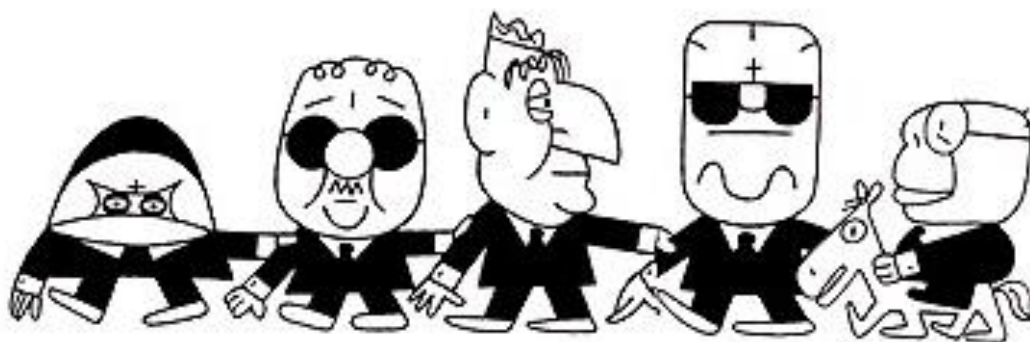


Fonte: NÁSSARA. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

As obras de Nássara são notáveis por suas linhas econômicas e formas geométricas, o que se traduz em um trabalho de abstração da realidade. Apesar dessa abordagem abstrata, mantém de maneira habilidosa a fisionomia dos caricaturados, demonstrando seu domínio técnico ao equilibrar abstração com representação fiel das personalidades retratadas.

Ainda através de caricaturas, Nássara criou uma representação cômica da ditadura, uma charge intitulada *Corrente pra Trás*, produzida em 1982. Nessa obra, retratou os presidentes militares em uma cronologia invertida, criando uma narrativa visual que simboliza o passado e o presente.

Imagem 151 - Corrente pra Trás, 1982



Fonte: NÁSSARA. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Em uma configuração visual eloquente, a charge apresenta Figueiredo montado em um cavalo de pau, seguido por Geisel, identificável por seus óculos quadrados e uma manifestação iconográfica de fé na forma de uma cruz. A corrente continua, sendo completada por Médici, Costa e Silva e Castelo Branco, cada um com traços exagerados que capturam suas características distintas. A mensagem por trás da charge parece apontar para a inevitabilidade de um fim pequeno diante de um início sem grandeza, revelando assimetrias nas extremidades da imagem. Utilizando o recurso visual para sintetizar a história da ditadura, Nássara produz uma obra que transmite emoções e sentidos, em sua manifestação crítica.

De maneira interessante, essa abordagem de Nássara encontra eco nas palavras de Luis Fernando Veríssimo em uma crônica de 1983, intitulada “Constrangidos”. Veríssimo sugere que um dia, quando se puder analisar o período com mais filosofia do que ressentimento, será possível examinar a recíproca influência entre os presidentes desse período e a trajetória histórica da nação. Tanto a charge de Nássara quanto a crônica de

Veríssimo emergem como formas de acerto de contas com a ditadura, um período que ambos os autores percebiam estar aproximando-se do seu fim.

Na qualidade de pintor, Nássara se notabilizou por um estilo que se caracteriza por ser alegre e colorido. O artista desenvolveu um estilo único, que se destaca pela utilização de cores vibrantes e formas simplificadas, que remetem diretamente à cultura popular do Brasil. Em sua obra, é possível identificar não apenas a representação de personagens populares, mas também cenas do cotidiano, como as festas populares, o samba e o futebol. Em 1978, participou da 1ª Bienal Latino-Americana de São Paulo.

16. 1. As Estrelas como Guias na Construção de um Novo Tempo

A última obra analisada nesta tese não foi ao acaso: a escolha de se fechar essa pesquisa com essa pintura (imagem 148) reforça algumas considerações feitas ao longo deste estudo. A obra, assim como as demais, foi produzida com o objetivo de divulgar e promover não apenas a importância das eleições constituintes, mas da participação no processo constituinte como um todo. Ou seja, a atuação popular não acaba com o voto. A obra de Nássara é bastante minimalista em termos de composição visual, com um foco intenso na mensagem que está sendo transmitida, procurando destacar a importância e o significado da Constituinte para a sociedade brasileira. A simplicidade da composição visual pode ser vista como uma escolha consciente do artista para transmitir uma mensagem clara e impactante para o público.

Com base no estilo e na linguagem visual que caracterizam a obra de Nássara, é possível inferir que a escolha de pintar sobre papel, que se assemelha a um cartaz, como suporte para a expressão artística pode não ter sido aleatória – assim como nas demais treze pinturas que foram aqui analisadas. Pelo contrário, pode-se deduzir que o artista objetivou, por meio dessa escolha, chamar a atenção do espectador. Nessa pintura, a palavra “CONSTITUINTE” assume papel central, cujo significado é facilmente compreendido como uma referência a esse evento histórico. A fonte utilizada, em letra de forma, também conhecida como letra de imprensa, e não manuscrita, transmite a ideia de formalidade, legalidade e universalidade, uma vez que a letra de forma é facilmente legível e pode ser interpretada como um símbolo de que todos, independentemente de características pessoais, possuem voz no processo cidadão. A separação da palavra em três linhas – CONS-TITU-

INTE – também faz parte de uma escolha estética do artista, que procura criar um impacto visual forte no espectador, que é a importância da participação social.

A seleção das cores cinza, branco e amarelo pode sugerir uma escolha simbólica. O cinza pode ser associado à neutralidade, sobriedade ou equilíbrio, enquanto o branco pode evocar a singeleza, a paz e a transparência. Por sua vez, o amarelo é uma cor vinculada à alegria, luz e energia. A presença de detalhes brancos na obra é um recurso visual que destaca as estrelas e a palavra “CONSTITUINTE”, concedendo-lhes maior visibilidade ao rodeá-las. Ademais, o branco por remeter a clareza e a transparência, pode ser associado à valores importantes ao processo político democrático. No âmbito da Constituinte, as quatro estrelas podem expressar a unidade e a força da nação brasileira, bem como os ideais que devem conduzir a elaboração de uma nova Constituição.

Um aspecto relevante a ser considerado é se a diferença no número de pontas das estrelas presentes na pintura possui um significado. Embora seja difícil afirmar com segurança qual seria esse significado, pode-se especular que a estrela de sete pontas, que se encontra acima das outras três, possa representar algo de especial. O número sete, conforme abordado no capítulo 10, frequentemente é associado a conceitos místicos de perfeição, completude ou divindade em diversas culturas e tradições, podendo ser interpretado como uma referência à importância histórica da Constituinte, atuando como uma estrela-guia para as demais. As três estrelas, por sua vez, poderiam representar os três poderes fundamentais da República: o Legislativo, o Judiciário e o Executivo, que são as instituições que compõem o sistema político brasileiro.

É importante lembrar, no entanto, que a interpretação de uma obra de arte pode variar dependendo das circunstâncias em que ela foi produzida e da visão pessoal do observador. Outras interpretações possíveis para as estrelas e outros elementos contidos na pintura podem ser propostas, dependendo das informações e referências que cada observador traz consigo.

16. 2. Representação Artística da Luta Contra o Autoritarismo

Ao se analisar uma pintura juntamente com seu texto escrito, surge a indagação sobre a possibilidade de a escrita também ser parte da imagem, contribuindo para uma leitura polissêmica. As complexas operações da arte envolvem a visibilidade, a potência de

significação e as expectativas que preenchem essa relação nem sempre estável. A palavra e a imagem, quando relacionadas, geram diferentes regimes de significação por meio das distintas maneiras de relacionar o visível, o invisível e o dizível. Desse modo, existe uma relação entre o fazer, o ver e o dizer, de forma que as imagens não se encerram em si mesmas. É por isso que as imagens não apresentam somente coisas que se encontram imediatamente presentes à vista, mas também aquelas que podem ser previstas e entre vistas.

O emprego concomitante do texto verbal e visual deixa rastros e vestígios que constituem uma narrativa, a qual também se manifesta como representações históricas, permitindo o resgate daquilo que estava prestes a ser apagado – tal como uma brasa que ainda arde sob as cinzas da memória, conforme expresso por Didi-Huberman (2013). Essa brasa pode adquirir maior potência no presente e romper com a linearidade progressiva e causal, viabilizando a impressão da epistemologia do hoje no ontem, segundo formulação de Foucault (1972). Propicia-se, com isso, a criação de novas relações entre fatos distantes temporalmente, bem como a introdução de elementos que indicam os rastros deixados pelo caminho.

O conceito de rastro possui uma natureza ambígua, pois se encontra ao mesmo tempo em ausência e presença. Em virtude de sua condição de resto, ele já não é mais aquilo que fora vivido e sua presença aponta para uma convergência entre o que está ausente e o que se apresenta diante dos olhos do observador. Tratar uma obra de arte como rastro implica reconhecer que ela pode assumir mais de um significado possível. Ao se tentar mobilizar a pintura de Nássara como um rastro que se mantém nesse jogo dialético entre ausência e presença, torna-se possível evocar as memórias dos tempos sombrios que, aos poucos, vão sendo sobrepostas pela emergência da liberdade.

Havia um esforço consciente, por parte do governo ditatorial, em construir uma imagem de governança pacífica, que estivesse comprometida com o progresso do país. Contudo, o que se observou foi a coexistência entre a legalidade e a barbárie. A eliminação dos oponentes políticos se tornou uma estratégia comum para estabelecer o domínio de uma parte sobre a outra. Nessa situação, a ditadura é caracterizada pelo uso do poder repressivo, que é expresso por meio da violência armada. Os funcionários do Estado são encarregados de promover a morte, sem que isso lhes pareça relevante do ponto de vista moral. O objetivo era cumprir suas funções, garantindo a manutenção da ordem social e a continuidade da dominação.

Na antiguidade, gregos e romanos utilizavam o termo “bárbaro” para se referir a estrangeiros cuja língua era incompreensível. Esse termo é apropriado para descrever a situação vivida diante da tragédia da ditadura, que parece ser um estrangeiro exilado de si mesmo. Essa perspectiva encara a barbárie como uma exceção, como um desvio do comportamento humano, apesar de ser parte integrante da humanidade. Essa concepção torna a pintura cinza de Nássara, com seu céu sombrio, compreensível e significativa.

A sobreposição de formas na pintura e sua expressividade diante da solidez dos traços do artista geram um impacto que pode ser explicado pela estranheza causada pela presença de vida (simbolizada pelas estrelas) e morte (representada pelo céu sombrio) na mesma obra. A presença simultânea de tantos elementos sugere que Nássara condensou em um único espaço e tempo dois momentos históricos: a ditadura e o processo de transição para a democracia. Ao observar a obra, os elementos representados convergem a atenção do espectador para um único fato, um evento que foi capaz de desencadear todos os gestos retratados na pintura: a Constituinte.

Neste arranjo, é estabelecida uma analogia com uma obra de arte amplamente reconhecida. Tanto no mural de Picasso retratando Guernica (imagem 80) quanto na pintura de Nássara, é possível identificar um ponto central que desperta a atenção do observador: no mural de Picasso, trata-se da lamparina de querosene localizada no centro da obra, enquanto que na obra de Nássara, destacam-se as estrelas brilhantes. É como se a luz emanada desses elementos pudesse iluminar o espaço a partir do qual seria possível observar os atos sombrios. A luminosidade que emerge da lamparina ou das estrelas cria uma claridade que ilumina a cena retratada. O contraste gerado pela distribuição irregular da luz nas pinturas exige uma atenção cuidadosa por parte do observador, que deve procurar a coerência das formas e descobrir a assimetria intrínseca aos próprios elementos da obra.

Essa pintura seria, então, uma forma de romper com o passado autoritário e destacar a importância da Constituinte como um momento de renovação e redefinição das instituições democráticas do país? Afinal, a elaboração da Carta Magna de 1988 foi uma oportunidade de reafirmar os valores democráticos e republicanos que regem a sociedade brasileira, no sentido de promover a consolidação da democracia após anos de regime autoritário. A obra em questão pode ser vista como uma expressão artística desse momento, que busca transmitir a importância da participação cidadã.

A obra de arte de Nássara apresenta um céu cinza que remete a uma atmosfera de dor e tristeza, associado a um período sombrio da história. No entanto, a presença de estrelas

brilhantes emergindo na pintura sugere a ideia de que elas servem como guias para a população e representam um foco de esperança por um futuro melhor. A obra pode ser interpretada como uma representação da quebra com o passado autoritário e o início de um novo período de renovação, o que ilustra o modelo atual da Nova República. Embora essa pintura evoque a superação das feridas do passado, ainda é evidente que algumas marcas desse período autoritário persistem na sociedade até os dias de hoje. Nesse sentido, a Comissão Nacional da Verdade foi criada com o objetivo de investigar e esclarecer os acontecimentos ocorridos durante o período repressivo, com a intenção de amenizar as dores ainda existentes. A busca por justiça é uma esperança presente na sociedade brasileira, mesmo após o passar do tempo.

CONCLUSÃO

Sonho que se sonha só
É só um sonho que se sonha só
Mas sonho que se sonha junto é realidade
(Raul Seixas – *Prelúdio*)

Escrever a conclusão de uma tese que se propõe a abrir um diálogo contínuo é um desafio. Como explicado na introdução, optei por utilizar uma linguagem pessoal, embora baseada em uma fundamentação científica – minha intenção não é ser pseudo-isenta, pois reconheço que todo texto é permeado por escolhas. Decidi utilizar a primeira pessoa do singular para me despir de quaisquer pretensões de neutralidade e, assim, abrir espaço para um diálogo franco e construtivo, pois não há uma única leitura possível dessa tese. Cada leitor, a partir de suas próprias vivências e de onde está inserido, faz a sua leitura e completa o texto de sua própria maneira. Esse processo é semelhante ao que ocorre com as obras de arte, em que o espectador se torna coautor da obra ao interpretá-la.

Mesmo o autor de uma tese, que possui maior intimidade com o texto escrito, não pode supor que sua opinião é a única legítima e que as demais devem ser descartadas. Essa mesma consideração se aplica às obras de arte analisadas. Ainda que os criadores não tivessem intenções específicas ao criá-las, suas obras estavam inseridas em circunstâncias particulares e mobilizaram os indivíduos a partir de suas próprias vivências e conjunturas históricas. É importante destacar que o processo de interpretação é subjetivo e diverso, e que o diálogo aberto e constante amplia e enriquece essa construção coletiva de significados.

Assim é que, ao longo desta pesquisa, procurei traçar uma análise sobre a relação entre arte e política durante o período constituinte brasileiro, tendo como ponto de partida a análise de quatorze pinturas que compõem a subsérie *Telas de artistas plásticos*, pertencente à Coleção Memória da Constituinte, do Museu da República/RJ. A partir do diálogo cognitivo e afetivo estabelecido entre obras de arte e política, busquei compreender como a arte visual foi utilizada como uma ferramenta importante durante a transição democrática do país. Os artistas Aldemir Martins, Antônio Nássara, Athos Bulcão, Carlos Scliar, Claudio Tozzi, Glauco, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Henrique Gougon, José Zaragoza, Millôr Fernandes, Osmar Pinheiro, Siron Franco e Zélio Alves Pinto contribuíram, cada um a sua maneira, para a construção de uma memória política e social por meio de suas obras.

A fim de ilustrar a trajetória observada ao longo desse período marcado por intensas, porém igualmente conflituosas, aspirações democráticas, destaco o discurso proferido por Ulysses Guimarães durante a solene cerimônia de promulgação do Texto Constitucional. Sua oratória se distinguiu pela tonalidade esperançosa e pela postura enfaticamente contrária à violência perpetrada durante o regime ditatorial, ao afirmar que a Constituição se revela como um instrumento essencial para a construção da democracia e para a superação dos anos sombrios que o Brasil vivenciou.

A Nação nos mandou executar um serviço. Nós o fizemos com amor, aplicação e sem medo. A Constituição certamente não é perfeita. Ela própria o confessa, ao admitir a reforma. Quanto a ela, discordar, sim. Divergir, sim. Descumprir, jamais. Afrontá-la, nunca. Traidor da Constituição é traidor da Pátria. Conhecemos o caminho maldito: rasgar a Constituição, trancar as portas do Parlamento, garrotear a liberdade, mandar os patriotas para a cadeia, o exílio, o cemitério. A persistência da Constituição é a sobrevivência da democracia. Quando, após tantos anos de lutas e sacrifícios, promulgamos o estatuto do homem, da liberdade e da democracia, bradamos por imposição de sua honra: temos ódio à ditadura. Ódio e nojo! (...) Termino com as palavras com que comecei esta fala: a Nação quer mudar. A Nação deve mudar. A Nação vai mudar. A Constituição pretende ser a voz, a letra, a vontade política da sociedade rumo à mudança. Que a promulgação seja nosso grito: – Mudar para vencer! Muda, Brasil!¹⁴⁷

Apesar do entusiasmo gerado pela instauração da democracia, a ditadura deixou cicatrizes profundas (TELES, 2010), que foram obscurecidas pela promessa de um futuro libertador. A trajetória de abertura política foi marcada por avanços e recuos, evidenciando um processo que se consolidava gradativamente, em uma nação que ainda se encontrava em processo de recuperação do trauma decorrente dos anos de ditadura militar, iniciados com o golpe de 1964. Essa dialética entre a continuidade e a ruptura pode ser metaforicamente comparada ao comportamento do camaleão, que, apesar de mudar de cor, mantém sua característica de réptil. Isso se deve à persistência do autoritarismo, muitas vezes disfarçado sob uma roupagem civil, o que representa uma ameaça constante à própria democracia.

Embora a Constituição tenha estabelecido uma série de direitos, muitos deles foram deixados para regulamentação posterior, evidenciando que o diploma atendia aos interesses tradicionais do poder e não resolveu completamente as questões sociais e políticas do país. Com efeito, foram incluídos 359 dispositivos nos nove capítulos da Constituição que ainda aguardavam regulamentação, indicando que seriam debatidos posteriormente. No entanto, esse trabalho nunca foi concluído (VENTURINI, p. 2014).

Ainda sobre a postergação de questões polêmicas, a jurista e política Anna Maria Rattes (2009, p. 28) elucidou que, até o ano de 2009, “26,4% do texto existem apenas no

¹⁴⁷ Ata da 341ª Sessão da ANC brasileira, em 05 de outubro de 1988, p. 14.380.

papel”. Daí ser possível dizer que o texto concebido é, em muitas passagens, ambíguo e *não* autoaplicável. O impacto de tais estruturas se faz sentir não só no engessamento, e continuidade, de arranjos passados, mas em uma estagnação das diretrizes que se projetariam para o futuro. Um exemplo dos dispositivos que ainda não foram implementados é o artigo 93, *caput*, da CRFB/88, que assevera caber ao Supremo Tribunal Federal dispor, mediante lei complementar, sobre a estruturação da magistratura. Essa lei de iniciativa privada do STF deveria ser, em tese, a mais importante do Judiciário, mas, passados mais de trinta anos, ainda não foi disciplinada. Outra clara ausência de interesse é a implementação do imposto sobre grandes fortunas (art. 153, VII, da CRFB/88).

Quando da comemoração dos 20 anos da Constituição Federal, o então presidente da Central Única dos Trabalhadores (CUT), Artur Henrique da Silva Santos citou outros exemplos:

(...) existem inúmeras lacunas e omissões quanto aos direitos dos trabalhadores, fruto da predominância do pensamento conservador neoliberal. E diversos artigos ainda não foram regulamentados, o que impossibilitou que avanços fossem concretizados. Por exemplo, um deles é o artigo 14, que estabelece o princípio da democracia direta, com a possibilidade de o povo tomar decisões através de referendos e plebiscitos e, até mesmo, propô-los; o artigo 192, que regulamenta o papel social do sistema financeiro. Um exemplo de lacuna é a Reforma Política, com financiamento público de campanhas, voto em lista e fidelidade partidária. E somente agora, vinte anos após promulgada a Constituição, está na pauta a igualdade de direitos das trabalhadoras domésticas. (SANTOS, 2009, p. 38)

Os elementos retóricos de longa duração, que pulsavam há tanto tempo, não poderiam simplesmente deixar de ter impacto na política. A coexistência de desejos distintos, entre ruptura e continuidade, fica evidente no cenário da transição política, que representa a intersecção entre um futuro esperançoso por mudanças reais e um passado que se amparava na manutenção de estruturas hierárquicas tradicionais.

Durante o processo de negociações políticas, quando as partes não conseguiam chegar a acordos, as soluções possíveis frequentemente envolviam o uso de palavras estéreis. O próprio leque de possibilidades jurídicas trazia tal imprecisão, como evidenciado pelas ambiguidades presentes no seu texto. Por exemplo, embora tenha sido estabelecido que o repouso semanal remunerado seria preferencialmente aos domingos, nada impedia que ocorresse em outro dia da semana (art. 7º, XV, CRFB/88). Da mesma forma, foi assegurado o direito à propriedade definitiva de suas terras para remanescentes quilombolas, mas sem uma definição precisa do grupo que se enquadraria nessa categoria (art. 68, ADCT/CRFB/88). Além disso, o artigo 142 da Constituição Federal de 1988 prevê a possibilidade de convocação das Forças Armadas em defesa “da lei e da ordem”, expressão vaga e que pode

facilitar novos golpes. Quais seriam os limites desses poderes e o que impediria seu uso em caráter autoritário sob a justificativa de manutenção da ordem?

Entre as contradições ocultas e as iniciativas adiadas, surge uma prole distorcida daqueles tempos de euforia, quando a mudança parecia inequívoca – uma ilusão sustentada pelos “donos do poder” (FAORO, 2001). Isso criou uma aparência de unanimidade em torno da democracia, uma vez que muitos dos beneficiários do regime ditatorial apareciam como porta-vozes dos valores democráticos: “A ditadura? Um corpo estranho, uma coisa de milicos. Entre não poucos, porém, permaneceu a nostalgia de um período em que houvera Ordem e Progresso” (AARÃO REIS, 2010, p. 151). Nesse sentido, a designação da nova Constituição como “Constituição Cidadã”, difundida por Ulysses Guimarães, tornou-se um senso comum quase inquestionável que impede uma análise crítica do documento legal.

Nas últimas semanas dos trabalhos da ANC, Ulysses Guimarães procurou um nome de impacto propagandístico. Debateu com pares três opções: Constituição Serenata”, comparando o “texto à letra e o som do plenário à música”, porém de difícil compreensão à maioria da população; “Constituição Primavera”, representando a estação em que entraria em vigor e também um novo começo, mas um nome associável à música Pra não dizer que não falei das flores, de Geraldo Vandré; e “Constituição Cidadã”, um nome de consenso por representar “avanços na defesa do cidadão”, explícitos por conta de conter os direitos e deveres do cidadão no começo do documento (dep. Elias Murad *apud* VENTURINI, 2014, p. 153).

Afinal, o próprio Congresso Nacional, cujo Senado era composto pelos “senadores biônicos” – indicados pelo establishment civil-militar e não eleitos pelo povo –, já não era uma persistência do antigo regime? Além disso, a convocação da Constituinte pressupunha a necessidade de reformas prévias indispensáveis, tais como a liberdade de divulgação e debate, bem como a liberdade partidária. No entanto, algumas barreiras impostas pela Lei Falcão ainda se fizeram presentes nas eleições constituintes, conforme destacado neste estudo. A Nova República, portanto, nasceu do cumprimento da Constituição em vigor. Mas será que todas as expectativas de uma mudança real foram frustradas?

Certamente, não posso negar que a Constituição contém algumas derrotas do movimento popular em seu conteúdo. Entretanto, também é inegável a presença de diversas de suas propostas e bandeiras. É fácil imaginar quão comprometido teria sido o processo constitucional e o país como um todo se a sociedade civil não tivesse participado ativamente: os limites e resultados seriam muito mais precários. Em um momento atual caracterizado pela

polarização política e pela erosão dos direitos,¹⁴⁸ é absolutamente vital lembrar das lições do passado e reafirmar o compromisso com a preservação da própria democracia.

A construção do sistema democrático no Brasil está em um processo contínuo de construção, uma vez que as ameaças à democracia ainda persistem, demandando vigilância constante para evitar possíveis retrocessos. Mesmo após 35 anos, esse novo perfil constitucional ainda está em fase de consolidação. Nessa perspectiva, é relevante citar que, em 8 de janeiro de 2023, uma multidão de manifestantes invadiu e vandalizou as sedes dos Três Poderes do Estado, em um protesto contra a eleição do presidente recém-empossado Luiz Inácio Lula da Silva (PT).

Tais atos provocaram um prejuízo substancial ao patrimônio cultural e histórico do país, colocando em risco diversos itens de arte e valor histórico, que podem nunca mais ser recuperados. Obras do artista Athos Bulcão foram alvos de vandalismo, incluindo a Divisória em madeira laqueada (1978) no Museu do Senado Federal, o Muro Escultórico (1989) na Câmara dos Deputados, o Painel de Azulejos (1971) localizado no Salão Verde do Congresso Nacional e o Painel Vermelho (1978) do Salão Nobre da Câmara dos Deputados.¹⁴⁹ Esses protestos se caracterizaram por uma inclinação à violência, contrastando com os movimentos democráticos dos anos 1980, que almejavam o fim da ditadura e a consolidação de princípios de igualdade e justiça.

Além disso, essa recente manifestação buscava desestabilizar a ordem democrática estabelecida e promover a instauração de uma nova Constituinte. Isso fica evidente, por exemplo, na pichação encontrada na vidraça do Congresso Nacional:

¹⁴⁸ Tal assertiva surge em resposta às medidas normativas dos últimos anos que visam alterar o panorama de direitos da Constituição de 1988. Um exemplo é a Emenda Constitucional nº 95/2016 (BRASIL, 2016), que, ao estabelecer um novo regime fiscal para os Poderes da União, limita, por vinte anos, o crescimento das despesas primárias, incluindo áreas essenciais como saúde e educação. Outra iniciativa foi a Reforma Trabalhista, pela Lei nº 13.467/2017 (BRASIL, 2017), que flexibilizou a legislação trabalhista e enfraqueceu os vínculos empregatícios. Embora justificadas pela necessidade de preservação das finanças públicas, essas medidas têm suscitado preocupações quanto à supressão de direitos e garantias individuais e coletivas.

¹⁴⁹ A contabilização exata dos danos ainda está sendo realizada, mas se estima que o valor deve ultrapassar os 20 milhões de reais, considerando a soma dos prejuízos dos prédios dos Três Poderes. A preocupação é que esses valores terão de ser arcados pelo contribuinte, uma vez que as apólices de seguros geralmente excluem danos causados por atos de vandalismo.

Imagem 152 - Fachadas de vidro do Congresso Nacional



Fonte: Marcelo Ribeiro/Valor

Não foge ao presente tópico apontar que o cenário político que se vive não se mostra propício à convocação de uma nova Constituinte – inclusive porque o país não vive um *Momento Constituinte*: mesmo que haja um grupo clamando por tal medida, a população não se mostra inclinada a romper, de fato, com a ordem jurídica. O que se vive é um *Movimento Desconstituinte* – ou de *Desconstituição* – em que uma nova convocação se mostraria uma etapa imprevisível, podendo subverter um instrumento marcado como ponto de entrada de uma participação popular mais expressiva e efetiva. Nesta atmosfera em que o único comando fértil é o de *desconstruir*, a existência de um novo texto poderia vir a se revelar reativo à Constituição Federal de 1988 e a emergir, por conseguinte, com uma qualidade comparativamente menor de direitos e garantias.

Embora a promulgação da Constituição tenha encerrado uma etapa, a luta pela democracia e justiça social não pode ser vista como concluída. Essa luta deve permanecer constante, indo além das fronteiras estabelecidas pelo próprio texto constitucional. Nesse sentido, minha proposta consiste em estabelecer uma abordagem com ênfase no encontro entre o passado (que permanece) e o futuro desejado (uma real democracia). Essa união deve ser capaz de incentivar a participação contínua da população, uma vez que a democracia não se limita apenas ao ato de votar e exige um compromisso contínuo.

Durante a jornada constitucional, o movimento popular teve uma participação ativa, não se limitando a ser um mero espectador. A transição lenta e gradual que as elites propuseram foi substituída por uma experiência democrática sem precedentes na história política do país. A Constituinte tornou-se um espaço em que diversos setores tiveram voz ativa, disputando lugar político de fala. Tanto os parlamentares quanto os cidadãos comuns se encontraram no Congresso Nacional. Com isso, o processo constitucional não foi apenas uma ação do governo, mas também envolveu acordos e negociações em resposta às demandas populares.

A transformação política que se desdobrou na transição para a democracia no Brasil aponta para uma tentativa de redefinição do papel dos grupos sociais anteriormente marginalizados, testemunhando a ebulição de manifestações artísticas. Organizações até então subestimadas, como as de mulheres, indígenas e negros, passaram a adquirir uma voz mais proeminente em âmbito nacional, à medida que buscavam fazer valer sua cidadania e seus direitos. Esse período de efervescência democrática viu a arte emergir como uma ferramenta poderosa para dar forma às aspirações e reivindicações desses grupos. Através de manifestações artísticas, os artistas canalizaram as esperanças e as demandas daqueles que haviam sido historicamente negligenciados, tornando suas reivindicações visíveis e tangíveis para um público mais amplo.

Assim, a arte visual, ao transcender os limites convencionais da linguagem, tornou-se um veículo para a conscientização e a mobilização social. Não apenas pode capturar algumas transformações da época, mas também pode oferecer uma plataforma para que diversos grupos sociais fossem ouvidos. Como resultado, o processo constitucional não foi apenas uma revisão política, mas uma jornada artística e social que redefiniu a democracia brasileira.

Para dimensionar a grandiosidade desse momento, é relevante observar que, ao longo dos 583 dias de funcionamento da Assembleia Constituinte, ocorreram intensas disputas e negociações tanto entre os atores parlamentares quanto os extraparlamentares. Segundo o cientista político Adriano Pilatti (2008), aproximadamente dez mil indivíduos frequentavam diariamente o Parlamento, enquanto que, se considerar todo o período, cerca de nove milhões estiveram presentes no Congresso (ROCHA, 2013). Além disso, considerando as mobilizações pré-Constituinte, como as caravanas e o envio de sugestões pelos cidadãos por meio de cartas e telegramas, a participação popular alcançou proporções ainda maiores em termos numéricos (BRANDÃO, 2011).

Nesse arranjo, a arte se apresentava como um recurso potencial para a compreensão dos valores sociais e revela a dimensão do seu diálogo com a política, especialmente nessa época de transição em que o país deixava para trás a censura imposta pela ditadura, juntamente com a perseguição de seus opositores. As categorias da arte e da política, a um só tempo, guardam características próprias e atuam em campos correspondentes, apresentando um domínio comum da ação humana. Ambas afetam a percepção do mundo e geram novas possibilidades de atuação do sujeito histórico. Em um ambiente marcado pelo final da ditadura e pela euforia da tão sonhada democracia, os artistas em questão desenvolveram uma potência política que conduz ações focadas no exercício da cidadania e gera novas narrativas e complexidades processuais. É notável a forma como essa potência é capaz de adotar prismas políticos em sua abordagem do mundo, concebendo e reinventando ideias por meio da arte, que se apresenta como um potencial recurso para a compreensão de valores sociais.

O exame das quatorze imagens-fonte, que são pinturas realizadas em papel cartão, ofereceu *insights* sobre as formas plurais adotadas pelos artistas ao abordar esse momento específico da história. Embora essas obras de arte não possam ser categoricamente definidas como cartazes, a sua estética e o âmbito histórico – particularmente uma época com usos recorrentes de cartazes sobre a Constituinte, como é possível interpretar a partir do acervo do Museu da República no Rio de Janeiro – sugerem que possivelmente foram concebidas como projetos gráficos para cartazes. Este aspecto abre espaço para a hipótese de que os artistas tinham a intenção de levar suas mensagens para além dos domínios tradicionais da arte, visando engajar um público mais amplo. Assim, as pinturas não apenas capturam as inclinações políticas dos artistas envolvidos, mas também as lutas e contradições sociais da época. A intersecção entre a arte e a política nessas obras sugere um mecanismo para o alargamento da participação social nos espaços políticos, dando margem ao surgimento de novas vozes e à expansão de espaços democráticos.

A investigação das cores verde e amarelo e da bandeira nacional, por exemplo, expôs a complexidade e ambiguidade no emprego desses símbolos políticos, os quais assumiram diferentes significados ao longo do tempo. Durante a ditadura, a bandeira foi utilizada como símbolo de exaltação dos governantes e dos setores dominantes da sociedade. Em contraste, durante os movimentos populares na transição política para a democracia, o uso das cores nacionais foi uma forma de reivindicar a cidadania e lutar contra a ditadura. Atualmente, porém, o uso desses símbolos pode ser interpretado de maneira ambígua, uma vez que se tornaram também um gesto de adesão ao autoritarismo. A análise desses símbolos nacionais é

essencial para a compreensão da dinâmica político-cultural e de como as representações se desenvolvem e se transformam ao longo do tempo.

Desse modo, foi fundamental considerar as práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade que permeiam essas quatorze obras, tendo em vista que o presente estudo tem como objetivo evidenciar a relevância da arte plástica na mobilização política da época, contribuindo para uma compreensão mais aprofundada da interação entre arte e política. Por meio da análise das obras de arte, foi possível observar a intensa agitação política vivida pelo país e como as diferentes correntes políticas e sociais se manifestavam no espaço público, proporcionando uma visão ampla e diversificada dos movimentos sociais e políticos da época.

A união entre a criação artística e a vida cotidiana, com a participação ativa do espectador, resultou na emergência de manifestações em espaços públicos e na redefinição dos espaços museológicos tradicionais. A postura contemplativa e esteticista foi abandonada em prol de uma participação coletiva mais engajada. Durante a investigação, o enfoque não recaiu tanto no sucesso dos artistas em atingir seus objetivos, mas sim em como suas obras contribuíram para a construção dos imaginários sociais em torno da democracia, tendo tido potencial para a mobilização cidadã. Nessa trajetória, pode-se afirmar que ao retratarem a realidade, esses artistas a moldaram (FALCON, 2000).

Em uma linha comparativa, cito o livro intitulado *Correspondência*, de autoria de Bartolomeu Campos Queirós e ilustrado por Angela Lago, cuja primeira edição remonta a 1986, justamente o período da instauração da Assembleia Nacional Constituinte. Mediante a utilização de uma linguagem poética, o livro enfatiza a relevância da participação individual na construção de uma Constituição. A capa do livro apresenta uma estética semelhante à de um envelope tradicional, caracterizado por bordas nas cores verde e amarelo, selado e carimbado. Naquela época, os envelopes eram amplamente utilizados em contraposição aos correios eletrônicos que predominam atualmente. Não há a presença do título do livro ou dos nomes dos autores, assim como não se faz referência ao destinatário ou ao endereço. Esta composição sugere que a correspondência contida no livro é dirigida a qualquer pessoa interessada em desvendar o seu conteúdo.

Imagem 153 - Foto da Capa do livro Correspondência



Fonte: Fotografia tirada pela autora desta pesquisa.

Imagem 154 - Foto da Contracapa do livro Correspondência



Fonte: Fotografia tirada pela autora desta pesquisa.

Na folha de rosto, uma frase se destaca em relação à capacidade transformadora das palavras “As palavras sabem muito mais longe”, acompanhada por uma imagem de uma pessoa despejando uma lata de tinta e deixando um rastro na página branca. De maneira intencional, a tinta derramada é retratada pelas cores verde e amarela, tal como na bandeira do Brasil. A ilustração é continuada ao longo da parte inferior de cada página, até a última folha do livro, com o objetivo de representar diversos lugares, transmitindo a ideia de continuidade da carta em sua jornada e a possibilidade de um novo começo.

Ao virar a primeira página do texto, é possível ver a ilustração de uma vila que exhibe a bandeira nacional no topo de uma de suas edificações. O texto e a ilustração retratam que a partir dessa vila, uma carta é enviada por mar em uma canoa a remo. A carta é escrita por Ana e destinada a Mateus, estabelecendo, a partir desse momento, um intercâmbio de correspondências entre amigos, que se estenderá de mão em mão até retornar à sua remetente original, fechando um círculo. Cada carta presente na obra desperta palavras adormecidas, tais como Justiça, Paz, Esperança, Respeito, Igualdade e Eleitor, em um esforço para conscientizar os leitores sobre questões sociais importantes. No entanto, em uma carta específica, o pedido é justamente o contrário:

Amigo Marcos,
 Eu já falei do meu carinho pelas palavras. Mateus me escreveu. Dentro do envelope estavam três palavras escolhidas. Disse-me que Pátria, Trabalho e Justiça não podem ficar esquecidas. Guardei, com cuidado, no coração o seu presente. Sinto vontade de gritá-las. Sei que a terra inteira vai gostar de ouvi-las.
 Não vou acordar palavras para dar de presente a você. Peço sua ajuda para fazer dormir palavras que há muito andam acordadas: Fome, Opressão e Violência.
 Todo carinho da
 Maria (QUEIRÓS, 1986, s/p)

Estas três palavras – Fome, Opressão e Violência – aparecem posicionadas de cabeça para baixo na página seguinte, o que fala por si só. Na cena final do livro, é possível visualizar uma urna na qual todas as cartas são depositadas como votos.

Imagem 155 – Justos. Próximos. Verdadeiros



Fonte: Foto do livro *Correspondência*, s/p. Fotografia tirada pela autora desta pesquisa.

Ao ser aberta, a carta revela o seu conteúdo: a bandeira nacional, a qual representa todas as palavras que foram despertadas ao longo das diversas cartas que compõem o texto escrito. Essas palavras expressam os anseios, as lutas e os desejos que convergem em direção à Constituinte. A ilustração de uma borboleta amarela na parte superior da página evoca a beleza e a liberdade dos sonhos, ao mesmo tempo em que alerta para a fragilidade com que eles podem ser perdidos, fazendo eco à margarida pintada por Glauco.

O texto adota uma estrutura circular, na qual a carta é transmitida de mão em mão e retorna no final para Ana, a primeira remetente que desencadeou todas as outras missivas. Nesta carta final, as eleições constituintes são enfatizadas, especialmente na passagem que destaca a importância de escolher pessoas capazes de combinar as palavras em uma grande carta – fazendo alusão à Carta Magna.

Caríssima Ana

No princípio você deu palavras de presente a Mateus. Ele acordou outras e multiplicou as cartas. Agora muitas palavras moram acordadas em nosso sonho.

É tempo de escolher quem saiba somar nossas palavras em uma grande carta. Carta Maior, feita de pequenas cartas.

Que esses nossos representantes sejam Justos, Próximos e Verdadeiros. E que sejamos atentos, para não ficar uma só palavra esquecida.

Assim, as palavras vão sair do nosso sonho para viver entre nós – sempre.

Com muito amor,

João (QUEIRÓS, 1986, s/p)

No período da democratização, o envio de correspondências era uma prática bastante comum. Tanto é que a historiadora Versiani (2014) conduziu uma análise de uma amostra de cartas pessoais – escritas por indivíduos comuns e encaminhadas a autoridades políticas – que compõem a Coleção Memória da Constituinte. Essas correspondências abrangiam uma ampla gama de assuntos, incluindo reivindicações, solicitações, comentários, críticas, denúncias e

sugestões da população para a futura Constituição. Versiani procura demonstrar que essas cartas representam formas singulares de participação que valorizam a dimensão democrática da política.

Arte e política estão ligadas aquém de si mesmas como formas de presença de corpos singulares em um espaço e em um tempo específicos. A imagem não se mantém inerte, sendo mais do que um meio para expressão artística, estando aberta a experimentações de várias formas. A pintura é um exemplo desse processo contínuo de transformação e interdependência entre o visível e o invisível. Nas pinturas analisadas, são justamente essas relações de oposição e complementaridade que se destacam.

Assim, no decorrer da jornada para a construção deste trabalho, e como parte do processo criativo, pude pensar sobre a valorização dos meus próprios objetos e sua relação com o mundo real. A pesquisa realizada e o contato com a interdisciplinaridade me proporcionaram maior compreensão da interconexão entre arte, política e sociedade, o que me permitiu aprofundar as relações entre arte e vida por meio de novas indagações. Compreendo que o diálogo interdisciplinar é essencial para o enriquecimento de qualquer trabalho acadêmico, essa experiência me permitiu explorar diferentes formas de produção e expressão artística. Algumas perguntas feitas ao longo desta pesquisa foram aprofundadas e suas respostas ainda estão por serem descobertas, talvez em futuros trabalhos.

O anseio de compreender, e transformar, o Brasil foi o que me impulsionou a olhar para o passado. Isso me permite constatar que, até o presente momento, a tão almejada democracia ainda não foi plenamente vivenciada no país. No entanto, também tornou possível a conclusão de que estamos em um processo contínuo de construção dessa democracia e que as transformações do passado nos ajudam a escrever o futuro. Se vivemos o hoje para escrever o amanhã, é porque homens e mulheres, solidariamente, transformaram o ontem. Neste sentido, o campo da arte vinculada à política se expande a cada nova etapa e apresenta ações que, muitas vezes, diferem das agendas previsíveis das instituições. Através da arte, é possível questionar o *status quo*, romper barreiras e inspirar novas formas de pensar e agir. A arte pode ser utilizada como uma ferramenta de voz por aqueles que não são ouvidos, para denunciar injustiças e mobilizar pessoas em prol de uma causa.

Tendo assumido o compromisso de envolver *você*, leitor, em uma jornada de descobertas e reflexões, trilhamos juntos as entranhas do passado, sem negligenciar o presente nem, tampouco, condenar o futuro à orfandade. Minha intenção foi mergulhar no fio histórico

que teceu a trama da construção democrática em nosso país e compartilhar o sentimento daqueles que viveram o processo constituinte.

No meio de uma miríade de fatos e informações, muitas vezes nos sentimos perdidos, incertos sobre qual direção tomar. Porém, é na quebra das narrativas estabelecidas e na força da imaginação – que une imagem e ação – que encontramos um caminho para compreender o fio que nos conecta. Desejo, portanto, que a arte sirva como ponte, nos transportando para uma compreensão mais plena de nós mesmos e do mundo ao nosso redor.

Caso a arte não seja capaz de preencher essa missão, que nos deixemos guiar pela vida, com seus desafios e surpresas, em uma busca por um propósito que nos inspire a avançar. Assim, ao refletir sobre nossa trajetória coletiva e individual, possamos encontrar não apenas respostas, mas também novas perguntas.

REFERÊNCIAS

Acervos Diversos

BDTD. *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações*. Disponível em <<https://bdtd.ibict.br/vufind/>>.

CAPES. *Catálogo de Teses e Dissertações*. Disponível em <<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>>.

COLEÇÃO Memória da Constituinte. Museu da República, RJ.

CPDOC. *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil*. Fundação Getúlio Vargas, disponível em <<http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>>.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>.

ESTÚDIO Aldemir Martins. Disponível em <<http://www.estudioaldemirmartins.com/home/aldemir-martins.html>>

GUIA DE COLEÇÕES. Coleção Memória da Constituinte. Museu da República, RJ. Guia de Coleções. Disponível em <<https://museudarepublica.museus.gov.br/guia-de-colecoes/>>.

INSTITUTO Cultural Carlos Scliar. Disponível em <<https://carlosscliar.com.br/>>

PORTAL DA CÂMARA, disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/#>>.

SAIC. *Sistema de Apoio Informático à Constituinte*. Brasília: Senado Federal, 1987. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/atividade/baseshist/bh.asp#/>>.

SENADO FEDERAL, disponível em: <<http://www12.senado.leg.br/hpsenado>>.

SGCO. *Base de Sugestão dos Constituintes*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1987. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/o-processo-constituente/sugestoes-dos-constituintes>.

Documentos em Geral

ARTE, Escritório de. *Siron Franco - Obras, biografia e vida*, 2023. Disponível em: <<https://www.escrioriodearte.com/artista/siron-franco>>.

BIANCHETTI. Glênio. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10367/glenio-bianchetti>>.

BRASIL. “Comissão Provisória de Estudos Constitucionais, Anteprojeto Constitucional”. In: *Diário Oficial da União*, seção 1, 26 de setembro de 1986. Disponível em <<http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/constituente/AfonsoArinos.pdf>>.

_____. *Regimento Interno da Assembleia Nacional Constituinte*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1987. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/publicacoes/regimento_interno_anc>.

COMISSÃO Provisória de Estudos Constitucionais. *Anteprojeto Constitucional*. disponível em <<http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/constituante/AfonsoArinos.pdf>>.

COMPROMISSO com a Nação Brasileira. *Folha de São Paulo*, de 08 de agosto de 1984. Disponível em <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1984/08/08/2//4203264>>.

CORRENTE pra Trás. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra11390/corrente-para-tras>>.

DICIONÁRIO AURÉLIO. Significado da palavra Iconografia. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1999.

DICIONÁRIO HAUAISS. Significado da palavra Iconografia. Lisboa: Editora Temas e Debates, 2005.

DIÁRIOS da Assembleia Nacional Constituinte de 1987-88. Atas das Reuniões. Brasília: Câmara dos Deputados, 1987-88. Disponível em <<http://imagem.camara.gov.br/prepara.asp?selDataIni=02/02/1987&selDataFim=05/10/1988&opcao=1&selCodColecaoCsv=R>>.

FRANCO, Siron. PROIBIDO nº 2. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6050/proibido-n-2>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2023.

GERCHMAN, Rubens. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2104/rubens-gerchman>>.

GETÚLIO Vargas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra22226/getulio-vargas>>.

GOUGON, Henrique. In: *BLOGSPOT*, 2023a. Disponível em <<http://gougou.blogspot.com/>>

_____. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023b. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa276210/gougou>>. Verbetes da Enciclopédia.

_____. *Obras dos Loucos de Pedra repercutem na imprensa*. Blog Gougou2, 2023c. Disponível em: <<https://gougou2.tripod.com/id65.html>>.

GRAVURAS *Gaúchas*: 1950-1952. “Prêmio Pablo Picasso da Paz”. Rio de Janeiro: Editora Estampa, 1952. Edição especial de 120 exemplares, e edição pela Editora Estampa de 5000 exemplares.

GUEVARA, Vivo ou Morto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5078/guevara-vivo-ou-morto>. Acesso em: 21 de setembro de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. *História das Artes*, 2023. Disponível em: <http://www.historiadasartes.com/prazer-em-conhecer/claudio-tozzi/attachment/m_eu-bebo/>.

JÂNIO QUADROS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8215/janio-quadros>>.

KIEFER, Anselm. *Your Golden Hair*, Margarete, 1981. Artsdot, 2023. Disponível em: <<https://pt.artsdot.com/@/A2629P-Anselm-Kiefer-goldhair-margarete>>.

MARTINS, Aldemir. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2273/aldemir-martins>>.

MULTIDÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5064/multidao>. Acesso em: 21 de setembro de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

MULTIDÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022a. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5071/multidao>. Acesso em: 21 de setembro de 2022. Verbetes da Enciclopédia.

PICASSO, Pablo. *Guernica*. 1937, disponível em <http://lounge.obviousmag.org/uma_proposta_irrecusavel/2015/03/a-triste-historia-de-guernica-a-obra-prima-de-pablo-picasso.html>.

PICASSO, Pablo. *Guernica*. 1937. Obra constante no Museu Reina Sofia, em Madri, Espanha. Fotografia: Museu Reina Sofia. Disponível em <http://lounge.obviousmag.org/uma_proposta_irrecusavel/2015/03/a-triste-historia-de-guernica-a-obra-prima-de-pablo-picasso.html>.

PINHEIRO, Osmar. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9102/osmar-pinheiro>>. Verbetes da Enciclopédia.

RODRIGUES, Glauco. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1529/glauco-rodrigues>>.

SCLIAR, Carlos. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9898/carlos-scliar>>.

TODOS de Brasília. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento87219/todos-de-brasilia>. Verbetes da Enciclopédia.

WIKIART. Enciclopédia de Artes Visuais. Disponível em <<https://www.wikiart.org/pt/francisco-de-goya/against-the-common-good>>.

Entrevistas Realizadas pela Autora

FRANCO, Siron. Entrevista concedida a Aimée Schneider por *WhatsApp*, no dia 22 de maio de 2021.

GRAÚNA, Zé Roberto. Entrevista concedida a Aimée Schneider por *chat* de *Facebook*, no dia 16 de março 2023.

CABRAL, Valéria. Entrevista concedida a Aimée Schneider por *chat* de *Instagram*, no dia 23 de janeiro 2023.

PINTO, Zélio Alves. Entrevista concedida a Aimée Schneider por telefone, no dia 10 de junho de 2021.

PORTO, Comba Marques. Entrevista concedida a Aimée Schneider, realizada no Rio de Janeiro, no dia 02 de dezembro de 2019.

QUEIROZ, Jailza Sousa. Entrevista concedida a Aimée Schneider por videoconferência, no dia 12 de abril de 2021.

SÜSSEKIND, Elizabeth. Entrevista concedida a Aimée Schneider por videoconferência, no dia 21 de abril de 2021.

Filmes e Documentários

AGUILAR, José Roberto. *Ateliê do artista: José Roberto Aguilar*. Revista Bravo! (YouTube), 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_awhgZxZ0OA>.

BARBIERI, Renato. *Bianchetti*. Brasil: Empresa Brasil de Comunicação (TV Brasil), 2010.

BRITO, Zeca. *Glauco do Brasil*. Documentário. Brasil: Boulevard Filmes, 2015. (90 min). Disponível em <<https://vimeo.com/127533628>>.

CAMPOS, Marco Antonio. Glauco Rodrigues. Universidade. Museu de Arte Moderna (MAM-RJ) - Programa Exibido em 13/02/2012. Disponível em <<https://www.canalsaudefiocruz.br/canal/videoAberto/glauco-rodrigues>>.

COUTINHO, Rafael. “Zélio Alves Pinto e Ciça Alves Pinto”. In: *Ocupação Laerte*, Parte 1/3 (YouTube). Itaú Cultura. São Paulo, 2014a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PQ_JAXnrhUY&ab_channel=Ita%C3%BACultural>.

_____. “Zélio Alves Pinto e Ciça Alves Pinto”. In: *Ocupação Laerte*, Parte 2/3 (YouTube). Itaú Cultura. São Paulo, 2014b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oQfM9Lqt8Bw&ab_channel=Ita%C3%BACultural>.

_____. “Zélio Alves Pinto e Ciça Alves Pinto”. In: *Ocupação Laerte*, Parte 3/3 (YouTube). Itaú Cultura. São Paulo, 2014c. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=m1iibk3dlXY&ab_channel=Ita%C3%BACultural>.

MARANFON, Paulo Rogério. *Os Cearenses – Aldemir Martins*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha e TV O Povo (YouTube), 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ve09mOpYNvk>>.

RECLAME. *Homenagem a José Zaragoza (1930 – 2017)*. Disponível em <<https://inspirad.com.br/homenagem-prestada-ao-falecido-publicitario-jose-zaragoza/>>.

REIS, Marcy. *A expressão de Glênio Bianchetti*. Brasil: TV Câmara, 2000.

SIRITO, Jorge; MARTINS, Paulo Roberto. *Arte Pública*, 1967. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tteMewMZn14&ab_channel=TeatrodoSom>

STONE, Oliver. *Platoon*. Direção: Oliver Stone. EUA, 1986.

VEM COMIGO TV. *Goulart e o Pintor Zélio Alves Pinto em Nova Iorque*. Vem Comigo TV e TV Gazeta (YouTube), 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TWMArWWk2IY&ab_channel=VemComigo>

Legislações

BRASIL. *Atos Institucionais*. Disponíveis em <<http://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais>>.

_____. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*, disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>.

_____. Decreto nº 91.450, de 18 de julho de 1985. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1980-1987/decreto-91450-18-julho-1985-441585-publicacaooriginal-1-pe.html>>.

_____. Decreto nº 94.946/87, disponível na Câmara dos Deputados, em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1980-1987/decreto-94946-23-setembro-1987-445273-publicacaooriginal-1-pe.html>>.

_____. Emenda Constitucional nº 26, de 1985a. Disponível em <<http://legis.senado.leg.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=106842&norma=129889>>.

_____. *Emenda Constitucional nº 95*, de 15 de dez. de 2016. Altera o Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, para instituir o Novo Regime Fiscal, e dá outras providências. Brasília: DF, 2016. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/emecon/2016/emendaconstitucional-95-15-dezembro-2016-784029-publicacaooriginal-151558-pl.html>>.

_____. *Lei da Anistia de 1979*. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6683.htm>.

_____. *Lei nº 13.467*, de 13 de jul. de 2017. Altera a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT). Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13467.htm>.

_____. *Resolução nº 2, de 1987* (Regimento Interno da Assembleia Nacional Constituinte), disponível em <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/publicacoes/regimento_interno_anc>.

ADPF 153, Relator(a): Min. EROS GRAU, Tribunal Pleno, julgado em 29/04/2010, DJe-145 DIVULG 05-08-2010 PUBLIC 06-08-2010 EMENT VOL-02409-01 PP-00001 RTJ VOL-

00216-01 PP-00011. Disponível em
<<http://redir.stf.jus.br/paginadorpub/paginador.jsp?docTP=AC&docID=612960>>.

Livros e Capítulo de Livros

AARÃO REIS, Daniel. “República da Ditadura (1964-1985)”. In: VERSIANI, Maria Helena (Org.). *A Res Publica Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu da República, pp. 128-151, 2010.

_____.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo (orgs). *O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

ADES, Daw. *Figuras e Semelhanças – Siron Franco – Pinturas de 1968 a 1995*. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.

ADORNO, Theodor. “Lírica e sociedade”. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALVES, José Carlos Moreira. [Entrevista]. In: FONTAINHA, Fernando de Castro; PAULA, Christiane Jalles de; ALMEIDA, Fábio Ferras de. (Orgs.). *História oral do Supremo: (1988-2013)*. v.13: Moreira Alves. Rio de Janeiro: FGV, 2016. Disponível em
<<https://historiaoraldosupremo.fgv.br/entrevistados/moreira-alves>>.

ALVES, José Francisco. *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1984.

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

_____. “Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger”. São Paulo: Nobel, 1982. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac& Naify, 2007.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 1984.

AQUINO, Rubim Santos Leão de. *Um tempo para não esquecer. 1964 – 1985*. Rio de Janeiro: Consequência, 2012.

ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes: textos escolhidos I / Mário Pedrosa*. SP: Edusp, 1995

ARANTES, Paulo. “Estado de sítio”. In: *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007, p.153-166.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil: nunca mais*. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns, 40. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa* – vol. 3 (Esaú e Jacó). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962.

AYALA, Waldir. “Siron Franco. Catálogo, Galeria Vernissage”. Rio de Janeiro, 1973. In: FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas no Centro Oeste*. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979.

AYALA, Waldir. *Histórias dos índios do Brasil*. Ilustração de Aldemir Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BACKES, Ana Luiza; AZEVEDO, Débora Bithiah de (org.). *A sociedade no Parlamento: Imagens da Assembleia Nacional Constituinte de 1987/1988*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2008.

BAQUERO, Marcello (Org.) *Brasil: opinião pública, transições e eleições no Brasil*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

BARTH, Fredrik. “A análise da cultura nas sociedades complexas”. In: Lask, Tomke (org.). *O Guru, o Iniciador e outras variações antropológicas*. BARTH, Fredrik. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2000.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Martins Barbosa e Hemerson A. Baptista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BIERRENBACH, Flavio. *Quem tem medo da constituinte?* Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1986.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BOAS, Alexandre Gomes Vilas. *A(r)tivismo: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação*. Instituto de artes: São Paulo, 2015.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Maria de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

_____. *Sobre o poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRASIL. Câmara dos Deputados. *Imprensa, Arte e Cidadania: 25 anos da Constituição de 1988*. Brasília: Câmara dos Deputados, 2013. Disponível em <<http://goo.gl/ddFZG7>>.

BRITTO, Antônio. *O Brasil a Caminho da Constituinte*. Porto Alegre: Tchê!, 1986.

BULCÃO, Athos. “Depoimento”. In: LONTRA, Marcus. *Scliar: A persistência da paisagem. Uma aventura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: MAM/RJ, 1991.

BULCÃO, Athos. “Habitante do silêncio em Brasília”. Entrevista concedida ao Jornal de Brasília, publicada em 2 de julho de 1998. Carmem Moretzsohn (entrevistadora). In: CABRAL, Valéria Maria Lopes (org.). *Athos Bulcão*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, p. 356-359, 2009.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARDOSO, Gleudson Passos. *Padaria Espiritual: biscoito fino e travoso*. 2ª ed. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006.

CARVALHO, Luiz Maklouf. *1988: segredos da Constituinte*. Os vinte meses que agitaram e mudaram o Brasil. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CARVALHO, Vinicius Mariano de. “O olhar e os olhares de um artista brasileiro na Segunda Guerra Mundial: o Caderno de Guerra do pracinha Carlos Scliar”. In: *Linguagens visuais: literatura, artes e cultura*. OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik; PORTAS, Danusa Depes (orgs.). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2018.

CHAGAS, Mario. *Compromisso Constitucional*. República em documentos. Série documentos museológicos nº 2. Rio de Janeiro: Museu da República, 2018.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1988.

CITTADINO, Gisele. *Pluralismo Direito e Justiça Distributiva: Elementos da Filosofia Constitucional Contemporânea*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2004.

CNBB, CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *Participação popular e cidadania – A Igreja no Processo Constituinte*. São Paulo: Paulinas, 1990.

COMPARATO, Fábio Konder. *Muda Brasil: uma constituição para o desenvolvimento democrático*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COSTA, Marcus de Lontra. “As artes plásticas fazem a festa dos anos 80”. *Revista Brasil – Política Cultural no Rio de Janeiro* / Darcy Ribeiro – Edição Especial de 1986.

COSTA, Marcus de Lontra. “O Método e a Métrica”. In: SCLIAR, Carlos. *Carlos Scliar: da reflexão à criação*. Salvador: ADUPLA, 2013.

D'AMBROSIO, Oscar. *Contando a arte de Claudio Tozzi*. São Paulo: Noovha América, 2009.

DELGADO, Tarcísio. *A história de um rebelde: 40 anos, 1966-2006*. Brasília: Fundação Ulysses Guimarães, 2006.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA – *O Globo*. Editora Globo S. A. São Paulo, SP. Brasil, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adrian Hidalgo editora, 2008.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2010

_____. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2018.

- _____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.
- DREIFUSS, René Armand. 1964: a conquista do estado – ação política, poder e golpe de classe. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.
- _____. *O Jogo da Direita*. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.
- DUARTE, Paulo Sergio. “Sentido e Urbanidade”. In: Athos Bulcão. Org. Cabral, Valéria Maria Lopez. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009.
- ECO, Umberto. *O fascismo eterno*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- FAORO, Raymundo. “Constituinte: a verdade e o sofisma”. In: ABRAMO, Cláudio; SADER, Emir. *Constituinte e democracia no Brasil hoje*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001.
- FERNANDES, Florestan. *Florestan na Constituinte: leituras para a reforma política*. 2º Volume da série História & Memória de Cadernos Perseu. São Paulo: Editora Perseu Abramo Expressão Popular, 2014.
- _____. *Nova República?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O tempo do regime autoritário. Ditadura militar e redemocratização. Quarta República (1964-1985), Coleção O Brasil Republicano*, 9ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019.
- FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- _____. *O regime militar no Brasil (1964-1985)*. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2005.
- FLEISCHER, David. “Mudanças no sistema eleitoral: reforma política e polêmicas teóricas”. In: MENDES, Gilmar Ferreira; BRANCO, Paulo Gustavo Gonet (Orgs.). *Grandes Eventos do IDP: Direito Constitucional*. Brasília: IDP, 2017.
- FLEISCHER, David. “Perfil socioeconômico e político da Constituinte”. In: GURAN, Milton (Coord. editorial). *O processo constituinte 1987-1988*. Brasília: Agil, 1988.
- FREUD. “Por que a guerra”. In: FADISMA (org). *Um diálogo entre Einstein e Freud: por que a guerra? Apresentação de Deisy de Freitas Lima Ventura, Ricardo Antônio Silva Seitenfus*. Santa Maria, RS: FADISMA, 2005.
- GARZA, Hedda. *Francisco Franco*. Coleção Grandes Líderes. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1987.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Acabada*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.
- _____. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GINZBURG, Carlo. *Fios e Rastros: verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Medo, Reverência, Terror*: Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Relações de força*: história, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GONÇALVES, Fernando Nascimento. *Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas*. Contemporânea, Edição 20. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, V. 10, p. 178-193, 2012. Disponível em: [http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_12_GONCALVES.p df](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_12_GONCALVES.pdf). Acesso em: 23 de outubro de 2014.

GOUGON, Henrique. *Onde está nossa bandeira?* Brasília: Codeplan, [198-].

GOUGON, Henrique. *Que país é este!* Brasília: Mutirão, 1977.

GUIMARÃES, Manoel Luis Lima Salgado; KNAUSS, Paulo. “A República e seus símbolos”. In: VERSIANI, Maria Helena (Org.). *A Res Publica Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu da República, pp. 10-25, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1999.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAY, Martin. *Campos de fuerza*. Entre la historia intelectual e la crítica cultural. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2003.

JOFFILY, Mariana. “O aparato repressivo: da arquitetura ao desmantelamento”. In: AARÃO REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro, Zahar, 2014, pp. 174-188.

KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno (Org.). Claudio Tozzi. São Paulo: Edusp, 2005.

KNAUSS, Paulo. “Arte e política”. In: Marcelo Campos, Maria Berbara, Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira (orgs.). *História da Arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, p. 174-182, 2011.

_____; MALTA, Marize (org.). *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

_____; _____ (Org.). *Outros objetos do olhar: história e arte*. Niterói: LABHOI/UFF, 2016.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.

LABORIE, Pierre. “Memória e opinião”. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; KNAUSS, Paulo; BICALHO, Maria Fernanda; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009.

_____. *Historia em tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros: 1836-1999*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.

LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *Memória-História, Enciclopédia Einaudi*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

_____. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 7. ed., 2012.

LE MOS, Renato Luís do Couto Neto e. *Ditadura, anistia e transição política no Brasil (1964- 1979)*. Rio de Janeiro: Consequência, 2018.

LOPES, Júlio Aurélio Vianna. *A carta da democracia: o processo constituinte da ordem pública de 1988*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

MACHADO, Regina. *Claudio Tozzi*. São Paulo: Moderna. 2004.

MAGALHÃES, Fábio. *Cláudio Tozzi: obra em Construção*. Rio de Janeiro: Revan, 1989.

MAUAD, Ana Maria. “Foto-ícones, a História por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas”. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Imagens na história*. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____; DUMAS, Fernando. *Fontes orais e visuais na pesquisa histórica: novos métodos e possibilidades narrativas*. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta (Orgs.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MELLO, Thiago. *Faz Escuro Mas eu Canto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MENDONÇA, Sônia Regina de. *Estado e Economia no Brasil: opções de desenvolvimento*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Rumo a uma ‘história visual’”, In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.), *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, EDUSC, 2005.

MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

MICHILES, Carlos [et al.]. *Cidadão constituinte: a saga das emendas populares*. RJ: Paz e Terra, 1989.

MIL DIAS. *O 25 de Abril visto pelas crianças*. Portugal: Mil Dias, Editora/Sérgio Guimarães, 1978.

MORAIS, Frederico. “Guernica: grito e estrutura”. In: PABLO, PABLO! UMA INTERPRETAÇÃO BRASILEIRA DE GUERNICA. Guia de Exposição, Rio de Janeiro/RJ, 1981.

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “A modernização autoritário-conservadora nas universidades e a influência da cultura política”. In: REIS, Daniel Aarão; MOTTA, Rodrigo Patto Sá; RIDENTI, Marcelo (ORG). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 Anos do Golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, pp. 50-68, 2014.

_____. “Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia”. In: _____. *Culturas políticas na História: novos estudos*. BH: Argumentum, 2009.

NEUMANN, Laurício; DALPIAZ, Oswaldo. *Constituinte: vez e voz do povo?* 3ª ed. Porto Alegre: Edições Mundo Jovem, 1986.

NORA, Pierre. “O retorno do fato”. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novos problemas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

_____. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Khoury. Projeto História, São Paulo: PUC-SP, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, Cláudio de. *Constituinte Livre e Soberana: Charges da Assembleia Nacional Constituinte de 1987/1988 (Humor da Resistência Livro 3)*. São Paulo, 2018 (eBook Kindle).

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Ed Brasiliense. SP. 1986.

PABLO, PABLO! UMA INTERPRETAÇÃO BRASILEIRA DE GUERNICA. Guia de Exposição, Rio de Janeiro/RJ, 1981.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002.

PALMEIRA, Moacir. “Política e tempo: nota exploratória”. In: PEIRANO, Mariza (Org.). *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002. p. 171-177.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. 3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1991.

PÉCAUT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil*. São Paulo: Ática, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *Representantes de Deus em Brasília: a Bancada Evangélica na Constituinte*. Revista Ciências Sociais Hoje (Anpocs), São Paulo: Vértice, 1989.

PILATTI, Adriano. *Constituinte de 1987-1988*. Progressistas, Conservadores, Ordem Econômica e Regras do Jogo. RJ: Lúmen Júris, 2008.

PINHEIRO, Osmar. *Um ambiente para sobreviver*. O Estado do Pará, Belém, Caderno D, 09 e 10 dez. 1979.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de; MAGER, Juliana Muylaert. *A capitalidade em disputa: O Festival Cinematográfico do Distrito Federal e outros festivais no Brasil dos anos 1950*. 1. ed. São Paulo: Letra e Voz, 2022.

PIOVESAN, Flávia. *Direitos humanos e o direito constitucional internacional*. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 2007.

POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. In: “Estudos Históricos”. Rio de Janeiro. Vol. 5, n. 10, 1992.

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

PORTELLI, Alessandro. “O Massacre de Civitella Val di Chiara (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luta e senso comum”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

PRESTES, Roberta Ribeiro. (Org.). *Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

QUADRAT, Samantha Viz. “A ditadura civil-militar em tempo de (in)definições (1964-1968)”. In: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (org.). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. Ilustrações Angela Lago. *Correspondência*. Belo Horizonte: Miguilim, 1986.

RAMOS, Elival da Silva. “Constituição de 1988: avanços, dilemas e a atual conjuntura”. In: MENDES, Gilmar Ferreira; BRANCO, Paulo Gustavo Gonet (Orgs.). *Grandes Eventos do IDP: Direito Constitucional*. Brasília: IDP, 2017.

RATTES, Anna Maria. “Um olhar de vinte anos”. In: *Constituição 20 Anos: Estado, Democracia e Participação Popular*. Caderno de Textos. Brasília: Câmara dos Deputados, 2009.

RECONDO, Felipe. *Tanques e Togas: o STF e a ditadura militar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

REMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.

REVISTA PMDB. *Esperança e mudança: uma proposta de governo para o Brasil*. São Paulo: PMDB, ano II, nº 04, out./nov., 1982.

RIBEIRO, José Augusto. *Manual da Constituinte para o cidadão: de Tiradentes a Tancredo – uma história não oficial das Constituições do Brasil*. Rio de Janeiro: Semente, 1987.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da Revolução, do CPC à Era da TV*. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2000.

ROCHEDO, Aline do Carmo. “Música e Juventude: O rock nacional nos anos 80”. In: QUADRAT, Samantha Viz (Org.). *Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

RODRIGUES, Glauco. *Glauco Rodrigues*. In: PONTUAL, Roberto. *Scliar: o real em reflexo e transfiguração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p.48-50.

RODRIGUES, Leôncio Martins. *Quem é quem na Constituinte: uma análise sociopolítica dos partidos e deputados*. São Paulo: Oesp-Maltese, 1987.

RODRIGUES, Marly. *O Brasil da abertura: de 1974 à Constituinte*. São Paulo: Atual 1990.

SACRAMENTO, Enock. *Zélio: 50 anos de uma aventura visual*. 1. ed. São Paulo: Barbosa Lima editores, 2010.

SANTHIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Valéria. *História Oral na sala de aula*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SANTOS, Artur Henrique da Silva. “Constituição Federal 20 Anos: a CUT em Luta Pela Ampliação dos Direitos da Classe Trabalhadora”. In: *Constituição 20 Anos: Estado, Democracia e Participação Popular*. Caderno de Textos. Brasília: Câmara dos Deputados, 2009.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHMITT, Carl. *O guardião da Constituição*. Belo Horizonte: Del Rey, 2007.

SCHNEIDER, Aimée. *Mas Afinal, o Que é Cultura?* Revisitando a Constituinte de 1987-1988. Curitiba: Appris, 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 39.

SCHWARZ, Roberto. “O fio da meada”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 31-34, jun. 1985.

SCLIAR, Carlos. *Carlos Scliar: da reflexão à criação*. Salvador: ADUPLA, 2013.

SILVA NETO, Casimiro Pedro da. “A Construção da Democracia Síntese histórica dos grandes momentos da Câmara dos Deputados, das Assembleias Nacionais Constituintes do Congresso Nacional”. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2003.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. “Cultura de massa e cultura popular questões para um debate”, pp. 41-48. In: MELO, José Marques de. (org.). *Comunicação e classes subalternas*. São Paulo: Cortês. 1980.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. “Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985”. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SILVA, José Afonso da. “Prefácio”. In: LIMA, João Alberto de Oliveira; PASSOS, Edilenice; NICOLA, João Rafael. *A gênese do texto da Constituição de 1988*. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2013, p. XXIII.

SIRINELLI, Jean-François. “Os Intelectuais do Final do Século XX: Abordagens Históricas e Configurações Historiográficas”. In: AZEVEDO, Cecília; BICALHO, Maria Fernanda; KNAUSS, Paulo; QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise. *Cultura Política, Memória e Historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

_____. “Os Intelectuais”. In: Rémond, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

SOUZA, Pompeu. “Gougon é a nossa bandeira”. GOUGON, Henrique. *Onde está nossa bandeira?*, Brasília: Codeplan, [198-].

SÜSSEKIND, Elizabeth. *A Constituinte de 1987-1988 contada pela história do Programa Pró-Memória da Constituinte*. Museu da República, 2017. Disponível em <<http://museudarepublica.museus.gov.br/o-programa-pro-memoria-da-constituente/>>.

_____. *Construindo um acervo ativo, preparando a memória política*. Museu da República, 2018. Disponível em <<https://museudarepublica.museus.gov.br/construindo-um-acervo-ativo-preparando-a-memoria-politica/>>.

TARDIN, Marcos. *Aldemir Martins*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2017 (*E-book*).

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

THOMPSON, E. P. “Folclore, antropologia e história social”. In: _____. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

TOZZI, Claudio. “Depoimento do artista para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP”. In: ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1978.

_____. Exposição “A subversão dos meios”. In: MILLIET, Maria Alice (Curadoria e textos). *A Subversão dos meios*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. s/p.

TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de Esquerda: marxismo, história, memória*. Belo Horizonte: Âyné, 2018.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. Comédias da Vida Pública: 266 crônicas datadas. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 157 (crônica de 18/12/1983).

VERSIANI, Maria Helena. “Cidadania do cotidiano”. _____.; SANTOS, Nubia Melhem (Org.). *A voz e a letra do cidadão*. Rio de Janeiro: Jauá Editora/Museu da República, pp. 09-15, 2009.

_____. *Correio político: os brasileiros escrevem a democracia (1985-1988)*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

_____. *Criar, ver e pensar: um acervo para a República*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2018.

_____.; SANTOS, Nubia Melhem (Org.). *A voz e a letra do cidadão*. Rio de Janeiro: Jauá Editora/Museu da República, 2009.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. “As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970”. In: Teles, EDSON; SAFATLE, Vladimir. (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, p. 151-176, 2010.

_____. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 70*. 2ª ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2017.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Matérias de Jornais e Revistas

ABI. “Em nome da verdade”. In: *Associação Brasileira de Imprensa*, 2021. Disponível em <<http://www.abi.org.br/em-nome-da-verdade/>>.

AGOSTINI, Renata. “MEC cortará verba de universidade por 'balbúrdia' e já mira UnB, UFF e UFBA”. In: *Estado de São Paulo*, 30 de abril de 2019. Disponível em

<<https://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,mec-cortara-verba-de-universidade-por-balburdia-e-ja-mira-unb-uff-e-ufba,70002809579>>.

ARAÚJO, Rubens. “Será o fim do Racismo?”. Editoria de Cultura. Correio Brasiliense Aparte, nº 8797, pág. 23, de 13 de maio de 1987, disponível em <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/130593>>

BRASILIANOS. “Não Matarás” mostra o olhar de Zaragoza e mais 42 artistas sobre o Golpe de 64, 2017. Disponível em <<https://brasiliarios.com/cultura/656-nao-mataras-mostra-o-olhar-de-zaragoza-e-mais-42-artistas-sobre-o-golpe-de-64>>.

FERREIRA FILHO, Manoel Gonçalves. “O ledo engano da Constituinte”. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, de 24 de julho de 1977. Opinião, p. 03. Disponível em <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1977/07/24>>.

_____. “Zerar a constituinte”. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, de 22 de fevereiro de 1988. Opinião, p. 03. Disponível em <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1988/02/22/2/>>.

FIGUEIREDO disse que preferia o cheiro do cavalo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 nov. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u10538.shtml>>.

FONSECA, Eder. “Zélio Alves Pinto: Temo que o povo seja traído”. In: *Panorama Mercantil*, publicação de 26 de jun. de 2013. Disponível em <<https://panoramamercantil.com.br/zelio-alves-pinto-temo-que-o-povo-seja-traido/>>.

_____. *Histórias da DPZ e de José Zaragoza se entrelaçando*. Panorama Mercantil, 2013b. Disponível em <<https://panoramamercantil.com.br/historias-da-dpz-e-de-jose-zaragoza-se-entrelacando/>>.

ISTOÉ. Disponível em <<https://istoe.com.br/tag/acervo-digital/>>.

JORNAL do Brasil. “Artistas condenam a condenação de Volpini”. Caderno B, p. 01. 29 de Julho de 1978. Disponível em <<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19780729&printsec=frontpage&hl=pt-BR>>.

MACHADO, Allan Felipe Gaspareto. “Três Macacos Sábios”. In: *Unicentro*. Paraná, 2018. Disponível em <<https://www3.unicentro.br/petfisica/2018/10/26/tres-macacos-sabios/>>.

REALE, Miguel. *Como deverá ser a nova Constituição*. Rev. Bras. Estudos Políticos, Belo Horizonte, n. 60/61, p. 9-24, jan./jul. 1985.

WIKIPÉDIA, a Enciclopédia Livre. *Ferrovia Norte-Sul*. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ferrovia_Norte-Sul>.

Músicas

BOSCO, João; BLANC, Aldir. “O bêbado e a equilibrista”. Intérprete: Elis Regina. In: _____. Elis, essa Mulher. WEA. 1979.

CAZUZA; FREJAT, Roberto. “Ideologia”. Intérprete: Cazuza. In: CAZUZA. *Ideologia*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1988.

HOLANDA, Chico Buarque de. “Tanto Mar”. In: *Chico Buarque*. Polygram/Philips, 1978.

MORAES, Vinícius de; TOQUINHO. “Aquarela” (1983). In: TOQUINHO. *O melhor de Toquinho*. São Paulo: BMG, 1997.

RICARDO, Sérgio. Calabouço. Intérprete: Sérgio Ricardo. In: _____. Sérgio Ricardo. São Paulo: Continental, 1973.

RUSSO, Renato. “Geração Coca-Cola”. Intérprete: Renato Russo. In: LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. Direção Artística: Jorge Davidson. São Paulo: EMI, 1985.

SEIXAS, Raul. “Mosca na Sopa”. Krig-ha, bandolo!. Produção de Mazola e Raul Seixas. Philips, 1973.

SOARES, Ednardo. “Artigo 26”. In: *Berro*. RCA Records, 1976.

_____. “Padaria Espiritual”. In: _____. RCA Records, 1976.

UM REMO A MAIS. Museu em Chamas, 2019. Disponível em
<https://open.spotify.com/track/7t1gP0pqgoqghbh0uExptw?si=S3fHq_c0R_Ww-HdHnUt81A&nd=1>

VANDRÉ, Geraldo. “Pra não dizer que não falei das flores”. In: *Geraldo Vandré no Chile*. Banco Benvirá. CD. Ano 1979.

_____. “De América”. In: *Das terras de Benvirá*. Rio de Janeiro: Phillips, 1973.

_____. “Rosa Flor”. In: *5 anos de canção*. São Paulo: Som Maior, 1966.

Periódicos Acadêmicos

ARAUJO, Ana Lúcia. “Geração 80: pintura e mistura”. In: *BIBLOS*, [S. l.], v. 10, p. 117–125, 2007.

ARAUJO, Cicero. “O processo constituinte brasileiro, a transição e o poder constituinte”. In: *Lua Nova*, São Paulo, nº88, pp. 327-380, 2013.

ARTURI, Carlos S. “O debate teórico sobre a mudança de regime político: o caso brasileiro”. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba: UFP, n. 17, p. 11-31, nov. 2001.

BELLINTANI, Adriana Iop. “O Positivismo e o Exército Brasileiro”. In: *Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética*. Fortaleza: ANPUH, 2009.

BRULON, Bruno. “Passagens da Museologia: a musealização como caminho”. In: *Museologia e Patrimônio*. Vol. 11, nº 2, 2018. Disponível em
<<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722>>.

CLÁUDIO, José. “Salve Farinha”. In: *Revista Continente*, 2017. Disponível em
<<https://revistacontinente.com.br/edicoes/193/salve-farinha>>.

COMPARATO, Fábio Konder. “Variações sobre o conceito de povo no regime democrático”. In: *Estudos Avançados*, nº 11 (31), 1997.

FALCON, Francisco J. Calazans. “História e representação”. In: *Revista de História das Ideias*, 21. Coimbra: Faculdade de Letras, 2000.

FERNANDES, Maria Esther. “Imagem e olhar em pesquisa: para além do visível”. In: *Revista Hospitalidade*. São Paulo, v. VIII, n. 2, p. 38-51, jul.-dez. 2011.

FERRAZ DA SILVA, Heverton Thiago. “PLATOON: A ‘VERDADE HISTÓRICA’ ATRAVÉS DA REVISTA VEJA”. In: *XIX Encontro Regional de História da Anpuh-MG*. Anais XIX Encontro Regional de História da Anpuh-MG. Juiz de Fora: Universidade Estadual de Juiz de Fora, 2014.

FLORIANO, Cesar. “Arte pública e espaço político”. In: LAMPERT, Jocielle; MACÊDO, Silvana Barbosa (org.). *Arte e política: inquietações, reflexões e debates contemporâneos*. Simpósio de Integração das Artes Visuais: arte e política, 9 a 13 de novembro de 2009. Florianópolis, SC, 2010.

FLORÍDIA, Marília Longo Araújo. “A intertextualidade na arte de Glauco Rodrigues”. In: *Revistas Visuais*, Campinas, SP, v. 3, n. 4, p. 190–217, 2017.

FRANCISCO, Severino. “Habitante do Silêncio”. In: *Athos Bulcão*. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001.

GASPAR, Rafael Fontes. “Catástrofe, memória e a mística judaica em Anselm Kiefer”. *Revista Ciclos*, Florianópolis, V. 2, N. 3, Ano 2, Dezembro de 2014.

KNAAK, Bianca; MOTTER, Talitha B. “A matriz socialista do Clube de Gravura de Porto Alegre”. In: *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012.

KNAUSS, Paulo. “Aproximações disciplinares: história, arte e imagem”. In: *Anos 90*. Porto Alegre, v. 15, n. 28, dez. 2008.

_____. “No domínio dos acervos: história e as práticas do olhar”. *Revista Maracanan*, publicação dos docentes do PPGH-UERJ, vol. 12, n.14, jan/jun, p. 12-24, 2016.

_____. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. ArtCultura, Uberlândia, v.8, n.12, jan-jun. 2006.

KOERNER, Andrei; FREITAS, Lígia Barros de. “O Supremo na Constituinte e a Constituinte no Supremo”. In: *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n. 88, 2013.

KORNIS, Mônica Almeida. “História e cinema: um debate metodológico”. In: *Estudos Históricos*, vol. 5, n.10, pp. 237-250. Rio de Janeiro, 1992.

LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p. 62-63.

MAGALHÃES, Fábio. “A rua vai ao ateliê e vice-versa: arte como resistência em Claudio Tozzi”. In: *Temporalidades*. v. 7, n. 1 (jan./abr. 2015) – Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, 2015.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. “Reflexividade e pesquisa empírica nos infiltráveis caminhos da cultura visual”. In: _____ (Org). *Processos e práticas de pesquisa em Cultura Visual e Educação*. Santa Maria: UFSM, pp. 61-76, 2013.

MAUAD, Ana Maria. “Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas”. *Revista Maracanan*, V. 12, pp. 25-32, 2016.

_____; LOPES, Marcos Felipe de Brum. *Imagem, História e Ciência*. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, Belém, v. 9, n. 2, p. 283-286, maio-ago, 2014.

MEDEIROS, Alexandre Pedro de. “Violência contra a obra / Obra como violência: 'Guevara, vivo ou morto?' exposto em Brasília (1967)”. In: *XXIX Simpósio Nacional de História*, 2017, Brasília. Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia. Brasília: ANPUH, 2017. p. 1-20.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 45, pp. 11-36, jul./2003.

NAPOLITANO, Marcos. “Arte e revolução. Entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968)”. *Revista de Sociologia e Política*, n. 8, p. 7-20, 1997.

PAULA, Maria Lúcia Bueno Coelho de. “Os mundos da arte de Milton Dacosta”. In: *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, v.17/18. São Paulo: UNESP, pp. 267-285, 1994/1995. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/perspectivas/article/view/1992/1626>.

POSCA, Luís Müller; AGRELI, João Henrique Lodi. “Sinestesia, Arte e Deficiência visual: aplicação de um método didático-pedagógico para apreciação de pinturas por alunos não visuais na educação básica”. *Revista Educação, Artes e Inclusão. Florianópolis*, v. 15, n. 3, p. 08-33, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/11296>. Acesso em: 14 maio. 2023.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. In.: *Cadernos de Antropologia e Arte*. Salvador, nº 4, pp. 3-12, 2015.

ROCHA, Antônio Sérgio. “Genealogia da Constituinte. Do autoritarismo à Redemocratização”. *Lua nova*. Revista de Cultura e Política. Dossiê “Constituição e Processo Constituinte”, São Paulo, nº 88, 2013.

SABOYA, Maria Clara Lopes. “Pitágoras: Todas as Coisas São Números”. In: *Educação, Gestão e Sociedade: revista da Faculdade Eça de Queirós*, Ano 5, nº 19, 2015.

SCHROEDER, Caroline Saut. “A censura política às artes plásticas em 1960”. *Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte*. Curitiba: ArtEmbap, 2013.

_____. “As artes visuais sob vigilância: Censura e repressão nos anos de ditadura”. *MODOS: Revista de História da Arte*. Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 45-59, 2019.

SILVA, Rubens Rangel. “A mão como símbolo político nas artes gráficas e visuais”. In: *Revista Ícone*. Recife, v. 18, n. 1, p. 41-65, jan/abr, 2020.

SOUZA, Celina de. “Federalismo e descentralização na Constituição de 1988: processo decisório, conflitos e alianças”. Rio de Janeiro: Dados – *Revista de Ciências Sociais*, v. 44, n. 3, 2001,

TEIXEIRA, Marco Antonio. “Movimentos sociais populares em tempos de ascensão das novas direitas: a Marcha das Margaridas”. *Caderno CRH*, [S. l.], v. 34, 2021.

TRAVERSO, Enzo. “A escrita da história: Entre literatura, memória e justiça”, Trad. Beatriz Vieira e Renata Duarte. *Revista Maracanã*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 153-165, jul./dez. 2017.

VENTURINI, Fabio. “A tradição golpista na Assembleia Nacional Constituinte (1987-1988)”. In: *Verinotio* – revista on-line de filosofia e ciências humanas. Edição nº 17, ano IX – Ditadura, Política e Cultura. Os 50 anos do Golpe de Estado, 2014.

VERSIANI, Maria Helena. “Projeto e memória de um Brasil democrático”. *Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio*. Rio de Janeiro: ANPUH-RIO, 2014.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. “(Des)memória de perplexidades: Brasil, década de 1970”. *Confluenze*. Vol. 5, nºo. 1, pp. 48-65, 2013.

_____. “Cidades Literárias, realidades traumáticas”. In: *Revista O Olho da História*, v. 14, pp. 01-10, 2010a.

_____. “Janelas engolindo tempos, ventos arrebatando histórias: uma poesia em ebulição no Brasil ditatorial (1978)”. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 25, n. 2, p. 114–130, 2023.

_____. “Milagre, vazio, asfixia, chumbo: para ler a experiência histórica no Brasil nos anos 1968-1974”. In: *XI Encontro Regional de História/ANPUH-RJ*, 2004, Rio de Janeiro. Democracia e Conflito. Anais do XI Encontro Regional de História/ANPUHRJ. Rio de Janeiro: ANPUH-RJ, p. 153-153, 2004.

_____. “Nuances e Perplexidades: observações históricas e historiográficas sobre o período ditatorial (anos 1960-80) e seus desdobramentos”. In: *Maracanã*, nº 11, p. 68-78, 2014.

_____. “Sem Argumento: um projeto intelectual quase esquecido (Revista Argumento, Brasil, 1973)”. *História (São Paulo. Online)*, v. 35, p. 1-21, 2016.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. 3ª ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2006.

Teses, Dissertações e Monografias

ALMEIDA CARVALHO, Thiago Severiano Paiva de. “*Do Lirismo ao Pragmatismo*” a Dimensão Multilateral das Relações Luso-Brasileiras (1974 – 1976). Dissertação (Mestrado em História Moderna e Contemporânea) – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 2008.

BERTAZZO, Lúcia. *O ativismo ambiental nas ações e instalações de Siron Franco 1986-2008: A arte como estratégia de divulgação*. 2009. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

BRANDÃO, Lucas Coelho. *Os movimentos sociais e a Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988: entre a política institucional e a participação popular*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2011.

BRITO, José Teixeira de. *Glauco Rodrigues e sua obra: trânsitos no tempo*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

CRUZ, Tamara Paola dos Santos. *As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

FERNANDES, Karina Pinheiro. Os tons da política: os artistas plásticos e o PCB (1945-1950). Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ: Rio de Janeiro, 2017.

FONSECA, Eder. *Clube de Gravura de Porto alegre e Revista Horizonte (1949-1956): arte e projeto político*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – PPG em Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2017.

FRAZÃO, Joscelina. *Siron Franco: pinturas em série*. Dissertação. (Mestrado em História da Arte – Escola Belas Artes) – Universidade Federal de Goiás, 1998.

GONÇALVES, Cassandra de C. A. *Clube de Gravura de Porto Alegre: Arte e Política na Modernidade*. São Paulo: USP, 2005. 163 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, USP, São Paulo, 2005.

DE CASTRO MUNIZ, Maria Luiza. *Opinião pública e Opinião publicada: representação política, Diretas-Já e a grande imprensa nos (des)caminhos da abertura*. Niterói, Rio de Janeiro. Tese (Doutorado Ciência Política) – Universidade Federal Fluminense, 2010.

DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. *Revista Horizonte (1949-1956) - Imagem, Imprensa e Questões Políticas*. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharelado em História da Arte, UFRGS, Porto Alegre.

GARCIA BULHÕES, Maria Amelia. *Artes Plásticas: participação e distinção, Brasil anos 60/70*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Curso de Pós-Graduação em História Social. São Paulo: USP, 1990.

GONÇALVES, Luiz Davi Vieira. *A Teatralidade na Obra de Siron Franco: uma relação entre História, Teatro e Artes Plásticas (1988 a 1999)*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e da Terra) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, GOIÂNIA, 2012.

MIZUTANI, Larissa Caetano. *A Constituição Cidadã: a representação política diante da participação popular brasileira na Constituinte de 1987-1988*. 2020. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

MOTTER, Talitha B. *A poética de um artista engajado: as gravuras de Carlos Scliar junto ao CGPA (1950-1956)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2015.

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

OLIVEIRA, Roberta Chaves. *A bandeira entre a estética e a política*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teoria, Crítica e História da Arte) - Universidade de Brasília, 2019.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, 2013.

PRESTES, Roberta Ribeiro. *Identidade nacional na pintura de Glauco Rodrigues (1971)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

REIS SILVA, Maria Cláudia. *A fotomontagem no Brasil: um estudo das obras de Athos Bulcão*. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, 2014.

RIBEIRO, Claudete. *Arte e resistência: Vincent Willem Van Gogh*. Tese (Doutorado em artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2000.

SANCHES, Pilar Pinheiro. *Arte pública e política: desejo de democracia?*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, 2018.

SCHNEIDER, Aimée. *Novos caminhos e a falácia das rupturas: veredas constituintes em Portugal, Espanha e Brasil*. Tese (Doutorado em Ciências Jurídicas e Sociais) – Universidade Federal Fluminense, 2021.

_____. *Violências de Gênero: um panorama do discurso desigual na jurisprudência do Rio de Janeiro*. Monografia (Especialização em Psicologia Jurídica) – AVM e Cândido Mendes: Rio de Janeiro, 2020.

SILVA, Aldones Nino Santos da. *As artes plásticas nos anos 1970 e a atuação da Funarte*. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais). Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/FGV, 2018.

SILVA, Ricardo Jorge dos Reis. *Arte Pública como recurso educativo: contributos para a abordagem pedagógica de obras de Arte Pública*. Dissertação (Mestrado em Educação Artística). Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas Artes, 2007a.

TUGNY, Augustin. *Regimes da cor*. Tese (Doutorado em artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

VERSIANI, Maria Helena. *Linguagens da cidadania: os brasileiros escrevem para a Constituinte de 1987/1988*. Tese (Doutorado em História) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, 2013.

VILAS BOAS, Alexandre Gomes. *A(r)tivismo: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação*. São Paulo, 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

ANEXO A - Diga Gente e Projeto Constituição

Tabela 3 – “Diga Gente e Projeto Constituição” (voto)

NOME	DATA	UF	SUGESTÕES
Antonio M. Sampaio	20/02/86	MA	Para mim a nova constituição vai ser uma das coisas melhores que vai ser criada no Brasil, pois daqui para frente a gente vai ter o direito de escolher as pessoas para dar o voto. Que antes não tínhamos, e nós que vivemos em pequenas cidades ainda era mais constrangidos. Na hora de dá o voto, votava na pessoa indicada pelos chefes políticos do lugar ou então não deixava votar. Se fosse empregado dizia logo ou vota no meu partido ou boto fora do emprego, e ficava um sujeito marcado. Mas agora nós podemos escolher a quem achar que é melhor.
Iracema N. de Araújo	23/02/86	PB	O que eu tenho a dizer é que, a Constituinte é um meio muito bom, em que nós brasileiros, devemos escolher o que pretendemos; Não existe o voto de cabresto, nem coronelismo; Assegurar os nossos direitos e deveres; Não tem história de votar em quem seu fulano quer; Nós temos o direito de votar em quem quisermos, a escolha é nossa.
Carlos F. Patrício de Almeida	02/03/86	CE	A escolha dos constituintes não se deve dar como normalmente se faz a escolha de político para cargo eletivo onde se utiliza mais o voto de cabresto do que a consciência do eleitor. Precisamos estar atentos, pois uma Constituição para ser elaborada precisa da participação de todos e não somente dos segmentos elitistas.
Aurea F. de Melo e Alvim França	05/04/86	MA	Na nossa cidade, ainda existe o voto do cabresto, do compadre, etc. Basta que eles apresentem o candidato, o povo automaticamente já está votando e se possível dizendo, até na mesa, em quem votou, para não perder o emprego que os grandes lhe deram. Sofrem calados, porque não podem falar. Democracia já era na nossa terra.
José A. Lopes	28/07/86	BA	Novos Governadores, novos Deputados, novos Prefeitos, novos Vereadores, novas leis e novos projetos. (...) E acabar com a força destes velhos currais eleitorais, destes eleitores de cabresto mandado por estes prefeitos que vêm enganando todos os pobres dos interiores que não entendem nada. E seduzido por estes velhos chantagistas corruptos. Espero que mude todos estes problemas e se torne uma nova constituinte nacional.

Fonte: tabela elaborada pela autora, com dados extraídos do sítio

<[http://www.senado.gov.br/atividade/baseshist/bh.asp#/>](http://www.senado.gov.br/atividade/baseshist/bh.asp#/). Acesso em 12 de jun. de 2021.

ANEXO B - Eleições Constituintes (Deputados e Senadores)

Tabela 4 – Eleições Constituintes (Deputados e Senadores)

Partidos	Deputados	Senadores 86	Senadores 82	Total	(%)
Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB)	260	38	08	306	54,7
Partido da Frente Liberal (PFL)	118	07	07	132	23,6
Partido Democrático Social (PDS)	33	02	03	38	6,79
Partido Democrático Trabalhista (PDT)	24	01	01	26	4,65
Partido Trabalhista Brasileiro (PTB)	17	—	01	18	3,22
Partido dos Trabalhadores (PT)	16	—	—	16	2,86
Partido Liberal (PL)	06	—	01	07	1,25
Partido Democrata Cristão (PDC)	05	—	01	06	1,07
Partido Comunista Brasileiro (PCB)	03	—	—	03	0,53
Partido Comunista do Brasil (PC do B)	03	—	—	03	0,53
Partido Socialista Brasileiro (PSB)	01	—	01	02	0,35
Partido Social Cristão (PSC)	01	—	—	01	0,17
Partido Municipalista Brasileiro (PMB)	—	01	—	01	0,17
TOTAL	487	49	23	559	100

Fonte: tabela e cálculo da porcentagem elaborados pela autora com base nas informações contidas na obra de PILATTI, 2008, p. 24.

ANEXO C - Nº de Integrantes dos Partidos com Participação no *Centrão*

Tabela 5 – Nº de Integrantes dos Partidos com Participação no *Centrão*

Partidos	Total Parlamentares	Integrantes <i>Centrão</i>
PMDB	303	126 (43,4%)
PFL	135	105 (36,2 %)
PDS	38	32 (11,0%)
PTB	18	15 (5,2%)
PL	7	5 (1,7%)
PDC	6	4 (1,4%)
PDT	26	3 (1,0%)
TOTAL	533	290 (100%)

Fonte: tabela elaborada pela autora com base nas Atas da Assembleia Nacional Constituinte de 1987-88.

ANEXO D - Alterações na Constituição

A seguir, algumas alterações ocorridas na versão final da Constituição de 1988 em comparação com o texto aprovado nas Subcomissões:

a) a aplicação imediata de impostos sobre grandes fortunas, independentemente de uma lei complementar, como foi instituído – uma exigência, até o momento, não concretizada (art. 153, VII da CRFB/88);

b) a mudança no texto “é assegurado o direito de propriedade, desde que não se sobreponha aos interesses sociais”, que constava como um dos direitos fundamentais, mas foi alterado para “é garantido o direito de propriedade” (artigo 5º, XXII da CRFB/88);

c) a exigência de que o Brasil não mantivesse relações diplomáticas com países que adotassem políticas oficiais de discriminação racial foi reduzida ao princípio abstrato de “repúdio ao terrorismo e ao racismo” (artigo 4º, VIII da CRFB/88);

d) a educação foi priorizada para “qualificação para o trabalho” (artigo 205, da CRFB/88), favorecendo um ensino mais técnico, em vez de destacar e promover diretrizes que afirmem as características multiculturais e pluriétnicas do povo brasileiro, como constava na versão anterior; e

e) a retirada da última frase do atual artigo 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, que determinava que “Ficam tombadas essas terras [dos quilombolas] bem como todos os documentos referentes à história dos quilombos no Brasil”.

Essas alterações na versão final da Constituição de 1988, muitas delas ocorridas através da criação do *Centrão*, representaram uma reconfiguração do texto que havia sido debatido e aprovado nas Subcomissões. Por trás dessas manobras, bem como outras não mencionadas aqui, as diferenças foram sacrificadas em favor dos “donos do poder” (FAORO, 2001).

O artista Siron Franco aborda a transformação política ao utilizar como protagonista uma *semente* prestes a desabrochar sobre um fundo sombrio que simboliza o autoritarismo. Já Millôr Fernandes destaca o ato de mudança ao denunciar as práticas autoritárias e criticar o próprio processo de transição representado por um *pavão* belo, mas envergonhado pelo que

foi construído nas últimas décadas e possivelmente mantido no próximo regime político. A imagem da *margarida* na obra de Glauco constitui um ícone de transformação e um alerta para a fragilidade dessa transição política. Por fim, Antônio Nássara impõe estrelas em uma paisagem sombria retratada em sua pintura, expressando a esperança e a orientação que podem surgir mesmo em tempos difíceis.

Metaforicamente, essas referências à *semente*, ao *pavão*, à *margarida* e às *estrelas* possuem uma narrativa em comum, embora não tenha sido a intenção dos artistas que criaram essas pinturas. A semente pode ser vista como um símbolo do potencial, pois contém tudo o que é necessário para crescer e se tornar uma planta forte e frutífera. O pavão, frequentemente associado à beleza e ostentação, é paradoxalmente retratado com a cabeça enterrada, sugerindo vergonha ou repressão. A semente da democracia, para germinar e se tornar bela como um pavão, precisa desabrochar e florescer como uma margarida, experimentando todo o seu potencial e superando desafios. As estrelas são vistas como símbolos de orientação, guiando a construção de um novo regime político. Em suma, esses elementos podem ser vistos como alertas e potenciais para orientar a construção do novo país.