

Hélio Barreto de Carvalho

**Presídio Tiradentes: a arte como forma de sobrevivência e
resistência na ditadura militar**

**Brasília
2019**

Hélio Barreto de Carvalho

**Presídio Tiradentes: a arte como forma de sobrevivência e
resistência na ditadura militar**

**Trabalho de conclusão de curso.
Bacharelado em Teoria, Crítica e
História da Arte na Universidade de
Brasília.**

10/12/2019

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Carmo Couto da Silva

Avaliador: Profa. Dra. Cristina Antonioevna Dunaeva

Avaliador: Prof. Ms. Gregório Soares Rodrigues de Oliveira

**Brasília
2019**

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todo o movimento que luta por verdade, memória e justiça no Brasil e no mundo. Uma bandeira que se posiciona historicamente ao lado daqueles que lutam por melhores condições de vida, seja ela no estudo, no trabalho, no lazer ou na cultura.

AGRADECIMENTOS

Em nome de minha mãe, Susie Barreto, agradeço a todos os familiares que incontáveis vezes contribuíram para minha formação intelectual sendo, portanto fundamentais para a existência deste trabalho.

Em nome da professora Maria do Carmo Couto da Silva, que orientou este trabalho, agradeço a todos os docentes do departamento de Artes Visuais da UnB que contribuíram com seu conhecimento da graduação em Teoria, Crítica e História da Arte.

Em nome do discente Saulo Howstton, que cursou boa parte deste bacharelado comigo, agradeço a todos os estudantes colegas de turma com quem dividi disciplinas, produções acadêmicas, produções artísticas e momentos de lazer e convivência.

Em nome de nossa querida Sylvania França, da secretaria do departamento de Artes Visuais da UnB, agradeço a todos os servidores e funcionários que trabalham todos os dias para que possamos produzir com excelência na universidade.

Deixo dois agradecimentos em particular. O primeiro ao dramaturgo Laércio Nicolau, egresso desta universidade, que me incentivou a cursar este bacharelado quando ainda era uma novidade quente. O segundo ao professor Marcelo Mari que me abriu a porta num projeto de iniciação científica e foi determinante para a formulação as diretrizes deste trabalho.

*“A arte é o exercício experimental
da liberdade”
(Mario Pedrosa)*

Sumário

<u>Lista de imagens</u>	<u>7</u>
<u>Resumo</u>	<u>8</u>
<u>Abstract</u>	<u>9</u>
<u>Introdução</u>	<u>10</u>
<u>Capítulo 1: A política, a cultura e as artes: uma contextualização geral</u>	<u>14</u>
<u>Capítulo 2: Entrando no presídio: exercícios de resistência e sobrevivência</u>	<u>29</u>
<u>Capítulo 3: Arte na cadeia: experimentações e possibilidades</u>	<u>36</u>
<u>Conclusão</u>	<u>47</u>
<u>Bibliografia</u>	<u>51</u>

Lista de imagens:

Figura 1: *Insurreições*: expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo. Exposição organizada pela Pinacoteca do estado, 2013.

Figura 2: Desenho sem título. Sergio Sister. Feito no Tiradentes. 1971.

Figura 3: *Nada além do óbvio*. Sergio Sister. Colagem de recortes e adesivos com mensagens ufanistas. Feito no Tiradentes. 1971.

Figura 4: *São Sebastião (Lamarca)*. Sérgio Ferro. Óleo sobre papel, tela e madeira. 1971.

Figura 5: *O julgamento do PCBR*. Desenho sem título. José Wilson. Realizado no Tiradentes. 1971.

Figura 6: *RPTP1X3*. Alípio Freire. Montagem com tampas de caixa, pedaços de Eucatex, interruptor de luz, cabide velho, escova de dente e um espelho.

RESUMO:

Este trabalho tem como objetivo apresentar algumas abordagens possíveis sobre trabalhos artísticos realizados no presídio Tiradentes, por presos políticos do regime militar no Brasil. Compreendendo elementos da situação política no Brasil na década de 60 e 70, das rupturas democráticas em 1964 e 1968, o trabalho faz levantamento da produção artística engajada desse período, com enfoque nos artistas que se organizaram entorno da vanguarda da nova objetividade. Tendo esse pano de fundo, convida a entrar no cotidiano dos presos políticos, dando características importantes para compreender o fazer artístico do ateliê que lá se instalou. Finalmente, sugere possíveis desdobramentos teóricos e práticos à medida que esses trabalhos ganham alguma audiência institucional através de exposições, catálogos e outras formas de difusão em arte.

ABSTRACT:

This work aims to present some possible approaches on artistic works performed in Tiradentes prison, by political prisoners of the military regime in Brazil. Comprising elements of the political situation in Brazil in the 1960s and 1970s, of the democratic ruptures in 1964 and 1968, the work surveys the engaged artistic production of this period, focusing on the artists who organized themselves around the brazilian forefront of the new objectivity. With this background, it prepares us to enter the daily life of political prisoners, giving important characteristics to understand the artistic work in this studio that was installed there. Finally, it suggests possible theoretical and practical developments as these works gain some institutional audience through exhibitions, catalogs, and other forms of diffusion in art.

Introdução

Em 2014 completaram-se 50 anos da tomada de poder arbitrária dos militares no Brasil sob os motes de “combate a corrupção” e “eliminação do comunismo”. O regime se arrastou até 1985, realizando uma transição lenta, segura e gradual, que tem como marco importante a “lei da anistia” em 1979 que, por um lado foi importante para assegurar os direitos políticos daqueles que lutaram na clandestinidade contra o regime, mas por outro lado deixou impunes todos os crimes de terrorismo do Estado. A necessidade de apurá-los para que se tenha “memória, verdade e justiça” ganhou força com a descomemoração dos cinquenta anos de golpe e, sob a luz de uma Comissão Nacional da Verdade, esse debate ganhou a atenção de vários setores da opinião democrática, em particular das universidades públicas.

A luta que segue organizada sob esse mote é a principal motivação de trabalhos como esse sobre a memória e a produção artística no presídio Tiradentes. Ela disputa a forma como são escritos capítulos recentes da nossa história, mas também os capítulos que estão a se escrever. É preciso sempre lembrar que a história não se repete, mas o passado sempre influencia o presente e o futuro. Para ficar em um exemplo, vemos recentemente a retomada do jargão “direitos humanos para humanos direitos” em um país que não puniu torturadores que ainda comemoram sua série de violações de direitos humanos. Hoje este mesmo país é assolado pelo obscurantismo que se apropriou de uma parte do aparelho de Estado.

Que a voz seja dada àqueles que foram vítimas dessas violações. Este trabalho que apresento se tornou possível pelo esforço de três militantes ex-presos ao longo da década de 90 para compilar e organizar uma primeira publicação que refletisse a voz dessas pessoas. “Tiradentes: um presídio da ditadura” é um trabalho que marca o início dessa reflexão, que para ser possível deve superar uma série de desafios. A partir do esforço dos organizadores em retomar contato com uma série de ex-companheiros, discutir com estes a importância de visitar esse período tão difícil em prol da construção de uma memória nacional, fazer um trabalho editorial complexo pela natureza das informações para, a partir daí, abrir uma avenida para que possamos entrar no presídio, e no período em questão a partir dele.

Nessa avenida observamos a peculiaridade em torno do ateliê de artes que se instalou no Presídio Tiradentes com Sergio Ferro e companhia. É uma larga produção, que envolve vários artistas militantes que foram presos e ainda uma série de pessoas que até ali viveram alheias à produção artística e encontraram nela uma ocupação estratégica para a sobrevivência no presídio.

A partir da bagagem desses militantes, em particular o grupo da Nova Arquitetura paulista, nesse ateliê se produziram muitos trabalhos que dialogam diretamente com as questões da arte que vinham sendo discutidas e experimentadas no Brasil e no mundo. Mas indo além, essa produção se coloca em um lugar diferenciado, pois também encarna de maneira profunda as questões internas do presídio. Um verdadeiro capítulo de toda essa história que merece ser contado como tal, daí o esforço de captar a voz desses artistas, o que ajuda a entender seu processo, e dar organicidade teórica a este tema. Enquanto memória, alguns passos foram dados nos últimos anos em relação a esta produção.

Figura 1 – Convite da exposição na Pinacoteca



Insurreições: expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo.
Exposição organizada pela Pinacoteca do estado, 2013.

O casal de militantes, Alípio Freire e Rita Sipahi, foi organizando ao longo dos anos uma mapoteca residencial com centenas de trabalhos de arte, artesanato e outras pessoas de memória dos presos políticos. Esse acervo foi organizado com exposição temática em algumas ocasiões, entre as quais,

destaco a Pinacoteca em 2013. Afinal, ela foi realizada em sua Estação, onde hoje funciona o Memorial da Resistência de SP, no mesmo prédio onde funcionou o Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DOPS), uma das instituições públicas criadas no regime para perseguir, sequestrar, torturar e assassinar centenas de opositores, inclusive aqueles, que por sorte ou determinação, não desapareceram e chegaram para cumprir pena no presídio Tiradentes. Outra característica importante é que ela contou com a mediação do próprio Alípio Freire, que ao conversar com dezenas de visitantes ajudava a construir um diálogo sobre a memória do presídio, ajudando a aprofundar a experiência que esse acervo proporciona, ele mesmo como sobrevivente de toda essa história. Com um tom reflexivo e descontraído o artista comenta: “Os tempos mudaram mesmo, antes essa moçada entrava aqui presa, apanhando pra falar... Agora eles entram e saem, rindo, e nada acontece” (PACHECO, 2013).

Neste trabalho buscamos entender as articulações que a arte na cadeia conseguia realizar com o as perspectivas gerais da arte no período, ao passo de que buscamos entender a forte integração do fazer artístico no cotidiano presídial, junto a uma série de outras ocupações, como estratégia de sobrevivência, física e espiritual. Nesse sentido é interessante que alguns desses trabalhos integrem curadorias da história da arte no regime, como a pintura “sem título” de acrílica e nanquim sobre cartão de Sérgio Ferro que esteve na exposição *Resistir é Preciso* do instituto Vladimir Herzog que esteve no Centro Cultural do Banco do Brasil em 2014. Mas por outro lado, também é interessante ver a articulação conjunta dessas obras, onde se adicionam outros materiais que acessam e ativam essas questões de ordem política e moral através da reconstrução do ambiente do presídio.

Neste trabalho associamos as questões da arte, do presídio e antes dele, às questões gerais da arte e da política no Brasil e no mundo. Entender as motivações da virada reacionária que o Brasil viveu em 1964 e a justificativa política do recrudescimento de regime em 1968 é imperioso para analisar os caminhos que a arte percorreu para sobreviver e sustentar sua autonomia, jogando um papel ativo na disputa social desse período. Se a situação política de um país é sempre regida pelas leis de sua conjuntura interna, ela sempre se relaciona com uma conjuntura internacional mais ampla. Esse enfrentamento

agudo em torno da questão do poder no Brasil aconteceu num momento de grande disputa e reconfiguração de forças de domínio político no mundo. Da mesma forma, na arte, questões teóricas e programáticas vinham sendo formuladas e experimentadas. Dos movimentos de figuração à *pop art*, nesse período em particular, com quem uma série de artistas brasileiros conseguiu dialogar a partir de sua própria perspectiva e com seus próprios objetivos. Se até 1968 essa foi a tônica e a animação de uma neovanguarda brasileira no eixo Rio-São Paulo chamava atenção do mundo, a partir daí, pelo novo giro na situação poderemos provavelmente observar desdobramentos no exílio em países estrangeiros e nos presídios onde muitos cumpriram anos de detenção (SISTER, 1994). Daí a importância de observar esses dois momentos como a parte continuada de uma utopia que se viveu na arte brasileira, de muito pluralismo de pensamento e unidade na ação. Esse mote, certamente, é um ensino para o Brasil dos próximos anos.

1. A política, a cultura e as artes: uma contextualização

No período imediatamente anterior ao golpe militar de 1964, existia no Brasil uma forte e articulada presença do pensamento de esquerda na cultura. Essa presença dominava os segmentos intelectuais e artísticos (SCHWARZ, 1992, p.71).

O ideário de Brasil que ela ia construindo era uma das chaves da identidade que o país adquiria naquele momento histórico. Essa característica vinha intimamente ligada à política de Estado que foi desenvolvida por sucessivos governos e teve seu ápice no mandato de João Goulart, que foi interrompido pelo golpe. A figura desse presidente simbolizava o ápice de uma aliança para o progresso, que trazia em seu seio o PCB e sua inserção no movimento operário, e buscava incluir setores ditos progressistas da burguesia nacional, com quem teria o objetivo comum de modernizar o país e superar o traço agrário e semicolonial que ainda imperava. Havia a caracterização do setor latifundiário como o grande braço do imperialismo no país e, portanto, o grande inimigo da modernização sonhada e necessária.

Assim ia sendo tocada a pauta econômica que interessava a massa de trabalhadores, a reforma agrária que era difundida como medida de soberania junto com a afirmação estatal em setores estratégicos para o país em contradição ao assédio das grandes multinacionais que buscavam seu espaço no território. Era a modernização como processo de conquista da soberania nacional num país atrasado e dependente. A cooperação com a burguesia industrial deveria favorecer uma política de nacionalismo de tipo anti-imperialista, apontando que o inimigo real era externo. Frente a isso, o combate comum por essa soberania nacional impulsionava a ideia de um *povo brasileiro* agente e consciente de si (SCHWARZ, 1992, p.73-76).

A produção cultural dialogava com esse sentimento e buscava contribuir, com essa modernização, porém, não de forma homogênea,. Estabeleceu-se um comprometimento com as questões que envolviam o povo e os rumos do país em diferentes linguagens artísticas. É possível notar que no período uma

série de acontecimentos no plano internacional contribuíram para essa busca de liberdade e modernização. No mundo dividido entre a influência de duas grandes potências, a revolução cubana teve grande impacto no Brasil, assim como os processos de libertação na África, como o argelino em 1962. O primeiro cosmonauta alcança o espaço e afirma “a Terra é azul” e a pílula anticoncepcional dá início ao processo conhecido com “revolução sexual”.

Nesse sentido de grandes possibilidades de progressos se abrindo mundo a fora e no Brasil, despertava nos artistas a disposição de contribuir para tanto, afinal, se observava ainda a situação miserável de milhões de brasileiros (MACIEL, 1987, p.28). O grande progresso científico e tecnológico, ao lado de acontecimentos políticos de envergadura mundial, foram acompanhados por transformações culturais e filosóficas no comportamento social que ampliavam os possíveis caminhos e horizontes visíveis para o campo da arte. Como ressalta Maciel:

A arte não era apenas surrealista, ou mesmo de *avantgarde*, como nas décadas anteriores, mas tornava-se pop, op e mais uma infinidade de variantes que culminavam no anárquico *happening*. Pela primeira vez, todo mundo ficava nu no teatro; o cinema explodia as formas clássicas; a música era agitada por todos os tipos de experimentalismos. (MACIEL, 1987, p.42).

Apesar da instabilidade estar presente no governo Goulart desde a sua posse, a partir da renúncia precoce de Janio Quadros em 1961, havia um clima de otimismo em relação ao presente-futuro para o país e para o mundo. A empolgação espalhada pelo território com toda a discussão de emancipação nacional, modernização e as etapas necessárias para vencer esse processo animava o segmento cultural e este buscava dar a sua contribuição direta na criação e difusão de uma cultura popular à altura da inteligência do país.

Foi nesse período que nasceu no Rio de Janeiro os Circuitos Populares de Cultura animados pela União Nacional dos Estudantes. Além dos mecanismos para aproximar a arte do povo também começava a se refletir os assuntos a serem tratados pelos artistas a partir de um engajamento político. Se a arte estava a serviço da revolução (HOLANDA, 1982, p..9), ou

minimamente do progresso, ela precisaria passar por transformações de procedimento para se abrir ao povo. Não por coincidência, é nesse período que o circuito brasileiro de arte começa a dialogar com grupos externos das novas figurações que, à luz dos movimentos de emancipação na política internacional, também operavam suas transformações. Essa relação vai se desenvolver a partir de exposições conjuntas e outras atividades do meio, mesmo se uma girada brusca na situação política irá lhe impor novos desafios ainda em 1964, com a chegada da reação da direita e toda a rearticulação cultural e ideológica que ela foi capaz de operar.

A sequência de governos militares não se afirmou como o inimigo oposto à modernização. O programa que era diferente, de profunda adaptação aos mecanismos financeiros internacionais, de alta dependência externa, consolidou um tipo de desenvolvimento para a elite e a classe média, desenhando um agudo nível de desigualdade social entre minoria e maioria. Para tanto, as forças da reação articularam uma componente secundária na situação imediatamente anterior, a pequena burguesia considerada atrasada, ainda ancorada nos velhos valores de família e tradição.

O evento que melhor ilustra esse assenso é a sequência de marchas “da Família com Deus pela Liberdade” que tiveram início no Rio de Janeiro em março de 1964. Foram anunciadas logo após a uma série de medidas de Goulart como a nacionalização de setores da economia, etapas para a reforma agrária, chamada às reformas de base e taxação de grandes fortunas. Associando tais eventos com vários episódios recentes da conjuntura internacional, na polarização das potências do período na geopolítica afirmaram que Goulart levava o Brasil em direção a uma ditadura socialista. Então o grito pela tradição familiar e cristã toma as ruas e começa a desestabilizar o governo preparando o triunfo da reação em 1º de abril. Esse movimento conservador pareceu tomar conta da sociedade brasileira, como nota Holanda:

Repentinamente o Brasil inteligente aparecia tomado por um turbilhão de preciosidades do pensamento doméstico: o selo cívico-religioso a ver por todos os cantos a ameaça de padres comunistas e professores ateus; a vigilância moral contra o indecoroso comportamento “moderno”

que, certamente incentivado por comunistas, corrompia a família. (HOLANDA, 1982, p.13)

Em sua primeira fase, o golpe não pesa seu braço de ferro sobre a cultura. Ele busca romper as pontes dele com as massas, pontes que o movimento construía no período anterior, a exemplo dos Circuitos Populares de Cultura da UNE ou o Movimento Popular de Cultura surgido no Pernambuco de Miguel Arraes. Enquanto o movimento operário e camponês foi duramente reprimido, a exemplo do Ato Institucional nº 1 que deu autorização para cassação de mandatos parlamentares e proibiu as greves, os artistas e intelectuais puderam continuar produzindo, mas agora sem dispor de mecanismos para atuar em campo aberto, em pleno contato com a população. A ditadura trabalhou para desenvolver os seus instrumentos de disputa e controle da cultura e do consumo da população, onde ocuparam um lugar privilegiado grupos de comunicação de massa nas televisões e rádios em escala nacional:

Com a mão direita punia duramente os opositores que julgava mais ameaçadores e com a outra atribuía um lugar dentro da ordem a intelectuais e artistas de oposição (...) ficava evidente a existência de um projeto modernizador em comunicação e cultura. (RIDENTI 2006, p.247)

Esse período anterior ao golpe dentro do golpe de 1968 pode ser caracterizado por balanços e rearticulações. Se os grupos de esquerda debatiam os equívocos da política de convivência com a burguesia nacional e seus efeitos pós-golpe na capacidade de articular uma verdadeira resistência, os artistas também discutiam seu lugar na situação e suas novas estratégias.

Vale dizer que nenhum desses processos se dá sob a lógica centralizada ou de pensamento homogêneo. Mas mesmo nos setores intelectuais existia a tendência a oposição ao regime autoritário dos militares. Se em 1964 os setores da reação conseguiram articular a componente pequeno-burguesa tradicional e retrógrada, também dessa camada insurgem componentes relevantes dos primeiros enfrentamentos com a ditadura. Eram

os estudantes, muitos filhos dessa class média, que se organizavam e iam às ruas expressar seu descontentamento com a nova situação (HOLANDA, P. 76)

Nesse tempo, os artistas também buscavam superar o afastamento imposto destes com o povo. Seu engajamento pode não ser o fator determinante na dinâmica da luta de classe, mas certamente foi importante na articulação de setores que lançaram ao enfrentamento político direto ao regime, em particular os estudantes universitários. Como aponta Schwarz:

Se em 1964 fora possível à direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os editores... (SCHWARZ, 1992, p.72)

É nesse período que vemos surgir novos esquemas no teatro a exemplo do grupo Opinião, os principais nomes da música popular que dominaram os grandes festivais da MPB. Nas telas o cinema revela Nelson Pereira dos Santos de “Rio 40 graus” e “Vidas Secas” e Glauber Rocha de “Deus e o Diabo” e “Terra em Transe”.

Nas artes plásticas a nova figuração com esquemas surge como proposta para atualizar o campo frente ao concretismo e o neoconcretismo, movimentos resultantes do período de “democracia e desenvolvimento” anterior que já não poderiam responder às questões da arte e da política pós-golpe, tendo em vista os impactos da modernização conservadora produzida pela ditadura, que contou com apoio de setores do ramo da comunicação que seriam beneficiados em seguida com grandes concessões e incentivos dando estrutura a uma rede nacional de comunicação de massa que será vista de maneira crítica e alienante pelos artistas plásticos da nova figuração.

Em um primeiro momento, incorporando a esfera ético-política no processo produtivo, obras de artistas como Waldemar Cordeiro em São Paulo

e Helio Oiticica e Antônio Dias no Rio de Janeiro vão trazer a figuração para o real, utilizando elementos e materiais do próprio mundo observado a partir de um procedimento de montagem. Ilustra bem o período de desmaterialização do espaço pictórico a inauguração dos *Parangolés* de Oiticica na mostra *Opinião 65* no Museu de Arte Moderna que agregou em sua proposta uma maior quantidade de pessoas, advindas do morro da mangueira e instrumentos musicais.

Carregando as contradições de um processo em curso, a mostra *Opinião 65* funcionou no sentido de aglutinar setores da arte e da intelectualidade que geraram uma série de eventos e iniciativas nos anos subsequentes, como a “Declaração de princípios básicos da nova vanguarda”, assinada por vários artistas reivindicando a liberdade criativa e apontando uma análise crítica da realidade estabelecida. Essa declaração, em forma de manifesto, estabelecia diretrizes para um novo fazer artístico, que deslocava o foco dos produtores da obra de arte como tal para o estado de arte em si, afirmando uma posição política de busca do contato com o povo através da participação, fosse ela física ou semântica, e do caráter objetivo e objetual da produção dos trabalhos, explodindo assim as formas tradicionais das artes plásticas, em particular a pintura.

A escalada da repressão tem marcos entre 1966 e 1967 com o massacre da praia vermelha na UFRJ onde a polícia militar espanca centenas de estudantes e a resistência estudantil se intensifica com grandes manifestações em várias cidades.

No cenário internacional está em evidência a mobilização contra a guerra do Vietnã, outro acontecimento que tem grande impacto na esquerda brasileira em rearticulação. Junto com a posse de Costa e Silva em março de 1967 vem a Lei de Segurança Nacional que redefine o conceito de imprensa permitida, com uma série de restrições. Esse também é o ano da morte de Che Guevara, que desde o processo da revolução cubana era grande referência da luta na América Latina. A essa altura, os partidos políticos já haviam sido colocados todos na clandestinidade e se articulava a Frente Ampla de Carlos Lacerda no congresso da ditadura.

Avançando nas formulações teóricas, é nesse período que surge o Esquema Geral da Nova Objetividade de Hélio Oiticica, da desarticulação do campo estético e reinterpretação do conceito de realismo frente à sua utilização no concretismo, ou mesmo na nova figuração, onde a nova objetividade não é um novo estilo, mas um esquema de ação, com destaque à tendência construtiva de objetos e a participação do expectador em diversas formas. Esse esquema não se reduzia à interatividade corporal, mas integrava uma dimensão semântica de participação em muitas obras, onde o expectador toma uma atitude de ação de complemento além da contemplação para que a obra se realize. A posição das obras no ambiente fora repensada, a volumetria deu um caráter ativo para as construções, a escolha das figuras representadas e dos objetos oferecidos serviu a uma estética que não se restringe ao belo ou confortável. Ironia, humor e até mesmo o sadismo se tornaram veículos de comunicação. Os problemas e desafios da linguagem pictórica se fundiam com os problemas gerais da humanidade, de ordem moral, ética, política e religiosa. Problemas gerais que integram questões internacionais da arte e da política. Nesse período, o surgimento da pop art na Inglaterra e nos Estados Unidos, além da Nova Figuração na França, teve muita influência entre os artistas brasileiros, alguns em território e outros em exílio.

O próprio Antônio Dias, como numa espécie de ótica periférica do mecanismo pop de sequestro dos recursos de comunicação de massa, trabalha elementos que questionam ou, até mesmo, contrapõem as figuras expostas no pop. A partir daí gera uma tensão que não se resolve no olho do expectador. A evolução dos *Bólides* de Oiticica até sua edição em homenagem ao cara de cavalo, um marginal que fora assassinado, revela a subida de tom dos artistas a partir do recrudescimento da violência de Estado. A posição ocupada pelos sujeitos evidenciados tinha capacidade de estimular uma reação, em sintonia com a radicalização da oposição política à ditadura que já tomava as ruas com milhares de estudantes em marcha. Aqui a arte dialoga com o balanço que a própria esquerda desenvolvia na luta política, depois de um período de diálogo e convivência com setores da burguesia nacional.

Em 1968, essas tensões no Brasil e no mundo conhecem uma espécie de ápice. Morte o Martin Luther King, surge a Primavera de Praga e em

evidência o Maio do movimento estudantil francês inspira. No Brasil, a comemoração oficial do dia do trabalhador na praça da Sé em São Paulo vira um verdadeiro comício contra a ditadura e a menos de dois meses dessa data acontece, no Rio de Janeiro, a passeata dos cem mil. A reação vem com a criação do Conselho Superior de Censura, a prisão de quase mil estudantes no congresso da UNE de Ibiúna e o Ato Institucional nº5, conhecido como o golpe dentro do golpe, que dará novas características à situação política no país e às estratégias de resistência do movimento cultural, em particular na ação dos artistas plásticos. O arco da repressão e da censura já abarca muito mais do que as lideranças e mobilizações de trabalhadores e jovens estudantes, com milhares de sequestros, assassinatos e cidadãos exilados.

Esse novo momento impõe um freio à produção de vanguarda da Nova Objetividade. A censura se torna um dado fundamental e incontornável na situação. O tema da violação dos direitos humanos com sequestros, torturas e assassinatos é tão forte que sobressai à mutilação de censura nos principais jornais, quando estes não compactuavam por omissão. Mesmo se a arte é jogada na dispersão das prisões e do exílio marcando o fim do período de produção coletiva e politicamente compromissada, ela continuou em alguma medida. Antonio Manuel produz a partir de recorte e rediagramação de jornais que continham manchetes de tortura e violência em 1968. O conteúdo de suas obras se escondia num código que exigia uma atitude do expectador, quando as manchetes estão veladas por um pano preto ou escondidas dentro de uma caixa que só poderia ser desvendada aos porretes.

Por sua vez, Antonio Dias opera um giro em sua produção de apropriação e inversão dos elementos da pop art, elevando o esvaziamento do campo pictórico a níveis similares ao quadro branco sobre o fundo branco de Malevich e trazendo o recurso escrito para dentro desse campo, que quando em contraste com o vazio da diagramação de página ganha uma importância superior. O máximo de informação visual encontrada nos quadros desse período do artista são cores variantes no espectro do branco-cinza-preto com linhas ou pontos em tinta.

No exílio, o artista produziu o quadro *Anywhere is my Land* onde a informação visual remete o expectador a um céu estrelado que poderia ser vislumbrado de qualquer ponto do globo. Três anos depois, o artista decide se posicionar frente ao abuso dos desaparecimentos e prisões políticas e lança o quadro *The Day as a Prisoner* que apresenta um fundo cinza com manchas brancas e uma linha indicando o tempo vazio e repetitivo ao centro. Com as manchas que fazem alusão a um céu de qualquer lugar e a palavra Exército repetida em diferentes pontos de um plano cartesiano o artista apresenta o quadro *O País Ocupado*, onde a redução do espaço pictórico a essa informação pura dá o tom do que se tornou a vida àqueles que vivem sob o regime da ditadura.

No mesmo ano Dias apresenta o *Projeto Para uma Atitude Artística* que se reduz à palavra Realidade contida dentro de um quadro preto de 200x300cm. A pintura aqui dificulta a concessão ao sensível e se propõe a dialogar diretamente como representação da realidade se aproximando dos esquemas do jornalismo e do design. Por último, o tamanho do problema narrado e exposto resulta numa nova escala para as pinturas, todas de tamanho considerável. Mais espaço ocupado com “menos informação”, na verdade a informação em síntese em se tratando de sujeitos e eventos, quando estes sempre podem ser generalizados ou tratados em seu caráter coletivo e repetitivo.

A autocensura nesse período é um procedimento sintomático nos artistas, por um lado, e estratégico por outro. Conformação ou tática de resistência frente à censura oficial e institucionalizada? Como atitude ambígua fornecia uma margem de sobrevivência a diretores de teatro/cinema, editores e jornalistas, músicos e artistas plásticos. Nos trabalhos observados de Antonio Dias e Antonio Manuel, a relação estabelecida através do pop com os recursos do design e do jornalismo encrustada na pintura revela uma acidez frente à situação.

A radicalização das esquerdas em reorganização como balanço e aprofundamento da intervenção sobre a realidade no período anterior encontra sua expressão também nas artes. Essa observação se estende a outras

linguagens artísticas, mesmo aquelas mais facilmente controladas pelo Estado por sua reprodutibilidade, como a música popular brasileira, onde o debate do papel engajado da arte frente à realidade existia desde antes e encontrou entre os anos de 1968 e 1973 seu lado mais crítico como estatuto dos compositores.

Independente do balanço que se faça da tradição política brasileira (CHAUÍ, 1989, p.55) ou das estratégias utilizadas no momento de melhor oportunidade para uma elevação social a partir da democracia e do desenvolvimento, o período agora era marcado por uma pulverização de organizações políticas que se pretendiam a guiar a resistência popular contra as medidas autoritárias do regime e pela afirmação das reivindicações mais elementares face ao processo de desenvolvimento econômico radicalmente desigual. A ação de desarticulação promovida pelo poder público se complementava com a dificuldade de coesionar o pensamento político de esquerda frente ao desafio no marco da estrutura institucional que vigorava no Brasil à época, sem nenhum tipo de direito político ou segurança institucional assegurava a quem atuasse sob opinião própria.

Se os artistas no período imediatamente anterior, particularmente por conta das táticas decorrentes de uma afirmação ética e política na conjuntura, foram capazes de contribuir ativamente para a formação de uma massa crítica que organizasse oposição ao regime, ela agora se encontrava sem forças para dar mais passos nessa direção. Se por um lado a produção artística e cultural era capaz de ser fonte mobilizadora para a luta política, por outro lado dependia do sucesso dos agentes diretos dessa luta para recuperar e manter suas garantias, quase todas suprimidas pelo controle do regime que recrudescera.

A teoria em Helio Oiticica, ainda orientada por um compromisso ético e político, reflete esse novo período e também integra a voracidade da formação de um mercado cultural de caráter industrial e internacional no Brasil, com grande protagonismo dos meios de comunicação de massa que, na queda de braço, buscava suprimir as potências criadoras brasileiras. Num processo que acumula reflexões desde os processos de 1964 e antes, nesse compromisso político, se integra ao conceito de participação o caráter *aberto* dos trabalhos a

serem apresentados nessa nova fase. Num sentido onde falta o acabamento da informação apresentada, evoluindo a autonomia participativa daquele que interage.

A relação sensorial demandada por essas proposições se instala como uma crítica e uma sugestão de comportamento no mundo. Ou seja, dialoga insatisfeita com as respostas dadas à conjuntura no tempo da política de forma geral e no tempo da cultura de forma específica. Em Antonio Dias podemos observar na série *The Illustration of Art* como vão sendo integrados esses novos elementos no processo a partir da noção de modelo.

O trabalho opera por meio do *modelo* (que lhe é externo) e, ao mesmo tempo, é ele próprio *modelo* a ser produzido, criticado ou ressignificado (no próximo trabalho da série). Assim, a reprodução crítica do *objeto-modelo* está imbricada na repetição da *estrutura-modelar* do discurso: o modelo é tanto um elemento construtivo da estrutura discursiva, quanto o alvo de sua crítica. (MOTTA, 2011, p.209).

A opinião dos artistas frente a este processo de conformismo é fundamental para compreender os processos do período em arte. Mesmo se não podemos dizer que de fato a nação assistiu de braços cruzados todas as atrocidades de 1968 em diante. Afinal, da vitória da oposição democrática em 1974 ao processo de organização da oposição sindical independente que culminaria nas grandes greves de 1979, o regime teve de começar a formular uma resposta a seu desgaste, em que pesasse fazer isso sem perder o controle na sua transição “lenta e gradual”. Se o “milagre econômico” era na verdade uma inserção do Brasil no mercado internacional às custas do aprofundamento da desigualdade social, aqueles milhões que viviam na miséria continuavam na miséria.

No campo da cultura e do pensamento, é notável a persistência da ditadura em afirmar seu discurso, não apenas aquele que combatia um inimigo para justificar o golpe, mas aquele do nascimento de uma nova nação, que não escondia seu autoritarismo como no jargão “Brasil, ame-o ou deixe-o” e esbanjava orgulho de seu desenvolvimento como no jargão “Pra frente Brasil”

que, como música, virou o hino do tricampeonato da seleção brasileira de futebol liderada por Pelé em 1970.

Para dar um exemplo do caráter abertamente ideológico dos governos da época nesse sentido, basta lembrar do projeto de modernização da educação primária importado dos Estados Unidos que foi implementado no Rio Grande do Norte, exatamente a mesma região do país onde atuou com muito sucesso o Movimento Popular de Cultura e onde o mestre Paulo Freire pôs em prática seu projeto de alfabetização consciente. Se existia um *conformismo* frente às atitudes da ditadura, por outro lado existia uma *resistência* nas camadas populares.

O Sistema Avançado de Comunicações Interdisciplinares (SACI) inseriu a televisão e o rádio na casa de muitas famílias da região para complementar o ensino escolar. Nessa tarefa não obteve êxito, mesmo se a população utilizava os aparelhos tranquilamente para acompanhar o esporte e a novela. Como nota Marilena Chauí (1989 p.66): “A população não recusou a “modernidade”, pelo contrário, usufruiu dos rádios e televisores, integrando-os em seu próprio lazer, mas determinou, por sua própria conta, o que desejava ver e ouvir.”

Para dar um exemplo mais aproximado da arte, dentro desse campo das ciências populares criativas, podemos observar o sucesso do circo, uma forma de teatro que integra a maioria das outras linguagens artísticas conhecidas, em particular a dança e a música. No processo de montagem de um espetáculo, é natural que o enredista busque se apoiar em outras produções artísticas já conhecidas no rádio e na televisão para gerar uma intimidade entre o show de circo e sua plateia. Chauí afirma sobre estas montagens:

O repertório é simples e fixo (um ator podendo participar do espetáculo com apenas um dia de ensaio), auxiliado pelo cenário (também simples e entre realista e expressionista) e pela música (em geral as mais populares no rádio). Frequentemente são adaptações de grandes romances de folhetim, óperas, novelas da televisão, em suma, conteúdos já conhecidos pelo público. (CHAUÍ, 1989, p.72)

Isso não quer dizer que o circo se rende aos meios de comunicação de massa, pelo contrário, ele tem a habilidade de integrar em si elementos dessa difusão alienante como estratégia de combate. Mas faz isso sem perder a sua

característica de manifestação de cultura popular. Amaneirada às características de exceção vigentes do Estado, a cultura popular que se relacionava com as produções de massa assim como outrora se relacionou com as produções de vanguarda como observamos nos *Parangolés* de Oiticica que passaram por uma residência no morro da Mangueira, sempre manteve sua autonomia, esta uma característica que também observamos nas artes visuais, em particular.

Sintetizando essa questão, a autonomia estética foi uma questão de ordem central no período abordado. Este que exigia uma resposta de vanguarda à arte tradicional, a que podemos dizer ser baseada no único discurso e fechada em si como obra. Simplesmente não interessava construir uma massa crítica de artistas capazes de acumular opinião ética e estética e apresenta-la de uma forma que não fosse capaz de influenciar os acontecimentos no mundo. Daí vem o compromisso ético-político que observamos nos temas adotados e, principalmente, nos esquemas estabelecidos de ordem objetiva.

A participação é componente central do processo, assim como a incorporação de objetos fazendo explodir os limites tradicionais da linguagem da pintura. Essa vanguarda, ao mesmo tempo que se delimitava na inércia, se distanciava da “arte política” de realismo que já havia sido experimentada em diversos outros lugares do mundo e animada no próprio período pré-1964 no Brasil. A autonomia de processo era reivindicada mesmo em relação a um discurso político progressista e/ou revolucionário. O discurso único como tal, configurava um problema de método, segundo Cavalcanti:

Na arte de vanguarda a obra se desenvolve a partir de uma lógica própria. A temática perde campo para a concentração mais intensa do artista sobre seus próprios meios. (...) O objetivo é o estético de emancipar-se de um tema fechado. A arte obtém seu efeito não do tema único, mas principalmente da riqueza de leituras que as formas, os objetos e as cores poderão sugerir. (CAVALCANTI, 2005,p.21)

Se o protagonismo teórico de Hélio Oiticica desse estado de vanguarda que girou em torno da nova objetividade brasileira revela a cidade do Rio de Janeiro como grande impulsora desses produtores, não significa que outras

regiões do país não dispunham de precedente teórico e prático para contribuir nesse movimento, em particular a cidade de São Paulo. Nesta, destaca-se o grupo de arquitetos pintores que fora acompanhado teoricamente por Mario Schenberg e influenciado pelo trabalho anterior de Waldemar Cordeiro. Neste grupo que era composto por Ubirajara Ribeiro, Maurício Nogueira Lima, Flávio Império, Sérgio Ferro e Samuel Szpigel, o pensamento não era exatamente homogêneo em relação aos caminhos da arte, em particular da pintura, mas gozava de fortes pontos em comum que permitiam uma atuação em conjunto. Sentiam a necessidade de dar novas bases ao realismo, já considerando o retorno da ideia de figuração, dando um caráter social e político à crítica através das obras. Como observamos anteriormente, esse compromisso ético orienta uma busca por novas formas e novos esquemas, então estes já ficaram conhecidos por apresentar no Museu de Arte do Rio Grande do Sul em 1965 um tipo de pintura que carregava muitos materiais do cotidiano. Ubirajara formulou a essa época alguns “quadros” que mesclava madeira rígida, com verniz e cera, junto a um papel com aquarela. Esse hibridismo e a volumetria alcançada gerava uma “nova pintura” que na opinião de Sergio Ferro era vestida de um realismo fenomenológico comprometido com os acontecimentos históricos do período e as características de nosso universo subdesenvolvido, mesmo se utilizava recursos da pop como estratégia de comunicação.

Ainda defendia para a produção artística uma técnica subdesenvolvida, como o país, bem como uma mistura de técnicas – pintura, colagem, um tipo de realização que se aproximava da nova figuração europeia, particularmente da figuração mais crítica e agressiva. (ALVARADO, 1999, p..64)

O espaço da vanguarda que ganhou proporções a partir da Opinião de 1965, além de possibilitar troca e colaboração do fazer artístico, sendo inclusive o momento onde muitos no Brasil puderam conhecer os movimentos de nova figuração da Europa e da Argentina que por aqui circularam, gerava muita discussão teórica sobre seu próprio destino. Assim o foi na exposição Propostas 66 onde ficou evidente, apesar de um acordo e respeito geral, alguma divergência metodológica entre o pensamento ambiental vindo do Rio de Janeiro e o pensamento comunicativo-informativo vindo de São Paulo na impulsão de Waldemar Cordeiro, este que defendia a necessidade de integrar

o processo da arte de vanguarda a uma “metodologia geral concreta” que refletia as formas simbólicas de uma maneira mais ampla e, particularmente, os meios de comunicação.

Porém, era programático para vanguarda favorecer o pluralismo de pensamento e a unidade da ação. Então os seminários adotavam conclusões gerais para orientar a produção e muitos artistas paulistas, inclusive os arquitetos pintores, contribuíram ativamente ao lado dos cariocas até os marcos do Ato Institucional nº5. Alvarado aponta para o papel crítico da arte neste momento:

As convergências residiam na proposição de uma nova vanguarda, fundamentada na relação com a realidade brasileira, e no espírito de independência quanto às correntes artísticas externas, apesar de reconhecer seu valor utilitário, na vocação construtivista e no impulso vanguardista de atribuir à arte, mediante à ação de artistas e críticos, o papel de modificadora dessa realidade”. (ALVARADO, 1999, p.137)

Finalmente, como num cabo de guerra, a ditadura não apenas pesava o seu braço de ferro contra seus opositores, mas buscava assimilar o quanto podia num processo de hegemonização do discurso. Assim como tinha seu projeto próprio de modernização, a conservadora, tinha seus próprios caminhos para o consumo cultural. Como podemos observar, ela não conseguiu suprimir a autonomia produtiva dos artistas, mesmo quando vários destes figuraram entre as listas dos assassinados, desaparecidos e presos políticos do DOI-CODI e da OBAN.

Vale registrar que dezenas de artistas caíram por sua intervenção política organizada e organização partidária. Mas, mesmo no período de cárcere, buscaram seus caminhos da produção artística, que tinha aí além de um engajamento direto frente à situação política como veremos a seguir, sobretudo, um recurso de reencontro com um eu sujeito da realidade que fora arrancado de si nos processos de desaparecimento e tortura. Essa história da arte passa por dentro dos porões da ditadura, integra as relações que esses artistas estabeleceram de seu interior com presos comuns, carcerários, autoridades, familiares e outros interlocutores. Observamos em seguida uma série de relatos desses presos, alguns artistas, outros não, para enfim

estabelecer um olhar sobre as obras de artes, muitas vezes não entendidas como tal, que saíram desses porões e que, por também uma estratégia de combate, alcançaram sua liberdade.

2. Entrando no presídio Tiradentes: exercícios de resistência e sobrevivência

Construindo uma memória

Se hoje vivemos no país que há apenas 35 anos passou por sua “transição democrática”, essa série de desdobramentos políticos que ocorreram a partir de 1964 são importantes para entender os rumos que toma nosso povo. A própria constituição de uma Comissão Nacional da Verdade para apurar os crimes e o abuso de poder dos governos militares ajuda a demonstrar a importância da construção de uma memória desse período. Essa memória, que ocupa um lugar político, passa por articulações na arte e na cultura. Esses segmentos impuseram um enfrentamento em várias escalas. Então também falamos de uma memória artística e cultural desse período, que conta com boa literatura.

Em 1997 que Alípio Freire, Izaías Almada e Granville Ponce conseguiram concretizar um projeto de memórias próprio de presos políticos da ditadura, a partir do recorte do presídio Tiradentes, que não era o único existente com essa finalidade, mas certamente funciona como ponto de partida para pensar no assunto.

Esse projeto que virou livro é resultado de um duro trabalho de articulação, retomada de contato e proposta de reflexão a muitas pessoas que, décadas depois, não conseguem (e como poderiam?) lidar com o tema com tranquilidade e clareza. Esta questão, para não levantar uma série de outras, dá a dimensão do trabalho de organização que os três ex-presos conseguiram lograr êxito. Ouvir da primeira pessoa, mesmo se a partir da distância de relatos escritos, o que fora imposto a milhares de pessoas que se lançaram na luta política desse período decisivo da história brasileira é sem dúvida uma experiência gratificante, que ajuda a dar um lugar ao país e ao povo. Vamos entrando no presídio e compreendendo questões de diversas ordens, do pensamento mais íntimo como a saudade de casa ao acontecimento mais quente como o episódio dos arrependidos, e estas questões nos ajudam a

construir mais um capítulo dessa memória que julgamos tão importante e necessária.

O presídio, um *alívio*

Esse presídio, que existiu na cidade de São Paulo até o ano de 1973, quando foi demolido para a construção da primeira linha do metrô paulista, tem uma longa história como receptáculo de prisões políticas e arbitrárias na história da república brasileira. No período em questão, ele não funcionava exclusivamente como presídio político, como veremos adiante, mas certamente teve estes como seus protagonistas durante vários anos. Uma condição específica para um presídio, sob a lógica do regime que muito mais sequestrava do que condenava, onde a estadia em suas celas permite descrições muito particulares da vida em cárcere. Essas noções são fundamentais para entender a produção artística de uma série de artistas militantes que passaram por lá e hoje ajudam a montar a história da arte no regime. Os opositores, aqui tratando de forma indistinta de origem ou orientação política, em sua maioria, alcançaram o presídio Tiradentes como um *alívio*. Mesmo se o encarceramento passava longe de significar a liberdade, ou menos, significar algum tipo segurança jurídica, física ou moral, ele representava um avanço frente ao período de sequestro, de incomunicabilidade, de torturas e violações, ao quais estes eram submetidos na Operação Bandeirantes (OBAN). Os relatos a partir da dessa fase, de oficialmente presos políticos que permaneceram naquele local, nos permitem estabelecer alguns conceitos e paradigmas, mesmo se estes sujeitos nunca podiam tomar os fatos como certos, afinal, os dias mais difíceis sempre podiam retornar, como retornaram para vários, a partir de acontecimentos internos e externos ao presídio.

Solidariedade, convivência e organização no presídio

Tendo como primeiro elemento o *alívio*, logo em seguida aparece a *convivência*, que a partir de diversos ângulos, também é tônica nos relatos dos presos políticos. Em primeiro lugar, viviam a maior parte do tempo em celas

destacadas para abrigar “terroristas” na linguagem da ditadura, afinal não se recomendava misturá-los com os presos comuns de quaisquer origem para evitar a catequização dos mesmos e o fortalecimento da oposição ao regime. Logo se buscava consolidar um padrão de convivência com o objetivo primeiro de tornar a estadia de cada um no “Hotel Tiradentes” o mais razoável possível. Esse padrão tinha como base, na maioria dos casos, uma democracia estabelecida nos coletivos de cela, que discutiam de tudo, não apenas os assuntos estritos do funcionamento das regras. Assim surgia a *rotina* que previa horário para alimentação, limpeza, festejos, estudos e repouso. Dois limpavam hoje, outros dois cozinhavam amanhã, e por aí ia. Ainda muito se organizava e debatia em relação às condições gerais de permanência dos presos políticos, ou do que se observava em relação aos presos comuns, gerando uma espécie de representação protopolítica dos presidiários frente à administração do presídio. Não é um detalhe menor nos relatos a violência a qual eram submetidos os presos comuns, a qual os presos políticos não o eram, em condições normais de encarceramento. A dignidade era uma bandeira assumida por todos, com organização de protestos e negociações inclusive.

Um verdadeiro “pacto dos excluídos” que juntava estudantes universitários e intelectuais com ladrões de banco e batedores de carteira. E muito se trocava entre uns e outros, como observamos nos relatos daqueles que chegaram a dividir cela. O presídio era um lugar de muitos conhecidos, fossem da mais diversa coloração política, do movimento estudantil secundarista, das universidades, fábricas, igrejas, do campo... e ele representou uma verdadeira reconfiguração nas relações destas pessoas. Basta contrastar o saldo positivo da convivência em cárcere a partir de regras bem estabelecidas com as tentativas, em sua maioria falhas, de se organizar algum tipo de ação política direta na situação. Se do lado de fora a ditadura punha na clandestinidade e conseguia desarticular a maioria das organizações revolucionárias, do lado de dentro seus membros ainda refletiam a situação política e suas possibilidades, mas no geral os acontecimentos foram orientados por ações combinadas muito mais no interior do presídio do que no contato dos presos com suas organizações de origem.

A perspectiva do *tempo*

Alguns relatam ter estado presos por oito meses, outros por dez anos, mas nunca fazendo desse um fator objetivo da sua experiência. Busca-se desenvolver sempre uma tática para dominar e/ou driblar o tempo, mas este sempre se afirma a partir da imobilidade, do congelamento, da gênese do que é a vida em cárcere. Ainda assim, alguns acontecimentos são cruciais nessa experiência. A recepção semanal de um ente querido no dia da visita é unânime na opinião dos presos sobre como sobreviver ao tempo em cárcere. É daí que se mantinha o amor e a esperança aquecidos no coração e que, muitas vezes, se mantinha noção dos acontecimentos mundo a fora. As cartas, os presentinhos, suprimentos para uma alimentação e vestuário minimamente dignos, livros para que os estudos continuassem, materiais para que a produção artística existisse... a lista é grande. O fato é que o horário de visitas e de contato com família e entes queridos era o ponto alto da semana.

A relação com carcereiros, que não eram a polícia militar da ditadura, também fora determinante para a sobrevivência dessas pessoas. Mesmo quando envolvia algum tipo de armação por baixo dos panos, era dessa relação que os presos conseguiam utensílios para organizar sua cela, construindo móveis, mantendo sua cozinha, sua higiene e as particularidades de cada um, que geralmente envolviam os mocós, o cantinho individual que cada preso buscava ter na cela, onde se guardavam seus pertences e suas lembranças e onde se gastava o tempo mais particular e precioso.

Muitos carcereiros não partilhavam de alinhamento político algum na situação e se orientavam por o que fosse de maior paz e tranquilidade em seu plantão, outros não compreendiam como tantos jovens, em que pese boa parte destes serem estudantes de classe média, estarem presos como terroristas sem apresentar risco nenhum à sociedade, outros atuavam ajudando quem fosse necessário, afinal na política nunca se sabe quem estará por cima. Nos plantões mais suaves até se permitia o trânsito entre celas do mesmo pavilhão, e é daí que muitos eventos são possibilitados, como as missas organizadas por padres que foram presos, as partidas de futebol de cela, círculos de leitura e debate e o próprio ateliê de artes que, para além de uma atividade dos artistas

encarcerados, também serviu a muitos que nunca haviam empunhado um pincel e buscavam por uma ocupação no tempo que custava a passar.

Por esse motivo foram propostas atividades coletivas de arte como aquela em que se fez uma tela representando São Jorge de Ogum, pintado a seis ou sete mãos, no fim tão carregado de material que se tornava pouco compreensível.

Ocorreram ainda as atividades coletivas de artesanato como fora na ala feminina onde uma dezena se juntou para fabricar bonecas baianas que iriam para o Congresso Internacional de Educação. Alguns desses produtos conseguiam sair nas mãos de entes que viam visitar após o crivo da censura e até serviam como fonte de financiamento dos presos, que em troca conseguiam adquirir itens para subsistência e melhoria das condições das celas.

Uma lista de pedidos de materiais chegou a ser interpretada como mensagens em código para o exterior e gerou interrogatórios dos militares e cassação de alguns “direitos” que as presas haviam adquirido. Afinal, o presídio era um alívio apenas, não a liberdade. São as táticas para sobreviver na adversidade que envolviam uma série de riscos. Todo tipo de ação estava sob suspeita e vigilância e poderia ser interpretada como bem entendiam os militares. Alguns materiais eram recebidos nas visitas semanais de familiares e conjuges, outros eram recebidos às escondidas em maços de jornais ou roupas, ação executada sob grande risco. Outros ainda eram negociados com carcereiros a partir das relações interpessoais explicadas anteriormente.

O afeto comunicado via cartas entregues durante a visita que dependia de estar bem escondida para não ser interceptada. Utensílios facilitados pelos carcereiros que poderiam ser confiscados a qualquer momento num batidão nas celas. Os assuntos relevantes que se discorria através de código Morse via espelho ou pela “Teresa” para não serem ouvidos por militares ou por presos em que não se podia confiar, ou ainda quando o comunicado se dava diretamente era pela “radio sueca” para proteger as fontes. Mas apesar de todo o risco, de nada se abria mão. Tudo fazia parte de um esforço para um *reencontro* consigo mesmo depois do desaparecimento e da tortura. Nesse

reencontro se fazia também uma reflexão política, das decisões tomadas e caminhos percorridos, onde tudo havia levado àquela situação. Daí alguns que se arrependiam, alguns que racionalizavam para fazer ajustes e continuar, outros que queriam radicalizar e continuar lutando presos.

E buscar, dentro de si, reencontrar a liberdade

Mas de toda forma, todos os presos políticos faziam a reflexão e começavam a buscar, no próprio presídio, um reencontro com suas práticas de liberdade. O acesso, mesmo que limitado, a meios de comunicação, ajudava nas reflexões, quando os presos podiam tomar conhecimento dos acontecimentos externos, das últimas ações de suas organizações na luta contra o regime, quem caía, quando alguma vitória era conquistada, quando haviam notícias dos acontecimentos internacionais, que também vinham em forma de recados da família, dos advogados, ou mesmo dos militares que também contavam suas versões da história. Afinal a vida continuava, e mesmo no presídio a preparação para essa vida também.

Os estudos teóricos a partir de livros elementares, atividades físicas para manter a forma, atividades mentais que ajudavam na manutenção da saúde, e muito aprendizado trocado entre um que era mestre de cozinha, outro que era mestre do artesanato, outro que sabia de ginástica e ioga, e por aí vai. Da cadeia ouviram sobre a captura do grande capitão Lamarca, da queda de Carlos Mariguela, da história que fez a seleção brasileira de 1970 que ganhou o tri campeonato mundial, da articulação de uma oposição no congresso nacional que tentava abrir uma perspectiva para as eleições de 1974, dentre outros acontecimentos.

Em síntese, o presídio colocava uma reorganização, em parte de ordem psicológica, em parte de ordem política, em questão para os presos políticos. Pequenos acontecimentos de grande proporção e grandes períodos de tempo de significado nenhum. Práticas de liberdade e de conduta que mudariam muitos dos que por lá passaram, para sempre. O companheirismo e a solidariedade, apesar de uma série de adversidades, seriam a tônica em um grupo que precisava recuperar a esperança e a perspectiva de um futuro num momento onde o país assistia inerte aos capítulos mais difíceis de sua história

até aqui. Uma realidade que não passava alheia aos desdobramentos da situação política mas que inseria nela também suas questões. Afinal, a própria ditadura negociou com presos políticos arrependidos para trocarem redução de sentença por um confessionário vergonhoso de arrependimento em rede nacional de televisão como forma de desmoralizar a oposição. Não houve no período entre 1968 e 1973 nada que comovesse e inspirasse mais a revolta dos militantes que ali estavam do que o famoso “episódio dos arrependidos” que foram recebidos de volta sob vaias, protestos e arremesso de tomates a ponto de gerar um alerta geral na carceragem e, posteriormente, a transferência de presídio para aqueles jovens.

E falando de jovens, o que eram a maioria dos presos políticos, que não entenderam suas ações como aventuras, mas como a ousadia de ocupar um lugar na História, antes mesmo do mérito de que lugar é esse. Nesse ambiente floresceu uma produção artística muito própria da vida na cadeia. Não apenas pelas dezenas de artistas militantes que lá estiveram mas também pelo potencial de reconstrução moral e psicológica que o fazer artístico jogava, bem como a sua comunicabilidade em baixo do nariz da censura impressa pelo regime. Se algumas décadas depois um desses presos políticos conseguiu organizar em exposição várias obras de arte e artesanato que nos permite adentrar as portas do presídio Tiradentes, é porque trinta anos atrás esse fazer artístico não fora algo residual a ser desconsiderado, e sim um grande instrumento de busca pela sobrevivência e reorientação na vida de dezenas ou centenas de pessoas.

3. Arte na cadeia: experimentações e possibilidades

Olhando em particular a situação do presídio Tiradentes entre 1968 e 1973, o período em que ele abrigou dezenas ou centenas de presos políticos da ditadura, a prática artística se destaca dos demais afazeres no cotidiano dos presos por uma série de motivos. Antes, pensando em como justificar o desenvolvimento dessa espécie de coletivo de artistas presos, registra-se que dentre os presos políticos que lá estiveram advindos de diversas regiões do país e de várias tradições políticas, muitos desenvolviam um trabalho artístico e cultural no período anterior, para além da luta política organizada.

As condições do presídio abriram uma margem para esta produção, falando da possibilidade de convivência entre celas dos presos, de algum acúmulo de pertences encaminhados pelas famílias que visitavam semanalmente ou pela própria relação com os carcereiros, da parceria e solidariedade tão perseguida pelo coletivo que se formou e pelas táticas de preservação das intimidades de cada um, como os cantos de cela “particulares” chamados de “mocó”. Essa dignidade que era, pouco a pouco, reconquistada e preservada nessas condições, também foi crucial para despertar novamente naqueles sujeitos o fazer artístico, por diversos motivos e em diferentes processos. Se por um lado a arte ocupava um lugar de privilégio nessa busca por um reencontro consigo mesmo naqueles que tiveram seu corpo e sua perspectiva de vida duramente flagelados nos porões da OBAN, por outro ela também era motor de uma discussão e prática coletiva, que refletia os acontecimentos no Brasil e no mundo, os gerais e os próprios da arte, e que, de alguma maneira, poderia ser uma estratégia de resistência na mão dos presos, que por esta condição não deixavam de ser sujeitos políticos.

Portanto, dois elementos são cruciais para observar as produções artísticas que vieram das celas do Tiradentes: o primeiro consiste no processo interno, daquela pessoa que busca se reapropriar de si, reconquistar sua autonomia como sujeito e a partir disso acumular forças para superar sua

condição atual, onde a relação com o espaço e o tempo ocupa um lugar em central, em particular o estabelecimento de uma rotina. Em si, uma questão muito própria da vida na cadeia. O segundo elemento consiste no processo coletivo, daqueles agentes políticos que não abriram mão de interferir na realidade e, por conta disso, continuam discutindo e produzindo como podem, refletindo os rumos da política, da sociedade, da cultura e da arte.

As palavras de Sérgio Sister, na época um jornalista estudante de ciências sociais que ficou preso por um ano e meio no Tiradentes, sobre esse “fazer artístico muito próprio da cadeia” trazem a tona muito desse primeiro elemento. Recentemente ele realizou exposição chamada *Imagens de uma juventude pop – pinturas políticas e desenhos da cadeia* na galeria Nara Roesler no bairro Jardins em São Paulo. A seleção de obras para esta exposição trouxe pinturas do período anterior a sua prisão e uma série de desenhos que foram realizados no Tiradentes, um fragmento de sua produção, já que o próprio relata o desenho como uma prática diária, quase como uma documentação da vida de preso e que muito disso se perdia passando pelo crivo da censura e se tornava alvo de apreensões a título de prova.

Hoje, organizados de forma a refletir a vida na cadeia e também as questões da política e da arte que perpassavam o ideário político dos presos, e cinquenta anos depois de produzidos, os desenhos renovam seu potencial político e estético, na opinião do próprio autor que, em 1994, acreditava que, apesar das intenções políticas e estéticas, essas obras cumpriam pouco esse papel. Mas o que se consolida como opinião de Sister desde essa época é que esse fazer artístico foi fundamental para um processo pessoal de reencontro e retomada de perspectiva depois de um mês de terror no DOPS. Nas palavras dele:

Eu era apenas um preso, sem previsão ou expectativa de liberdade e sem muita certeza de preservação da integridade física. Foi assim até receber da Bela, minha namorada, uma caixa de crayon e um caderno de desenho. (SISTER, 1994)

Como recurso para a reflexão de si mesmo e de seu meio, Sister começa a criar símbolos e formas para comunicar em giz os acontecimentos da

cadeia, uma mistura que não escondia os absurdos a qual são submetidos os presos, principalmente os comuns, mas também dava noções importantes do convívio na cadeia que era fundamental para passar o tempo e manter a esperança viva.

Figura 2 – Desenho sem título



Desenho sem título. Sergio Sister. Feito no Tiradentes. 1971. Giz sobre papel.

O trabalho que surge como confissão do dia a dia, como objeto de reflexão, não nascia com uma intenção cultural mais ampla, com uma destinação no mundo da arte, ou mesmo no mundo da política. Como diz ele mesmo, “era uma coisa muito própria da cadeia”. É um entendimento que supera a questão dos assuntos a serem documentados e invade o processo dos trabalhos. Começa na própria aquisição de materiais que se dava de formas inusitadas, um processo próprio de acumulação de materiais tradicionais ou não do fazer artístico, de certa forma tudo poderia virar trabalho. Como reapropriação espiritual, estes trabalhos não seguem estritamente a linha de composição em desenho e pintura que o artista desenvolveu antes e depois, estes partiam de um processo de diagramação da pintura refletindo um tipo de organização do pensamento, o que não é uma característica tão presente nos desenhos do presídio, que o artista revela em comentário na galeria Nara Roesler ter mais um processo de terapia do que de arte como tal,

apesar de sugerir que a modulação da tinta óleo para as acrílicas tenham uma ideia de usar cores vivas mais próximas da linguagem pop.

O tempo na cadeia, ao passo que se dilata, se comprime. Então o fazer artístico encarna o tempo do cárcere e a composição como procedimento vai dando vida em forma aos temas escolhidos a se retratar. “A gente colava, recortava, pintava em cima, pintava em baixo, pendurava coisas” ele afirma (SISTER, 1994). Sister diz que a chegada da turma da arquitetura foi um marco nesse fazer artístico. Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre e outros foram fundamentais para a estruturação desse trabalho. Passando da evolução das condições de manutenção de um ateliê improvisado para essa prática e chegando nas discussões que ajudariam a orientar um trabalho. Foi daí que Sister e outros se interessaram por questões mais teóricas da arte e passaram a enxergar seu fazer artístico como uma coisa mais séria e dotada de objetivo.

Figura 3 – *Nada além do óbvio*



Nada além do óbvio. Sergio Sister. Colagem de recortes e adesivos com mensagens ufanistas. Feito no Tiradentes. 1971.

A influência destes que vinham da discussão da Nova Arquitetura e da Nova Pintura é notável, integrando os elementos adquiridos nas relações com os grupos de nova figuração e, particularmente, das apropriações da *pop art* que aqui era utilizada sob a ótica subserviva de um país subdesenvolvido. O

grau de comunicação direta, bem como a acidez e a ironia, recursos *pop* introduzidos na arte desse período ficam visíveis como procedimento, que dada a situação que atravessava o país, não passava por fora de um questionamento, uma denúncia e uma insatisfação frente a todas as atrocidades que eram constantemente cometidas. O artista organiza a imagem por etapas de uma maneira mais fluída do que fazia antes do presídio, já sob a influência dos artistas da *pop* americana. Mas aqui ele integra elementos do Brasil e da sua situação atual, como observamos a partir da presença de slogans da ditadura. “Ninguém segura o Brasil”, “Ame-o ou deixe-o”, entre outros. O Brasil do verde e amarelo aparece sob influência do azul e vermelho dos Estados Unidos. Essas questões foram fartamente desenvolvidas no trabalho do período de Tiradentes de Sister que hoje encontramos em circulação.

Após nascer como flores no asfalto, e percorrer um caminho tortuoso que enfrentava o crivo dos militares para conhecer o mundo, vários desses trabalhos hoje podem integrar a memória do período da ditadura militar, que se por um lado afetivo de quem deu a carne no enfrentamento ao regime pretende ser esquecida, por outro lado pretende ser lembrada para que não se repita. Sister traz seus desenhos “não tão sérios como obra de arte” para a galeria emanando todo seu caráter processual de “arte de cadeia” que a partir de recursos formais próprios do período em questão contam como poucos podem contar o que se viu e se viveu entre 1968 e 1973 no Brasil. Utilizando símbolos e códigos, numa construção paciente e desprezenciosa, que carrega seus momentos de profundo descontentamento, como legítima prática de cadeia.

Sergio Ferro, arquiteto e pintor, cumpriu um ano de pena no presídio Tiradentes e conta com riqueza de detalhes a sua passagem. Diga-se de passagem, o que nem sempre é possível ser feito por alguém que produz relatos de uma vida nessas condições. Ele foi uma espécie de condutor do trabalho no presídio, não que o coletivo gozasse de uma estrutura forma ou hierárquica, mas sua contribuição tanto teórica quanto processual atraía vários presos, artistas ou não, para observar e trabalhar em conjunto. Foi em sua cela que seis ou sete produziram um quadro de São Jorge que terminou

impraticável pelo excesso de material acumulado. Ele revela, é difícil parar quando se tem tanto a dizer e não se sabe o quanto pode ser dito.

O caráter incessante desse processo não é exclusivo, também se verificava nas atividades domésticas, nos jogos inventados, nos métodos de estudo, tudo transparecendo uma forma de angústia que todo preso carrega em si, ainda mais quando se é preso político. Sérgio ficou conhecido como um mestre acumulador, sempre ia colhendo fitas, miçangas, colas, arames, papéis para compor seu trabalho. A incorporação de materiais do cotidiano do fazer da pintura ele trazia de antes, das discussões sobre a Nova Pintura que precisaria explodir seus limites tradicionais para atender uma necessidade política de tomar posição frente à situação que se abriu em 1964.

Figura 4 – Sérgio Ferro sobre a morte de Lamarca



São Sebastião (Lamarca). Sérgio Ferro. Óleo sobre papel, tela e madeira. 1971.

Nos relatos de Ferro também aparece um acompanhamento dos acontecimentos externos, sempre ligado nos altos e baixos do governo militar e nas vitórias e derrotas da resistência. Tudo virava trabalho, pintou um quadro

sobre a morte do capitão Lamarca que expunha com radicalidade o significado de sua morte. Esta foi respondida por uma composição a partir de um terno branco já sem o corpo de uma pessoa que o vestira com uma lança no lugar, que perfura o terno deixando uma mancha em vermelho, nas palavras do artista representando uma traição. O elemento casual de pássaros acima revela a forma naturalizada de assassinatos de opositores políticos. A mistura do bidimensional com o tridimensional a partir de um suporte misto traz a tona a força do episódio representado, não vem como uma história distante, mas como um episódio real que confronta quem observa.

O caráter radical de sua pintura, verificada no gesto, ele guardou como processo, e talvez por isso tomasse forma de um discurso entalado na garganta de todos os presos. Se a paciência, os exercícios, a solidariedade e o companheirismo eram tão importantes para a sobrevivência de todos, no âmago de cada um residia o descontentamento com aquela situação, a falta de consolo e a adrenalina dessas sensações que vive a beira e muitas vezes desagua num surto a partir de qualquer gatilho. Se a discussão dos caminhos da arte prosseguia, o fazia por outros motivos, também muito próprios da cadeia. Estes artistas atuavam juntos por uma estratégia de sobrevivência, não por um acordo e uma coesão política, ética ou estética. Afinal, não podemos notar uma ação organizada para criar fatos políticos ou dar continuidade a certo programa político de enfrentamento.

Tudo era discutido, conversando e praticado com o objetivo de contribuir para a melhor estadia de cada um, em primeiro lugar. Então as opiniões sobre os caminhos da arte, as discussões teóricas sobre a figuração e o *pop*, as técnicas de montagem e construção dos trabalhos, sempre surgiam para contribuir, nunca para afirmar um específico fazer artístico como o coerente para representar o que se via e se vivia ou para alcançar um determinado público como obra de arte. Esse ateliê que se formou, como uma casa do pensamento e da criatividade, remonta a própria forma de funcionar o escritório dos arquitetos de São Paulo, que trabalharam em conjunto entre 1961 e 1968. Sergio, junto de Rodrigo Lefèvre, Flávio Império andavam sempre de portas abertas para artistas, filósofos, escritores, jornalistas, e outros que se interessavam e gostariam de contribuir para seu trabalho. A prática de trazer

para a dimensão da obra, falando especificamente de pintura, também tem raízes nesse período. Mesmo se na cadeia ela integra motivos de outra ordem, como a própria limitação no acesso aos materiais, o procedimento como tal encontrava seus precedentes na Nova Pintura, como foi nomeada pelo próprio Sergio Ferro.

Nessa formulação, apresenta a necessidade de superar o abstracionismo em nome do compromisso com um discurso que comunicasse mais objetivamente com o espectador e o ímpeto de atualizar a própria prática construtiva do concretismo, muito sintonizada com o período animado e fértil de desenvolvimento democrático que se encerrara abruptamente no golpe de 1964. Também vem daí a capacidade de trazer para a produção brasileira vários elementos atuais no circuito internacional da arte, e fazer isso sem perder a essência, o ponto de partida do país subdesenvolvido. Esse subdesenvolvimento deveria se expressar na própria escolha de temas e materiais para o trabalho, e este deveria ser dotado de uma liberdade profunda para se reinventar. Nas palavras de Flávio Império:

A Pintura Nova brasileira é filha do *pop*, mas sem dúvida ovelha-negra – usa sua linguagem e responde aos murros e pés-de-ouvido, mostrando o reverso da moeda. Como aprendiz de feiticeiro aprende a linguagem da publicidade e mostra que o rei está nu. (ARANTES, 2002, p.76)

Portanto, se a linguagem desenvolvida como método de questionamento e resistência ao regime a partir de 1964 encontrou seus limites e uma dificuldade em sair do campo da denúncia e entrar no campo da proposição de saídas aos problemas apresentados até 1968, nesse período particular de presídio serviu de ponto de apoio para o fazer artístico dos presos encontrar um encaminhamento, mesmo se desprovido de um objetivo determinado como se propunham os artistas logo antes com suas declarações, manifestos e eventos da nova vanguarda. Sobre a arte como denúncia da realidade imposta vemos o desenho de José Wilson:

Figura 5 – [O julgamento do PCBR]



Desenho sem título. José Wilson. Realizado no Tiradentes. 1971.

Na imagem estão dentro de uma grande boca, que representa o tribunal, cinco militantes do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário – Sergio Sister incluso – que foram condenados a anos de prisão representados por flechas perto de seus pés, atiradas pelas mãos ao pé da imagem, representando o juizado militar. O elemento chocante ao fundo, de vários olhos observando o acontecimento, os olhos da nação que assistia a tudo que acontecia sem imprimir uma reação concreta.

Alípio Freire é jornalista e escritor, esteve no Tiradentes a partir de 1969 e é componente fundamental desse processo de arte na cadeia. Hoje, principalmente, por ter sido ele a batalhar a partir de relações no presídio para preservar essa produção que se tornou um acervo de centenas de trabalhos artísticos dentre outros itens de memória do presídio que ele mesmo já organizou em curadoria por várias vezes desde 1984 como retrato da resistência no período.

No livro de relatos do presídio organizado em 1997 por ele, junto com Izaias Almada e Granville Ponce, percebemos que há uma iniciativa política a ser alcançada. Muito característico de um grupo de jornalistas com um comprometimento político, se trata não apenas de lembrar a história, mas de como e porque lembrar. Então revigorando como aqueles jovens enxergavam a situação política, as decisões estratégicas que adotaram para resistir, incluindo a luta armada, e a série de desdobramentos desse processo histórico. Contribuindo para que hoje possamos afirmar no país uma história do período que contribua para a consciência do povo, e em particular da classe trabalhadora de sua trajetória e de seus desafios. Desse ponto de vista, a história dos presos políticos ocupa um lugar protagonista segundo Alípio, e dentro dela a produção dos artistas.

Figura 6 – [Alípio Freire sobre a vista de uma cela]



RPTP1X3. Alípio Freire. Montagem com tampas de caixa, pedaços de Eucatex, interruptor de luz, cabide velho, escova de dente e um espelho.

Como artista no presídio, ao lado de Ferro, desenvolveu um trabalho de composição que buscava refletir a vida sob a ótica do preso político, incorporando nos quadros vários utensílios do próprio cotidiano dos presos, como o espelhinho que dava suporte a uma comunicação surda-muda entre celas para evitar interceptação de informações. Assim ele entra num jogo de representação direta da realidade presidial, onde monta e remonta, apresenta e representa a história. Na montagem RPTP1X3 – recolhido no presídio Tiradentes, pavilhão 1, xadrez 3 – a opção por uma composição fragmentada revela uma intenção muito precisa de trazer à tona a visão de uma pessoa recolhida em uma cela, onde nada que acontece além de seu alcance, fora da cela, vem provido de muita certeza ou entendimento. Além da forma de organização, cabe destacar a utilização de materiais encontrados no próprio presídio para representar uma possível vista do mesmo. Uma linguagem direta, mas recheada de interrupções.

É um tipo de trabalho que contou com o suporte teórico das discussões dos limites da arte, em particular da pintura, muito presente nesse momento, onde integrava no caso dos presos políticos, a própria razão de ser da arte, de qual a finalidade de sua produção, e a partir disso, de quais são suas leis e suas fronteiras. Seu método de produção artística desemboca na sua forma de organizar a curadoria de seu acervo, onde não seleciona apenas aqueles trabalhos dos renomados que conhecemos e figuraram na lista de presos, mas traz peças produzidas por presos que tiveram seu primeiro contato com arte naquela ocasião, ou ainda materiais e utensílios que nos ajudam a adentrar, através da arte, os portões do presídio para compreender em alguma medida a história que se conta sobre o regime militar.

Conclusão: apontando perspectivas para a continuidade do trabalho

Retomando a exposição “Insurreições” realizada na Pinacoteca do Estado em 2013 com acervo organizado e mantido pelo casal Freire-Sipahi que o intitula como uma “parte da história do povo brasileiro, da classe trabalhadora brasileira” (SISTER, 2013). Freire nunca se pretendeu colecionador de arte, mas se lançou a essa tarefa de tornar possível uma memória artística e ambiental dos presos políticos do Tiradentes. Trabalho que ele sugere que fosse continuado por instituições públicas de acesso a cultura, para que os materiais recebessem o devido tratamento, preservação e estudo, além de aumentar radicalmente a sua capacidade de difusão. É uma perspectiva positiva que se abre à medida que o trabalho sobreviveu a grandes desafios através do tempo e hoje, a partir da ativação de uma perspectiva histórica, traz muitos ensinamentos ao presente das novas gerações. Essa opinião é brevemente apresentada por Sergio Sister em entrevista que deu durante a exposição *Imagens de uma juventude pop* em 2019 – São Paulo.

Em síntese, a produção artística geral do período reflete um momento histórico onde a figura do artista tentava agir ativamente sobre a realidade a sua volta. Esse comprometimento, além de uma espécie de reflexo de uma oposição ao regime de características autoritárias e antinacionais, também reflete a ideia de que um país subdesenvolvido pode caminhar em direção à sua emancipação frente às hegemonias do presente. Afinal, os artistas brasileiros, em todo o período observado, tiveram entrada no cenário internacional da arte com sua identificação brasileira. Esse era o espírito de conviver e coproduzir com grupos artísticos na nova figuração europeia no início dos anos 60 mantendo a autonomia dos artistas brasileiros para trilhar seu próprio caminho e trabalhar suas próprias perspectivas, tendo estes alcançado reconhecimento por instituições em várias partes do mundo a partir deste trabalho. Esse dado parte das primeiras exposições conjuntas, ainda em 1963, e se estende até o período pós 1968 com vários artistas produzindo no exílio, refletindo desse ponto de vista as problemáticas do Brasil. Dando segmento a ideia, é relevante pensar que o segmento cultural produziu estimável enfrentamento ao decurso da formação de Estado promovida pela ditadura, da qual muitas marcas persistem cinquenta anos depois apesar da

democratização. Para não se perder em muitos exemplos basta observar a estrutura atual dos meios de comunicação de massa, presentes na casa da maioria esmagadora da população, concentrados na mão de algumas famílias que atuam a partir de uma orientação política própria. Os governos da ditadura deram estrutura e incentivo a esse formato de concessões na área da comunicação e ela se tornou, desde a época, protagonista no meio da difusão cultural, e assim o segue sendo. À época, a formulação de um programa artístico e cultural que refletia tais desafios também decorria de balanços da atuação dos movimentos progressistas e de esquerda que traziam para si a responsabilidade de organizar o povo brasileiro, e a classe trabalhadora em seu seio, para a emancipação nacional.

A utilização de estratégias em arte a partir de uma abertura no processo de produção e apresentação visava oferecer discussões, não respostas prontas, de questões éticas e políticas em disputa na sociedade. A história não se repete, mas aprendemos com ela. E dessa disposição historicamente localizada nesses artistas e obras são um verdadeiro ensinamento de táticas de atuação e de uma, entre várias, possíveis abordagens da arte sobre a realidade de acordo com o momento em que vivemos. Afinal, o povo não vive alheio a sua própria história, mesmo se por muitas vezes a acompanha passivamente. A literatura sobre a arte no período e suas possíveis articulações é vasta, mas é de um período muito recente que passou a ser integrada como questão na história do período a atuação dos presos políticos, artistas incluídos, que longe de terem encerrado sua atuação após a sentença penal, percorreram caminhos próprios para resistir.

Há muito valor ético e político envolvido no comportamento desses presos com suas estratégias de resistência, que passava pelas formas de organização coletiva que visavam à manutenção da perspectiva e da esperança por dias melhores, os dias tão aguardados onde colhemos o resultado da luta que desenvolvemos. Da utilização dos recursos poéticos e artísticos para manter quente no coração o afeto por entes queridos, familiares, conjuges e amigos. Dos mesmos recursos como forma de angariar fundos para manter condições mínimas de sobrevivência física e psicológica dentro dos muros do presídio. Dos mesmos recursos como forma de construir uma

memória, que décadas depois mantém sua importância como olhar específico sobre um período marcante na história de um país.

À medida que se torna possível o acesso a esta produção, se abre a possibilidade de analisá-la a fundo, do ponto de vista estético, do ponto de vista histórico e político. A articulação dessa produção com o contexto do período em que surgiram, com os desafios da sociedade atual, com as reflexões do que é e do que precisa alcançar o povo brasileiro, das responsabilidades da arte nesse processo e da capacidade dos artistas, em seu interior, de formular estratégias que dêem cabo dessas necessidades que surgem. Certamente, o trabalho desses militantes artistas permitem tais relações, e seus caminhos ainda estão por ser devidamente analisados. Aqui pudemos observar alguns elementos dessa perspectiva que se abre. Observando a utilização dos materiais nas composições, a maneira de lidar com temas do cotidiano do presídio e articulá-los com a situação geral, a utilização de formas de discurso em sintonia com processos contemporâneos da arte como a nova figuração e a *pop*, a integração do fazer artístico no cotidiano de dezenas de pessoas em busca de um reencontro com a vida, onde a própria existência do processo de expressão é uma questão e tem um significado tão ou mais importante do que resultado final do trabalho como obras de arte que hoje pode figurar nas paredes de galerias e museus do país e do mundo.

O ateliê dos artistas presos no Tiradentes se consolida como um tema interdisciplinar, que articula o pensamento histórico, social, jurídico, cultural e artístico de um povo. Do caminhar aliviado ao chegar num presídio oficial com *statuos quo* de preso, não mais desaparecido, ao caminhar emocionado de juntar os trapos para encarar a liberdade depois meses ou anos de detenção, os presos políticos lidaram com questões a serem respondidas por todas estas áreas, e os trabalhos dos artistas ajuda a estabelecer a estas relações, mesmo se ele não se encerra nesse caráter documental da vida dos artistas naquele momento. Por refletir os sentimentos daquele grupo de pessoas, reflete muito do pensamento revolucionário da época, que na gênese, e o da vontade de transformar a própria realidade, sentimento da qual compartilha a maior parte do povo, consciente ou inconscientemente. Por ser localizado historicamente, sugere um pensamento que reflita formas de organização social e política, de

atuação dos sujeitos como protagonistas, gozando da possibilidade de conhecer a sua história sob ampla perspectiva, através da memória onde a arte ocupa um lugar insistente. Afinal, segue como um mote do movimento por verdade, memória e justiça a seguinte frase: “Lembramos para que não se esqueça, para que nunca mais aconteça”. Não se trata apenas da verdade como elemento de justiça e reparação histórica, apesar de esta ser-lhe uma face importante, mas também de oferecer bases justas para uma disputa social e ideológica que persiste. A filósofa Marilena Chauí explica que:

O autoritarismo político se organiza no interior da sociedade e através da ideologia; não é exceção, nem é mero regime governamental, mas a regra é expressão das relações sociais. (CHAUÍ, 1989, P. 61)

E aí é que ganha importância o acúmulo histórico de conhecimento dos processos de autoritarismo político como forma de controle estatal no Brasil e no mundo. Este que se confronta em aberto com a arte que reivindica sua liberdade como processo autônomo do sujeito e livre expressão de uma sociedade e de um tempo histórico. Talvez por isso observamos uma relatividade na ideia de engajamento dos artistas, onde muitos que não vinham de uma tradição militante da luta organizada integraram em sua produção, principalmente no período de 1968 a 1973 uma acidez crítica frente a realidade vigente, que eliminava opositores, multilava os jornais, estabelecia um discurso único na mídia, e fazia tudo isso para dar cabo de um programa político e econômico que ainda hoje dita muitas diretrizes no nosso país. Assim se aponta no horizonte a continuidade desse trabalho de construção da memória, integrando cada vez mais o processo artístico do período em suas reflexões, que aqui foi observado a partir de um material recolhido no Tiradentes sabendo que a pesquisa pode ser ampliada para outras localidades. Ao mesmo tempo em que, enquanto arte, esses trabalhos abrem muitas possibilidades de discursos e narrativas. Além de funcionarem sob a lógica documental do presídio político da ditadura, onde se articulam com outros elementos do presídio, também funcionam como fragmento da arte brasileira do período, em sintonia com paradigmas da arte no mundo. Ainda podem ser integrados enquanto processo de cada artista, onde enxergamos aproximações e

distanciamentos com as obras anteriores e posteriores, revelando o verdadeiro impacto do terrorismo de estado que existia sobre os sujeitos políticos no Brasil. São algumas, dentre outras possibilidades que se abrem, a partir dessa busca da arte como processo de resistência e sobrevivência na ditadura militar.

Bibliografia

ALVARADO, Daisy Valle Machaco Peccinini de. *Figurações no Brasil anos 60* : neofigurações fantásticas e neo-realismo, novo realismo e nova objetividade – São Paulo : Itaú Cultural : Edusp, 1999.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova*: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos Mutirões – São Paulo: Ed. 34, 2002.

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes Plásticas* : vanguarda e participação política (Brasil, anos 60 e 70). 2005. Tese de doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas – SP.

CHAUÍ, Marilena de Sousa. *Conformismo e resistência* : aspectos da cultura popular no Brasil. – São Paulo : Brasiliense, 1989.

FREIRE, Alípio. Quem pintou na cadeia. Disponível em:

<https://teoriaedebate.org.br/1994/12/01/quem-pintou-na-cadeia/>

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60* – São Paulo : Brasiliense, 1982.

IMAGENS de uma juventude pop – pinturas políticas e desenhos da cadeia. Disponível em: <https://www.infoartsp.com.br/agenda/imagens-de-uma-juventude-pop-pinturas-politicas-e-desenhos-da-cadeia/>

INSURREIÇÕES: memórias em busca de um lugar . Disponível em:

<https://teoriaedebate.org.br/2013/05/27/%EF%BB%BFinsurreicoes-memorias-em-busca-de-um-lugar/>

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. - Porto Alegre : L&M Pocket, 1987.

MEMORIAL da democracia. Disponível em <http://memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural/arte>

MOTTA, Gustavo de Moura Valença. *No fio da navalha* – diagramas da arte brasileira: do programa ambiental à economia do modelo. 2011. Dissertação

(Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PACHECO, EVELIZE. Insurreições – memórias em busca de um lugar. 2013.

Disponível em:

<https://teoriaedebate.org.br/2013/05/27/%EF%BB%BFinsurreicoes-memorias-em-busca-de-um-lugar/>

RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis. Intelectuais e estado. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família : e outros estudos*. – Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.

SISTER, Sérgio. Fazendo arte na cadeia. Disponível em:

<https://teoriaedebate.org.br/1994/12/01/fazendo-arte-na-cadeia/>

TIRADENTES : um presídio da ditadura : memórias de presos políticos. / Alípio Freire, Izaías Almada, J. A. De Granville Ponce organizadores; | ilustrações de Sérgio Ferro. | São Paulo : Scipione, 1997.

Vídeos:

Pequena entrevista sobre a produção no Tiradentes de Sérgio Sister:

<https://www.youtube.com/watch?v=eH5rpb4s82o>

Pequena entrevista sobre as perspectivas trazidas do trabalho no Tiradentes de Sergio Sister, hoje: https://www.youtube.com/watch?v=6A1OxlGGy_o