



**Universidade Federal da Integração
Latino-Americana Programa de Pós-
Graduação Stricto-Sensu PPGLC
Mestrado em Literatura Comparada**

**EDÍRIA CARNEIRO (1918-2011): TRAJETÓRIA DE UMA ARTISTA PLÁSTICA
COMUNISTA.**

SILVIA BEATRIZ ALBARELLO.

Foz do Iguaçu, PR

2022



**Universidade Federal da Integração Latino-
Americana Programa de Pós-Graduação
Stricto-Sensu PPGLC Mestrado em
Literatura Comparada**

**EDÍRIA CARNEIRO (1918-2011): TRAJETÓRIA DE UMA ARTISTA PLÁSTICA
COMUNISTA.**

SILVIA BEATRIZ ALBARELLO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação de Mestrado em Literatura Comparada (PPGLC). Linha de Pesquisa: “Narrativas, Diásporas, Memória e História”. Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi

Foz do Iguaçu, PR

2022

SILVIA BEATRIZ ALBARELLO

**EDÍRIA CARNEIRO (1918-2011): TRAJETÓRIA DE UMA ARTISTA PLÁSTICA
COMUNISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino- Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi
UNILA PRESIDENTE

Profa. Rosangela de Jesus Silva
Interna UNILA

Profa. Dra. Ana Maria Prestes Rabelo
Externa à instituição

Foz do Iguaçu, 14 de dezembro de 2022.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - P

P181

Paloschi, Silvia Beatriz Albarello.

Edíria Carneiro (1918-2011): trajetória de uma artista plástica comunista / Silvia Beatriz Albarello Paloschi. /

- Foz do Iguaçu,
2023.

187 f. il., Color.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu – PR, 2023.

Orientador: Prof. Dr. Andrea Ciacchi .

1. Edíria Carneiro. 2. Invisibilidade – Artes plásticas. 3. Militância comunista. I. Ciacchi, Prof. Dr. Andrea. II. Título.

Resumo: Este trabalho apresenta a trajetória de Edíria Carneiro (1918-2011), uma artista plástica baiana, que desde jovem militou no Partido Comunista do Brasil. Embora Edíria seja lembrada como artista e militante política em alguns sítios web dedicados à arte ou ao Partido Comunista nos seus últimos anos de vida, a hegemonia não permitiu, até hoje, que Edíria fosse visibilizada totalmente no espaço brasileiro das artes (ainda controlado pela academia com tendência europeia e falocêntrica). O método é qualitativo com emprego de uma pesquisa documental e outra de campo, com entrevistas (a distância) ao filho de Edíria, João Carlos Amazonas. Obtiveram-se valiosos dados que permitiram descobrir e valorizar a vida pessoal, artística e militante desta artista, conseguindo apresentar suas pinturas e gravuras que denunciam, através da linguagem visual, as diferenças sociais do Brasil e o sofrimento das classes trabalhadoras. Conclui-se que o esquecimento proposital de Edíria é a forma que a classe hegemônica brasileira mantém para invisibilizar e/ou diminuir o valor artístico dela que, como muitas outras, são “apagadas” da história do Brasil por não pertencerem ao círculo restrito da indústria cultural, e também por ser do gênero feminino.

Palavras-chave: Edíria Carneiro. Invisibilidade. Arte plástica. Militância comunista.

Resumen: Este trabajo presenta a Edíria Carneiro, artista visual bahiana, que desde muy joven participó en el Partido Comunista de Brasil. Su arte le dio la visibilidad que le negó la academia, los intelectuales orgánicos y la industria cultural. Aunque Edíria fue recordada como artista y activista por el PCB y algunos sitios web dedicados al arte (el blog de Tubo de Tinta y *Mazé Leite*) o por el Partido Comunista en sus últimos años, la hegemonía no ha permitido que Edíria sea plenamente visible en el panorama brasileño. espacio de las artes (aún controlado por la academia con tendencia europea y falocéntrica). El método es cualitativo, empleando una investigación documental y una investigación de campo (a distancia) realizada vía WhatsApp al hijo de Edíria, João Carlos. Se obtuvieron valiosos datos que permitieron conocer y valorar la vida personal, artística y militante de esta artista, logrando presentar sus pinturas y grabados que denuncian, a través del lenguaje visual, las diferencias sociales en Brasil y el sufrimiento de las clases trabajadoras. Se concluye que el olvido deliberado de Edíria es la forma que la clase hegemónica brasileña mantiene para invisibilizar y/o disminuir su valor artístico, que, como muchos otros, son "borrados" de la historia de Brasil por no pertenecer al restringido círculo de la industria, la cultura y también por ser mujer.

Palabras clave: Edíria Carneiro. Invisibilidad. Arte plástico. Militante comunista.

Abstract: This work presents Edíria Carneiro, a Bahian visual artist, who from a very young age was a member of the Communist Party of Brazil. Her art gave her the visibility that the academy, the organic intellectuals and the cultural industry denied her. Although Edíria was remembered as an artist and activist by the PCB and some websites dedicated to art (the blog of Tubo de Tinta and Mazé Leite) or by the Communist Party in his last years, hegemony has not allowed Edíria to be fully visible in the Brazilian scene. space of the arts (still controlled by the academy with a European and phallocentric tendency). The method is qualitative, using documentary research and field research (at a distance) carried out via WhatsApp to Edíria's son, João Carlos. Valuable data was obtained that allowed knowing and valuing the personal, artistic and militant life of this artist, managing to present her paintings and engravings that denounce, through visual language, the social differences in Brazil and the suffering of the working classes. It is concluded that the deliberate neglect of Edíria is the way that the Brazilian hegemonic class maintains to make invisible and/or diminish its artistic value, which, like many others, are "erased" from Brazilian history for not belonging to the restricted circle of the industry, culture and also for being a woman.

Keywords: Edíria Carneiro. Invisibility. Plastic art. communist militant.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1: Edíria Carneiro em diferentes épocas de sua vida. | 15 |
| Figura 2: Avós paternos: Rosa Sanches e Antônio Joaquim de Souza Carneiro | 19 |
| Figura 3: Notícia do desastre que vitimou a Antônio Joaquim. | 20 |
| Figura 4: Antônio Joaquim Souza Carneiro (tio paterno de Edíria). | 22 |
| Figura 5: Adélia Rosa, filha de Antônio Joaquim de Souza Carneiro. | 24 |
| Figura 6: Os pais de Edíria: Edgard de Souza Carneiro e Iria Leal. | 25 |
| Figura 7: Edison Carneiro, primo de Edíria | 28 |
| Figura 8: Edíria junto aos delegados baianos, na UNE (RJ, 1945). | 43 |
| Figura 9: Edíria e Grabois frente à Sede Nacional do PCB. | 54 |
| Figura 10: Capa da revista "O Momento Feminino" (1947). | 60 |
| Figura 11: "As Heroínas de Tejucupapo". | 64 |
| Figura 12: Slogan de Edíria para o "Barão de Itararé". | 66 |
| Figura 13: Edíria e João Amazonas em Porto Alegre (1960). | 69 |
| Figura 14: Edíria e outros estudantes no "Atelier Livre" de Iberê Camargo. | 69 |
| Figura 15: Iberê, Edíria e colegas no Atelier Livre (RS) (1961). | 70 |
| Figura 16: "Robô Technicus", gravura de 96 x 66 (1969). | 75 |
| Figura 17: "Nasce um Robô" (1969). | 77 |
| Figura 18: Gravuras da Série "Robô" (1969). | 78 |
| Figura 19: Um momento importante de união familiar em Paris. | 80 |
| Figura 20: "Árvore espacial" (1978). | 83 |
| Figura 21: Água-forte "Encontro" – Paris, (1977). | 84 |
| Figura 22: Duas gravuras em água-forte criadas por Edíria (1977 e 1979). | 85 |
| Figura 23: Capa e 1ª folha do Catálogo do <i>Salón d'Automne</i> (Paris, 1977). | 87 |
| Figura 24: Gravura " <i>Le Parc en Automne</i> " (1977). | 87 |
| Figura 25: Manifesto do Secretário de Estado de Cultura de SP (1971). | 89 |
| Figura 26: Capa do Folheto "Doações de Artistas do Brasil" (SP, 1971). | 90 |
| Figura 27: artistas que doaram trabalhos para o Museu Iugoslavo (1971). | 90 |
| Figura 28: Gravura "Transmutação" (1980). | 91 |
| Figura 29: Catálogo da Exposição "Gravuras Atelier 17 – Paris" (1980, SP). | 91 |
| Figura 30: Capa do folheto da Exposição Artística do NUGRASP (1972). | 93 |
| Figura 32: Gravadores participantes da Exp. Art. do NUGRASP, (1972). | 94 |
| Figura 33: Folheto da Exposição Internacional de Gravuras, (1972, SP). | 94 |
| Figura 34: Participação de Edíria na Exp. Intern. de Gravuras (SP, 1972). | 95 |
| Figura 35: Gravuras doadas por Edíria à Prefeitura de Porto Alegre (2010). | 96 |
| Figura 36: Edíria e seu filho João Carlos no ateliê de SP (19/11/2010). | 99 |
| Figura 37: Pintura a óleo 1,20 x 0,80 cm "Nos Tempos das Águas" (2010). | 99 |
| Figura 38: Pintura a óleo 1,00 x 0,80 cm "Nos Tempos das Águas" (2010). | 100 |
| Figura 39: Pintura a óleo 1,00 x 0,80 cm "Nos Tempos das Águas" (2010). | 100 |
| Figura 40: Pintura a óleo 1,20 x 0,80 cm "Nos Tempos das Águas" (2010). | 101 |
| Figura 41: Pintura a óleo 1,00 x 0,80 cm "Nos Tempos das Águas" (2010). | 101 |
| Figura 42: Pintura a óleo 1,00 x 0,80 cm "Nos Tempos das Águas" (2010). | 102 |
| Figura 43: Pintura a óleo 1,00 x 0,80 cm "Nos Tempos das Águas" (2010). | 104 |
| Figura 44: Músicos populares I (óleo de 0,90 x 0,70 cm) (2006). | 104 |
| Figura 45: "Berimbau" (óleo de 0,90 x 0,70 cm) (2006). | 105 |
| Figura 46: "Congada em São Paulo" (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 106 |
| Figura 47: Executante de berimbau em roda de capoeira. | 107 |
| Figura 48: Congada em um teatro de São Paulo. | 108 |
| Figura 49: "Moçambique" (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 109 |
| Figura 50: "Celebração de Yemanjá" (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006) | 110 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 51: “Festejo do Divino” (Maranhão) (óleo de 0,90 x 0,70 cm) (2006). | 111 |
| Figura 52: “Carimbó” (Pará) (óleo de 1,00 x 0,70 cm) (2006). | 112 |
| Figura 53: “Sambista” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 113 |
| Figura 54: “Jongo” (Espírito Santo) (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 114 |
| Figura 55: “Boi bumbá” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 115 |
| Figura 56: “Caiapós” (óleo 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 117 |
| Figura 57: Cavalhada (Alagoas) (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 118 |
| Figura 58: “A viagem das nordestinas” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 119 |
| Figura 59: Fotografia de nordestinas no “pau-de-arara” | 119 |
| Figura 60: “Meninos cortando cana” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 120 |
| Figura 61: “Noturno na praça” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 121 |
| Figura 62: Fotografia de uma criança brasileira cortando cana. | 122 |
| Figura 63: Criança brasileira trabalhando na roça. | 123 |
| Figura 64: Catálogo da Exposição “Olhares” de Ediria Carneiro (PB-2008). | 124 |
| Figura 65: Biografia de Edíria na contracapa do Folder “Olhares” (2008). | 125 |
| Figura 66: “Ceramistas I e II (óleos de 1,00 x 0,70 cm) (2008). | 126 |
| Figura 67: “Bordadeira” e “As Redes” (óleos de 1,00 x 0,70 cm) (2008). | 126 |
| Figura 68: “Rendeiras” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2008). | 127 |
| Figura 69: Poema à Ediria Carneiro (2008). | 128 |
| Figura 70: Convite da Fundação “Mauricio Grabois” para a Exposição (2011). | 129 |
| Figura 71: “As Sonhadoras” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2011). | 130 |
| Figura 72: “As Sem-teto: a realidade” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2011). | 131 |
| Figura 73: Folheto da Exposição <i>post-mortem</i> dedicada a Ediria (2012). | 131 |
| Figura 74: Biografia de Ediria Carneiro no Folheto da Exposição de 2012. | 132 |
| Figura 75: “As Garrafinhas” (1,00 x 0,80 cm) (2012). | 133 |
| Figura 76: “Os Sem-terra” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 134 |
| Figura 77: “Mulheres da Amazonia” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 135 |
| Figura 78: “Incêndio na favela nº 2” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 136 |
| Figura 79: “Catadoras de cana” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 137 |
| Figura 80: “Sem-teto debaixo do viaduto” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 138 |
| Figura 81: “Estação Rodoviária” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 139 |
| Figura 82: “Pedintes” e “Lata d’água na cabeça” (1,00 x 0,80 cm) (2006). | 141 |
| Figura 83: “O banho” e “Matando a sede” (1,00 x 0,80 cm) (2006). | 142 |
| Figura 84: “Garotas no parque” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006). | 143 |
| Figura 85: “Mãe e filha” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2008). | 151 |
| Figura 86: Gravuras em Água-Forte da Série “Abissal” (2010). | 152 |

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

BA – Estado da Bahia

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

EBA – Escola de Belas Artes de Salvador, BA

MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul

PCB - Partido Comunista Brasileiro

PC do B – Partido Comunista do Brasil

PR - Estado do Paraná

RJ - Estado do Rio de Janeiro

RS - Estado do Rio Grande do Sul

SC - Estado de Santa Catarina

SP - Estado de São Paulo

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

UNE- União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------|------------|
| INTRODUÇÃO | 8 |
| 1 EDÍRIA CARNEIRO: BIOGRAFIA E CONTEXTO SOCIOCULTURAL..... | 15 |
| 1.1 ÁRVORE GENEALÓGICA DE EDÍRIA CARNEIRO..... | 16 |
| 1.1.1 O avô paterno de Edíria: afrodescendência e ascensão social | 16 |
| 1.1.2 Os quatro filhos de Antônio Joaquim e uma breve biografia | 21 |
| 1.1.3 Os pais de Edíria: Edgard Joaquim e Iria Leal | 24 |
| 1.1.4 Edison Carneiro, primo “guru” de Edíria..... | 26 |
| 1.1.5 Edíria: infância e adolescência..... | 28 |
| 2 ASPECTOS SOCIOPOLÍTICOS E CULTURAIS NA BAHIA | 31 |
| 2.1 A VELHA OLIGARQUIA: J.J. SEABRA E SEUS CORRELIGIONÁRIOS..... | 31 |
| 2.2 CULTURA E SOCIEDADE EM SALVADOR (BA) | 32 |
| 2.3 PARTICIPAÇÃO ARTÍSTICO-IDEOLÓGICA DE EDÍRIA EM SALVADOR..... | 36 |
| 2.3.1 A EBA e o molde da academia francesa de Belas Artes..... | 36 |
| 2.3.2 As revistas comunistas como veículo de cultura em Salvador | 38 |
| 2.4 PARTICIPAÇÃO ARTÍSTICO-IDEOLÓGICA DE EDÍRIA EM RJ..... | 42 |
| 2.4.1 O VI Congresso da UNE e a participação de Edíria..... | 42 |
| 2.5 O PCB: BREVE PERCURSO HISTÓRICO | 43 |
| 2.5.1 O PCB e seus intelectuais | 47 |
| 2.5.2 A mulher e sua militância no PCB..... | 51 |
| 3 A FASE ADULTA DE EDÍRIA: ENTRE MILITÂNCIA E ARTE..... | 53 |
| 3.1 EDÍRIA: MILITANTE E COMPANHEIRA DE JOÃO AMAZONAS | 53 |
| 3.2 EDÍRIA: ILUSTRADORA DE REVISTAS E JORNAIS CARIOCAS | 57 |
| 3.2.1 Jornal “A Classe Operária” e a participação de Edíria..... | 65 |
| 3.2.2 A participação de Edíria em outros eventos (1940-1950)..... | 66 |
| 3.2.3 Edíria e sua arte na decoração para uma Sinfonia..... | 67 |
| 3.3 CASAMENTO FORMAL E RESIDÊNCIA EM PORTO ALEGRE (RS) | 68 |
| 3.4 DE PORTO ALEGRE PARA RJ E DEPOIS, PARA SALVADOR..... | 71 |
| 3.5 A FAMÍLIA AMAZONAS EM SP: PERSEGUIÇÃO DA DITADURA | 72 |
| 3.6 AS BIENASIS DE BA E SP: GRAVURAS DE EDÍRIA..... | 73 |
| 3.7 O EXÍLIO: PERCURSO ARTÍSTICO DE EDÍRIA EM PARIS..... | 80 |
| 3.7.1 Edíria na França: o “Atelier 17” e sua influência nas gravuras..... | 81 |
| 3.7.2 Participação de Edíria no <i>Salon d’Automne</i> (Paris, França)..... | 86 |
| 3.8 O RETORNO DO EXÍLIO: VIDA ARTÍSTICA E ÚLTIMOS ANOS | 88 |
| 3.9 AS OBRAS DE EDÍRIA (GRAVURAS E PINTURAS): 1982-2010 | 97 |
| 3.9.1 Pinturas a óleo relacionadas com as inundações..... | 97 |
| 3.9.2 Exposição “Folclore Brasileiro” – Campos do Jordão (SP), 2006 | 103 |
| 3.9.3 Exposição na Câmara de Deputados (DF) (2006)..... | 118 |
| 3.9.4 Exposição de pinturas de Edíria “Olhares” (PB) (2008)..... | 123 |
| 3.9.5 Pinturas de Edíria na Exposição “As Excluídas” (03/2011)..... | 127 |
| 3.9.6 Exposição <i>post-mortem</i> “Um Olhar Militante” (PE, 2012)..... | 130 |
| 4 PARTICIPAÇÃO DE EDÍRIA NA REVISTA “PRINCÍPIOS” (SP)..... | 144 |
| 4.1 O ABSTRACIONISMO NA VISÃO DE EDÍRIA CARNEIRO..... | 147 |
| 4.2 O ABSTRACIONISMO NAS GRAVURAS DE EDÍRIA. | 151 |
| 4.3 INVISIBILIDADE DA MULHER ARTISTA (SÉCULO XX) | 152 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 154 |
| REFERÊNCIAS | 157 |
| ANEXO 1. Entrevista com Edíria Carneiro..... | 165 |
| ANEXO 2. Algumas Gravuras e Pinturas ao óleo de Edíria (1980-2011)..... | 184 |
| ANEXO 3. Algumas Gravuras abstratas de Edíria Carneiro..... | 186 |

INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho é o protagonismo e percurso artístico de Edíria Carneiro (baiana) que, em vida, militou o PCB e também empregou sua arte plástica como denúncia silenciosa do sofrimento socioeconômico e cultural das mulheres e crianças afrodescendentes de classes menos favorecidas, em nosso país. A partir desta artista, discorre-se acerca da invisibilidade da mulher artista no Brasil (e no mundo), tomando-a como exemplo. Como afirma Pollock (2008), a omissão das mulheres nas artes não foi por “esquecimento” ou mero preconceito e sim pelo sexismo estrutural (discriminação sexual) das classes hegemônicas que contribuíram ativamente para a produção e perpetuação de uma hierarquia de gênero. Os materiais encontrados e/ou adquiridos em documentos e entrevista informal com o filho de Edíria, João Carlos - também artista plástico – foram colocados em ordem cronológica, a partir da infância da artista até sua morte, tornando importante a este trabalho para o desenvolvimento de outras pesquisas que possam vir a serem realizadas sobre esta artista.

Mazé Leite, em seu blog intitulado *A incansável artista Edíria Carneiro*¹, comentou acerca da vida difícil e sofrida desta artista, por ser mulher e militante comunista e “por causa do preconceito que havia contra a participação de mulheres, tanto na política quanto nas artes”. Por sua vez, Saffioti (1987), afirma que, no Brasil, a realidade social é “injusta, iniqua e hipócrita”, uma vez que ainda hoje existe discriminação sociocultural cruel contra a mulher, os indígenas, os negros e os afrodescendentes. Uma discriminação que, segundo Saffioti (1987), “não se dá somente no país senão também em todo o mundo, com maior ou menor intensidade”.

Muitas mulheres artistas brasileiras foram – principalmente no século XX - “esquecidas” e seus trabalhos ignorados ou menosprezados pela academia, constituída maioritariamente por intelectuais orgânicos homens, a favor de uma ideologia eurocêntrica e sustentadores do pensamento machista que perdura no Brasil e em todo o mundo. No entanto, na atualidade (século XXI), novas pesquisas como a de Simioni (2005), demonstram que, graças às teorias feministas, algumas artistas conquistaram reconhecimento em vida, fato incomum na história da arte moderna. Essas artistas, segundo Simioni (2005) foram Tarsila do Amaral (1886-1973) e Anita Malfatti (1889-1964) e a artista têxtil Regina Gomide Graz (1897-1973).

¹ <https://artemazeh.blogspot.com/2011/04/incansavel-artista-ediria-carneiro.html>. Acesso em: 12 fev. 2022.

O objetivo principal deste trabalho é apresentar o percurso artístico e militante de Ediria e de alguns principais membros – da linha paterna – pontuando um aspecto importante que influenciou a esta artista e a alguns de seus membros (tio Antônio Joaquim e primo Edison) pela sua origem afrodescendente com as vicissitudes e lutas que vivenciaram na cidade de Salvador para alcançar um nível social similar ao da classe baiana “branca” que, no início do século XX, dominava a cultura, a política e a economia dessa região.

Outros objetivos são: 1) apresentar a EBA, uma instituição cultural de Salvador que influenciou (inicialmente) a atuação artística de Ediria; 2) constatar a importância dos intelectuais comunistas na criação e manutenção do Partido Comunista do Brasil; 3) demonstrar que Ediria foi deixada de lado pela hegemonia acadêmica contemporânea maioritariamente atrelada à ideologia oligárquica e ao modelo europeu acadêmico, não pelo fato de ser afrodescendente e sim porque ela não contava com o apoio de um mecenas ou alguma instituição (universidade ou museu).

Atualmente, a academia brasileira relacionada às artes mantém a ideologia do projeto civilizatório solidário (Simon, 2003); ou seja, o projeto que incorpora somente as instituições representativas da classe hegemônica, através de políticas públicas criadas para consolidar a ideia de que ser “civilizado” é aproximar-se da estrutura cultural da Europa ocidental. Este processo civilizatório se afasta, portanto, das culturas populares, às quais se aplicam os conceitos de folclore e tradição.

Para Brulon (2020), o discurso civilizatório está intimamente ligado ao eurocentrismo, termo este que Quijano (2005) empregou para representar o pensamento europeu mantido pela burguesia norte-americana e o poder capitalista. Quijano (2005) sustentava que a continuidade da hegemonia europeia na América Latina é sintoma de um novo padrão de poder mundial que mantém o controle de todas as formas de subjetividades da cultura, especialmente o controle e produção do conhecimento. Assim, o projeto civilizatório - mantido nos dias atuais na memória coletiva de muitos e muitas artistas e intelectuais orgânicos da classe hegemônica - representa a colonialidade do poder que até hoje existe em toda América Latina e que ainda persiste vigente no continente americano, “mesmo após a descolonização” (MAIA; MELO, 2020, p. 232).

A respeito da invisibilidade da mulher artista no Brasil cito alguns trabalhos encontrados no portal da CAPES relacionados com esse tema como, por exemplo, a tese doutoral de Gaudêncio Fidelis (2014), sustentando que a ausência ou

“apagamento” da mulher artista, muito mais do que um produto da segregação de gênero, classe social ou cor da pele, é um aspecto da hegemonia do patriarcalismo dominante no país. Por sua vez, o trabalho de conclusão de curso de Mélodi Ferrari (2018) intitulado *A Trajetória de Christina Balbão (1917-2007) nas Instituições Artísticas de Porto Alegre*, levanta duas questões culturais relacionadas com as artistas mulheres: elas não são prestigiadas no contexto sociocultural regional e/ou nacional; o trabalho artístico (plástico, literário, etc.) delas, se comparado ao realizado pelos homens, tem uma invisibilidade histórica e poucas referências bibliográficas institucionais.

Heleienth Saffioti (1987, p. 6) sustentou que a razão mais importante do desinteresse do homem pela problemática feminina é porque o “macho” não entende que “também ele é prejudicado pelas discriminações praticadas contra as mulheres a supremacia masculina será ameaçada junto com o duplo padrão de moral que alimenta a família burguesa”. Assim como a hipótese de Ferrari (2018), Michelle Perrot (2005, p. 9) afirmou, em seu livro *As Mulheres ou os Silêncios da História*, a existência de uma invisibilidade das mulheres artistas, pois segundo ela, “o silêncio é o comum das mulheres, e convém a sua posição secundária e subordinada”.

Ediria Carneiro teve - em sua fase de adulta jovem - que se silenciar por ser afrodescendente, mulher, comunista e esposa de um dos máximos dirigentes do PCB: João Amazonas; mas nunca abandonou seu lado artístico, que, depois de seu retorno do exílio de Paris (França), foi muito mais exuberante, plasmando em suas obras (gravuras, pinturas ao óleo) uma forma de denúncia artística das diferenças sociais e das mazelas que as classes populares brasileiras sofrem desde sempre, principalmente as mulheres, crianças e idosos afrodescendentes, indígenas, entre outros.

Desde jovem adulta até pouco antes de sua morte, Ediria representou em suas pinturas ao óleo a personagens das classes subalternas do país como, por exemplo, mulheres de classes populares do Rio de Janeiro, São Paulo e outras metrópoles brasileiras; também retratou aspectos de manifestações folclóricas populares com raiz africana que são mantidas em todas as regiões do país e situações deploráveis como a sofreguidão dos menos favorecidos (prostituição, alagamentos e enchentes nos bairros pobres de RJ e SP, crianças trabalhando na roça, sem-teto, etc.). Desta forma, a temática artística de Ediria está vinculada a assuntos sociais.

Por outro lado, quando se menciona o “apagamento” ou silenciamento das mulheres – dentro deste universo feminino, as artistas – nos remetemos a estudiosos e teóricos como Perrot (1995) pela qual o “silêncio das mulheres” é secular, mantido pela Igreja católica e restantes religiões judaico-islâmico-cristãs atreladas aos sistemas políticos de cada época, até os dias atuais. Desta maneira, muitas das mulheres que entraram, em décadas anteriores, aos Institutos de Artes dos grandes centros como, por exemplo, Porto Alegre (RS), queriam ser apenas “boas *casadeiras*²”; isto é, diferenciar-se de outras mulheres por terem um diploma de curso superior e dominar a arte da pintura e gravura.

Uma das hipóteses aqui apresentadas é que, diferentemente dos homens, as mulheres que se formam em artes somente adquirem “visibilidade” perante a sociedade e a indústria cultural³ quando tem um apoio económico e social vindo do círculo masculino (esposo, mecenato, marchands, etc.). Para Saffioti (1987, p. 8), “homens e mulheres não ocupam posições iguais na sociedade” (seja ela brasileira ou de qualquer outra parte do mundo), porque a identidade feminina “é construída a través da atribuição de distintos papéis que a sociedade espera ver cumpridos”.

Desta forma, é possível afirmar que, no Brasil, desde os séculos anteriores até os dias atuais, muitas mulheres foram silenciadas pelos homens (com base no androcentrismo bíblico), e afastadas da esfera pública, uma vez que, segundo Saffioti (1987, p. 8), “a sociedade delimita com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher da mesma forma como escolhe os terrenos em que pode atuar o homem”. Como explica Perrot (2005), o gênero feminino foi colocado numa posição secundária e subordinada. Ediria sabia desta mazela social e buscou representá-la em suas obras (gravuras, pinturas ao óleo, aquarelas).

Ratificando a tese do silenciamento das mulheres, Patrícia Mayayo (2003, p.13) afirmou que elas “são sistematicamente excluídas ou marginalizadas nos estamentos profissionais que funcionam através de sistemas de cooptação (sistemas nos quais apenas os que pertencem a ele fazem a escolha daqueles que podem entrar nele)”. Em sua obra ensaística, Fidelis (2014) apresenta uma exposição do Museu de Artes do Rio Grande do Sul MARGS dedicada “às individualidades femininas participantes

² Expressão regional dita pela artista plástica gaúcha Zorávia Bettiol durante a entrevista realizada pela autora, em 2021, no seu atelier, na cidade de Porto Alegre (RS).

³ Conceito proposto por Horkheimer e Adorno (2002) para dar conta da expansão das obras de arte na sociedade contemporânea e a perda da percepção estética pelo impacto da perda da aura da obra original, através da reprodução industrial.

de seu acervo”, com o objetivo principal de promover a igualdade de gênero.

No entanto, Fidelis (2014, p. 13), faz uma ressalva: “as obras expostas foram escolhidas em função de seu mérito artístico, consubstanciado a partir dos critérios habituais de qualquer curadoria. Em suma: estão aqui porque são esteticamente válidas”. O que é uma obra “esteticamente válida” e quem “valida” ou “consagra” a mesma? Decerto, nem tudo aquilo que é chamado de “arte” é valorizado ou consegue manter-se, através dos tempos históricos, como algo valioso. O valor e a consagração de uma obra de arte são promovidos e mantidos pelas classes dominantes (em cada momento histórico) e a indústria cultural que incidem e controlam toda atividade cultural surgidas nas classes populares.

Para Saffioti (1987), “do ponto de vista das classes sociais, podem se distinguir basicamente dois sentidos [...] o das classes dominantes e das classes subalternas”. Bourdieu (2002) afirmou que a burguesia – detentora do poder político - é a promotora de verdadeiras articulações entre os campos intelectuais, impondo aos artistas a ideologia de “consagração” e legitimação de suas obras, sempre que eles aceitem a gratificação simbólica do Estado. Assim, o Estado e a indústria cultural – categorias representativas das classes dominantes - são os impulsionadores da comercialização das obras de arte (pinturas e esculturas, maioritariamente) e de sua reprodutibilidade.

Para Pollock (2008), não devemos tratar a obra de arte apenas como um objeto cultural e sim como uma produção surgida da prática social, com uma totalidade de múltiplas relações e determinações. Por sua vez, Bourdieu (2002), afirma que uma obra de arte pode ser compreendida como uma “toma de posição”; isto é, uma produção representativa da luta pela legitimidade entre os artistas e as classes dominantes, que determinam a “validade” de uma obra de arte em detrimento de outras.

Desta forma, a “validação” de uma obra de arte de uma mulher pintora, será realizada por um grupo de avaliadores (homens em sua maioria) pertencentes à curadoria de algum museu ou galeria de arte, onde certamente, irão observar se a mesma respeita a estrutura estipulada - como Fidelis (2014) mencionou – pela academia. O “valor” outorgado a uma obra de arte por parte desta indústria dependerá de quanto ela poderá valer no comércio dedicado a este tipo de trabalho artístico (pintura, escultura, xilogravuras, etc.). Para Horkheimer e Adorno (2002), “o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre ela”.

A coleta de dados e os instrumentos empregados foram a pesquisa exploratória (bibliográfico-documental). A base teórica reside em autores como Ciacchi (2010); Fernandes & Zanelli (2006); Goulart (2013); Gramsci (1985), Bourdieu (1989; 2002); Horkheimer & Adorno (2002); Pollock (2008), entre outros. O trabalho consta de 4 Capítulos.

No Capítulo 1, apresenta-se a biografia de Ediria e dados importantes sobre avó, pai, tios e primo da linha paterna ressaltando sua afrodescendência, pois ela serve de nexos para entender os aspectos socioculturais de Salvador (BA) no início do século XX. Ao conhecer esta artista busquei resgatá-la do anonimato onde foi colocada, para que seja parte integrante de nosso patrimônio cultural.

No Capítulo 2 discorre-se acerca dos aspectos sociopolíticos e culturais de Salvador (BA) dentro de um período diacrônico que começa na segunda metade do século XIX e vai até a primeira metade do século XX, apresentando dados interessantes sobre: a) o domínio político da velha oligarquia baiana à qual estava ligada parte da família de Ediria (avó, pai, tios e primo da linha paterna; b) atuação artístico-ideológica desta artista em Salvador, seu breve momento de estudo na Escola de Bela Artes da Bahia (EBA), sua participação como desenhista no jornal comunista baiano *Seiva*, sua ida para o RJ como representante da UNE bem como sua atividade artística em outras revistas e eventos comunistas nessa cidade. Apresentam-se ainda, dados importantes sobre o surgimento do partido comunista no Brasil, seus intelectuais orgânicos e a participação feminina dentro deste partido.

No Capítulo 3 discorre-se sobre a fase adulta de Ediria: militância comunista, atividade artística, namoro e casamento com o dirigente João Amazonas. Dentro de uma linha diacrônica, apresentam-se as peripécias da nova família (Ediria, João e seus 3 filhos) provocadas pela perseguição da ditadura militar por serem comunistas (João e Ediria). Sua estadia em diferentes cidades (Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador), sempre fugindo dos militares, até o exílio do casal em Paris (França). Por outro lado, apresenta-se a participação de Ediria em eventos como as Bienais de SP e Salvador (1968-69), bem como estudante de gravuras no Atelier 17 (Paris, França) e seu retorno a São Paulo, depois do exílio.

Analísaram-se obras desta artista (gravuras e pinturas ao óleo) desde dois olhares: o psicológico – com base na teoria junguiana – e o sociológico (sociologia da arte). Falo também sobre a invisibilidade da mulher artista no Brasil. O fato de analisar as cores empregadas por Ediria em suas telas é porque, como arteterapeuta que sou,

sustento que cada artista imprime, a través das cores, parte de seu subconsciente e seu imaginário.

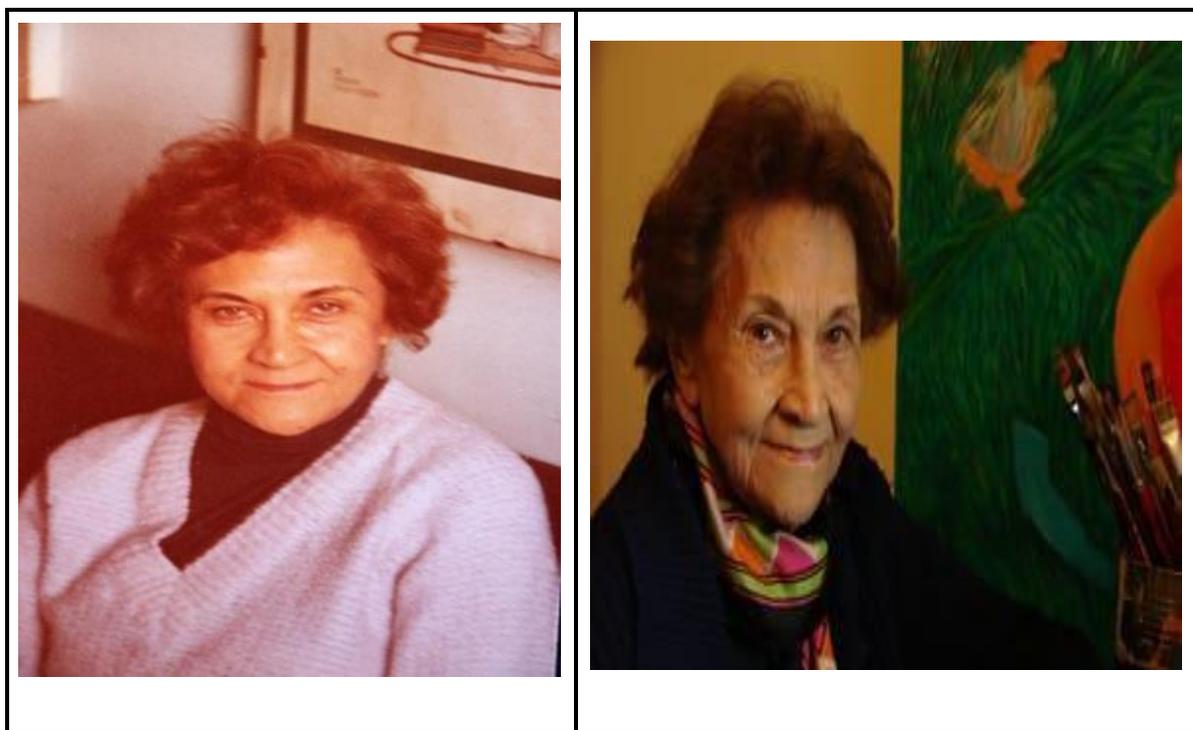
No Capítulo 4, apresenta-se a participação de Ediria na revista *Princípios*, cujo fundador foi seu esposo, Joao Amazonas, depois do retorno do exílio de ambos da França (1980). Nesta revista, a artista participou com um artigo de sua autoria, o qual será apresentado e analisado. Como esse artigo fala sobre o Abstracionismo, apresentar-se-á um subcapítulo sobre esta tendência artística do Modernismo e aproximando-a das obras criadas por Ediria em seus últimos anos de vida.

Finalmente, nas Considerações Finais, apresenta-se uma análise sobre a situação da mulher nas artes, sua relevância *versus* seu apagamento mantido pela hegemonia dominante (política, cultural-patriarcal e da indústria cultural). Acredita-se que este trabalho pode servir para que outros pesquisadores (de qualquer gênero), aprofundem ainda mais as pesquisas sobre a situação da mulher artista no século XXI.

1 EDÍRIA CARNEIRO: BIOGRAFIA E CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Este Capítulo apresenta a árvore genealógica (linha paterna) da baiana Edíria Carneiro (1925-2011), que foi artista plástica (especializada em gravuras) e militante comunista no Brasil. Como afirma uma dedicatória *post mortem* postada no site comunista “Vermelho” em 26 de dezembro de 2011, um dia após o falecimento da artista: Edíria “retratou, com destaque, as belas e corajosas senhoras do povo: cortadoras de cana, lavradoras, sem-terra, mães protegendo a prole da miséria... Em suma, a força e a beleza das mulheres trabalhadoras⁴”.

Figura 1: Edíria Carneiro em diferentes épocas de sua vida



Fonte: Cortesia de João Carlos Amazonas (filho de Edíria), 2022.

No sitio web “Vermelho”, a notícia da morte de Edíria foi completada com este epitáfio virtual: “militante que ajudou a imprimir a história do Partido Comunista do Brasil com suas gravuras e telas”.

⁴ <https://vermelho.org.br/2010/03/02/ediria-carneiro-expoe-na-camara-em-homenagem-as-mulheres-2/>. Acesso em: 19 jun. 2022.

1.1 ÁRVORE GENEALÓGICA DE EDÍRIA CARNEIRO

Para compreender melhor a vida desta artista plástica, bem como seu trabalho artístico e militante, apresentam-se dados biográficos (linha paterna) de seu avô, seus pais e do seu primo Edison Carneiro, ao qual ela tinha grande estima e consideração, convertendo-se, durante a adolescência de Edíria, numa figura importante, uma vez que foi seu “guru” inspirando-a a aceitar a ideologia marxista-leninista.

1.1.1 O avô paterno de Edíria: afrodescendência e ascensão social

Antônio Joaquim Souza Carneiro (avô de Edíria) nasceu em Salvador, filho de um português fazendeiro com uma escrava negra. No entanto, não há dados que indiquem a data de nascimento dele. A fazenda deste português - que foi o pai de seu avô, estava no Ceará⁵. Não há informações precisas sobre a fazenda que o bisavô de Edíria tinha (localização geográfica no estado do Ceará, dimensão, etc.), nem de qual estudo superior Antônio Joaquim teria começado em Coimbra⁶. Segundo relato de Edíria, seu avô Antônio Joaquim, ao voltar de Portugal, “trabalhou uns dias e não aguentou aquilo e disse: não meu pai, quero estudar, aí o pai *mandou ele estudar no Rio. Ele se formou em engenharia no Rio*” (ROSSI, 2012, p. 85).

A lição do pai deu certo porque Antônio Joaquim voltou a estudar indo para o Rio de Janeiro onde se formou em engenharia com distinção e louvor, pela Faculdade Politécnica carioca. Sendo “mulato”, o avô paterno de Edíria, segundo Rossi (2012, p. 85), pode ter sido o “resultado da união ou do intercuro de uma negra escrava ou forra e o pai branco português (seu senhor?)” e gozou “de razoável situação financeira, a ponto de desperdiçar uma temporada de estudos em Coimbra”.

Na opinião de Rossi (2012, p. 84), Antônio Joaquim foi “um engenheiro “mulato⁷ [...] que morreu vítima de um acidente ferroviário no município de Piranhas (AL), onde [...] se encontrava por motivos de trabalho” (*ibidem*). O vocábulo “mulato” empregado por Rossi - e também neste trabalho - de modo algum representa um

⁵ ROSSI, G., 2012, p. 85.

⁶ Os dados encontrados e plasmados neste trabalho baseiam-se no relato subjetivo da entrevistada a Gustavo Rossi em 2011. Nota da autora.

⁷ O epíteto “mulato” empregado por Rossi foi reprodução do discurso de Edíria durante a entrevista feita por ele em 2011. Rossi (2012, p. 84) usou uma nota de rodapé para explicar que foi Edíria que lhe comentou que seu avô “pelos retratos que eu via dele, as feições dele era de um mulato”. Nota da autora.

termo pejorativo, mas sim esclarecedor, uma vez que a sociedade brasileira, depois do fim da escravidão, começou a se misturar livremente e cada vez mais aceita pelas classes sociais hegemônicas. Assim como “raça”, segundo Amorim e Castilho (2018, p. 225), pode ter sentido social, “pois [...] não se baseia numa realidade científica do ponto de vista genético ou biológico”, o termo “mulato” tem neste trabalho um sentido social, uma vez que representa as diferentes classes sociais brasileiras que lhe dão a característica sociocultural e política a nosso país.

No cenário nacional de início do século XX - cheio de *indefinições sociais* devido à inserção na sociedade branca dos negros e seus descendentes - com o fim da escravidão, Antônio Joaquim teve, como alguns outros sujeitos sociais subalternos, a oportunidade de ascender socialmente em Salvador, graças ao apoio econômico de seu pai e ao estudo superior realizado no Rio de Janeiro. Nas palavras de Rossi (2012), é possível afirmar que as lealdades políticas...

...e a polivalência intelectual, e a busca por uma afirmação, antes de qualquer coisa, como homem de “honra”, “inteligência”, “leal” e “de cultura”, foram alguns dos principais trunfos mobilizados por Antônio Joaquim de Souza Carneiro na tentativa de assegurar melhores posições no interior da classe dirigente baiana (ROSSI, 2012, p. 96).

Desta forma, os Souza Carneiro buscaram fazer parte, a princípio do século XX, da elite intelectual e da classe dirigente baiana que, até 1930 não estava preocupada com a questão da mestiçagem, uma vez que ambas promoveram a higienização e o “branqueamento” do centro da cidade⁸. Para Schucman (2012), o racismo no Brasil está constituído pela ideologia marcada pelo “branqueamento”, ou seja, “por uma sociedade hierárquica de desigualdades sociais e racistas no que diz respeito aos negros e aos índios”.

Posteriormente, a classe intelectual baiana e a oligarquia dirigente da classe política valorizaram “a cultura dos negros e mulatos da Bahia uma vez que a valorização de elementos culturais da cultura afrodescendente em Salvador [...] iniciada na década de 1930, [...] impulsionou a busca de uma identidade nacional” (CARMO, 2019, p. 1).

⁸ CARMO, S. (2019, p. 1).

Essa situação de valorização irá beneficiar aos Souza Carneiro - como a alguns outros afrodescendentes e negros da Bahia e outras cidades brasileiras -, uma vez que empregaram uma suposta “branquitude” que, segundo Rossi (2012, p. 123), era “como um mediador simbólico de suas experiências sociais e familiares, bem como nas percepções de si e de suas posições na sociedade baiana”. Em Salvador, os intelectuais atrelados à classe dirigente perceberam, a partir de 1930 que a singularidade da cultura afrodescendente baiana serviria como base patrimonial, uma vez que, segundo Carmo (2019), foi útil “para reerguer economicamente o Estado” (CARMO, 2019, p. 1).

A expressão (em negrito) “**indefinições sociais**”, nas palavras de Fernandes e Zanelli (2006, p. 67), representa as mudanças sociopolíticas e culturais que afetam profundamente a “identidade dos indivíduos” que resistem “ao processo de mudança”, embora as mudanças institucionais consigam, aos poucos, reconstruir tais identidades, sem alterá-las. As indefinições sociais surgidas na cidade de Salvador, bem como em outras cidades brasileiras a partir da segunda metade do século XIX, representam a “confusão” social entre as diferentes camadas baixas da sociedade (escravos, libertos e livres).

Estes indivíduos empregavam a astúcia e o senso de oportunidade, para, conforme afirma Grinberg (2002, p. 57), “encontrar uma forma de reverter as condições sociais nas quais se encontravam, fosse negando a escravidão, fosse logrando ingressar no universo dos homens livres, fosse [...] buscando a diferenciação social na educação”. Decerto, a prática comum entre libertos e afrodescendentes⁹ no Brasil de início do século XX era “se deslocarem de seus lugares de *origem* como uma forma de [...] libertar-se do passado escravo [...] por intermédio da constituição de novas relações sociais” (GRINBERG, 2002, *apud* ROSSI, 2012, p. 85),

Desta forma, os afrodescendentes iam integrando-se à sociedade dos livres, melhorando a sua condição social e cultural, através dos estudos. Isso aconteceu com Antônio Joaquim e, posteriormente, com seus filhos e netos porque Salvador, desde meados do século XIX até meados do XX, foi um cenário atraente para muitas pessoas “de condições jurídicas diversas, oferecendo um cenário em que as

⁹ Uma pesquisa do IBGE realizada em 2008 em todo o Brasil revelou um dado interessante: a “categoria afrodescendente, termo de significado por um lado ambíguo e por outro de difícil compreensão pela maioria das pessoas” (PETRUCCELLI, 2013, p. 35). É por isso que Rossi não emprega o termo afrodescendente e sim “descendentes de origem africana”.

"indefinições sociais" poderiam jogar a favor dos mestiços que buscavam, através da educação, ascender e se diferenciarem socialmente" (ROSSI, 2012, ps. 85-86).

Uma vez que se formou como engenheiro, Antônio Joaquim instalou-se em Salvador, prosperando economicamente e destacando-se como um ótimo profissional. Casou-se com Rosa Sanches que, segundo Edíria, era "não-negra"¹⁰. Dessa união nasceram 4 filhos: Antônio Joaquim (o primogênito que recebeu o mesmo nome de seu pai); José Joaquim; Adelia Rosa e Edgard (que mais tarde será o pai de Edíria). A partir de uma pesquisa aprofundada na Internet descobri a data exata do falecimento de Antônio Joaquim: 21 de janeiro de 1891.

Na época do acidente, era o Diretor da Estação Ferroviária Paulo Afonso em 1880¹¹. O acidente de trabalho ferroviário que tirou a vida de Antônio Joaquim em 1891 deixou Rosa Sanches com os filhos pequenos (em idade escolar) numa situação econômica difícil. Pouco tempo durou a viuvez de Rosa que contrai um novo matrimônio ainda em 1891 com outro engenheiro, "amigo da família": Aluizio Ramos Accioly.¹²

Figura 2: Avós paternos: Rosa Sanches e Antônio Joaquim de Souza Carneiro



Fonte: <https://www.geni.com/people/Antonio-Joaquim-de-Souza-Carneiro/>,2022.

¹⁰ Numa entrevista realizada a Edíria (2008), Rossi afirma que a artista empregou a classificação "não negra", para a avó: "Não, ela [Rosa Sanches] não era negra [...]" (ROSSI, 2012, p. 84).

¹¹ "E. F. de Paulo Afonso foi construída entre 1881 e 1883 para evitar o trecho não navegável do rio São Francisco [...]. Foi sempre deficitária, passando por uma região muito pobre de Alagoas e parte de Pernambuco, terminando próximo à cachoeira de Paulo Afonso, daí o nome. Disponível em: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/alagoas/piranhas.htm>. Acesso em: 11 maio 2022.

¹² "Não se sabe ao certo quando Ramos Accioly e Rosa Sanches se casaram. Contudo, um relatório [...] aponta que, já em 1891, ele estava cuidando da educação das crianças". (ROSSI, 2012, p. 85).

A continuação, apresenta-se a notícia do acidente e da trágica morte de várias pessoas, entre elas, Antônio Joaquim.

Figura 3: Notícia do desastre que vitimou a Antônio Joaquim



Fonte: Jornal *O Estado de São Paulo* (25/1/1891)

No site *Estações Ferroviárias do Brasil*, junto com a imagem apresentada há uma explicação acerca do erro do local de acidente que, na noticia dessa época é citada a cidade de Penedo; porém, a nota explica que, em 1891, "o acidente com mortes no km 1 da ferrovia [...] é citado como sendo ocorrido em Penedo, município próximo. Mas a ferrovia jamais passou por Penedo. Deve ter ocorrido um engano na transcrição do fato pelo jornal¹³". O padrao Accioly assumiu a tutela dos filhos do falecido e o controle do espólio financeiro¹⁴.

O espólio deixado por Antônio Joaquim eram dois imóveis e quatro cadernetas

¹³ <http://www.estacoesferroviarias.com.br/alagoas/piranhas.htm>. Acesso em: 11 maio 2022.

¹⁴ Entre 1889 e 1919, os que possuíam 50 contos de reis eram "possuidores de pequenas fortunas, enquanto aqueles que possuíam entre 100 e 200 contos de reis constituíam o grupo de indivíduos incluídos no rol dos realmente ricos da cidade [Salvador]" (BACELAR, 2001, p. 56).

de poupança, uma para cada filho¹⁵. Portanto, os órfãos de Antônio Joaquim estavam dentro das famílias mais abastadas de Salvador e Accioly, sendo engenheiro, também deve ter acumulado uma certa riqueza, além de prestígio, relações sociopolíticas importantes que beneficiaram aos filhos do falecido pai.

Esse benefício foi que eles frequentaram, segundo comenta Rossi (2012, p. 86), “algumas das melhores instituições de ensino particulares, destinadas à formação dos rebentos da classe dirigente baiana”. É possível afirmar que a boa reputação do padrasto Accioly e as amizades que ele tinha em Salvador contribuíram para o sucesso escolar dos quatro enteados, filhos de Rosa Sanches com Antônio Joaquim.

1.1.2 Os quatro filhos de Antônio Joaquim e uma breve biografia

O destaque concedido aqui aos três tios paternos de Edíria se deve, principalmente, pelo fato que suas trajetórias, mesmo resumidas, iluminam alguns aspectos dos contextos sociais, culturais, políticos e econômicos da infância e da juventude de Edíria Carneiro. Dos quatro filhos de Antônio Joaquim mencionados anteriormente, o primogênito levou o nome do pai (Antônio Joaquim) e, conforme relata Rossi (2012, p. 86), “em nada diferente dos outros irmãos [...] parece ter se beneficiado da condição de enteado de Ramos Accioly, a qual talvez servisse para contrabalancear a irregularidade do primogênito nos estudos”.

Já adulto e formado como engenheiro civil em 1905 pela Escola Politécnica de Salvador, publicou um estudo sobre as “Riquezas Mineraias do Estado da Bahia” (1908). Em 1906, no início de sua carreira universitária, casou-se com a mulata Laura Coelho e tiveram 6 filhos, dentre eles Edison, primo de Edíria. Uma vez que Antônio Joaquim (filho) concluiu o curso de engenharia civil nasce seu primeiro filho Franklin, em junho de 1907.

Posteriormente virão Milton; Nelson; Edison; Ivan; Miriam Stella; e, finalmente, Carmen Lídia. Antônio Joaquim de Souza Carneiro chegou a ser professor na Escola Politécnica da Bahia, mas, como ressalta Rossi (2012, p. 83), devido às “vulnerabilidades, vivenciadas no plano pessoal e profissional [...] sensivelmente atreladas ao próprio equilíbrio instável de poder entre os grupos oligárquicos atuantes

¹⁵ “Entre os imóveis (uma casa e uma roça na Freguesia da Penha), e “cadernetas de poupança de iguais valor [sic] aos seus quatro filhos”, chegava-se a uma soma considerável de 33 contos de réis” (ROSSI, 2012, p. 86).

na Primeira República baiana”, o pai de Edison Carneiro, “não conseguiu blindar a família de recorrentes momentos de penúria financeira e ameaças de desclassificação social” (ROSSI, 2012, p. 83).

Figura 4: Antônio Joaquim Souza Carneiro (tio paterno de Edíria)



Fonte: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1307773.jpg, 2022.

Nas palavras de Rossi (2012, p. 83), Antônio Joaquim foi “um sujeito de comportamento excêntrico e com uma especial inabilidade para lidar com a administração e os imponderáveis domésticos”. Ficou viúvo e casou-se novamente, adotando os dois filhos da segunda mulher. Edíria entrevistada por Rossi (2011), afirmou que “*embora fosse um homem de cultura, foi indiferente com seus filhos e dois enteados do segundo matrimônio*”.

Foi considerado, portanto, um homem de talento múltiplos, reconhecido por seus trabalhos intelectuais de diferentes campos do conhecimento, embora não decolou no campo literário (literatura ficcional) como também não teve êxito no campo da etnografia. Era chamado de “mago” dentro do ambiente maçom de Salvador; porém, não teve sorte, pois sofreu desclassificação social e dificuldades financeiras devido à crise política e social baiana provocada pelas lutas entre grupos oligárquicos antagônicos, na disputa pelo controle do Estado.

A partir de 1920, Antônio Joaquim dedicou-se à literatura ficcional, atuando também como jornalista publicando ensaios políticos e etnográficos, temas da maçonaria, espiritismo, esoterismo, etc. Assim, a família Souza Carneiro (Antônio Joaquim e seus filhos) vivenciaram as turbulências sociopolíticas de Salvador (e do país) em 2 momentos históricos: a derrota dos grupos oligárquicos que deram, - desde o início do século XX até 1930 -, suporte as suas ambições sociocultural e econômica e a Revolução de 1930, que desestruturou o poder oligárquico baiano.

Estes dois momentos restringiram o campo de opções dessa família que, nas palavras de Rossi (2012, p. 103), deveram enfrentar “as ameaças de desclassificação social que se mostravam cada vez mais dramáticas e irremediáveis”. A residência de Antônio Joaquim em Salvador - onde Edíria viveu com seus irmãos e primos, sendo pré-adolescente - “por ser enorme e bagunçada, a casa recebeu [...] o apelido de Casa Brasil” (ROSSI, 2012, p. 103).

Foi nessa casa que se criou, no início dos anos 30, a célula comunista baiana, com a participação de Carlos Marighella - de ascendência negra - entre outros. Edison (filho de Antônio Joaquim e primo de Edíria) estreitou laços de amizade com Gilberto Freire, Arthur Ramos e Ruth Landes, sendo reconhecido, hoje, como um personagem relevante na história do campo brasileiro da Antropologia cultural, sobretudo graças aos seus estudos e publicações sobre temas da cultura de matriz africana.

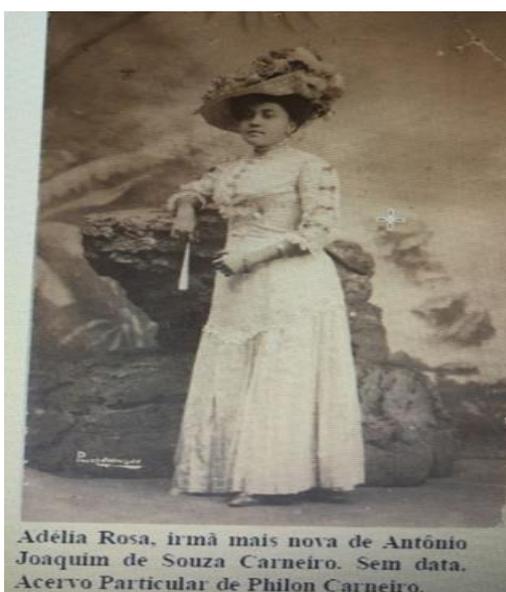
Antônio Joaquim não soube lidar nem com seu capital financeiro nem com a sua família, pois seu maior interesse era ostentar suas competências intelectuais perante a elite baiana e assim buscar apadrinhamento político. Desta forma, despreocupou-se com o bem-estar da numerosa família que ele tinha. A busca pelo apadrinhamento político baiano constituiu a base da existência social dos Souza Carneiro, pois eles faziam parte de uma elite sem dinheiro “cujas distinções mais significativas tendiam a se realizar justamente a partir das fidelidades e prestações de serviços aos clãs familiares e às facções oligárquicas no poder ou na oposição da política local (ROSSI, 2012, p. 94).

Enquanto teve certa “proteção” da velha oligarquia baiana vinda de J.J. Seabra, Antônio Joaquim desempenhou várias atividades profissionais, realizando estudos técnicos de mineralogia, geologia ou escrevendo artigos publicados na imprensa de Salvador cuja temática era “prestar tributo à facção oligárquica a que esteve ligado¹⁶”.

¹⁶ ROSSI, G. (2012, p. 84).

No entanto, as reviravoltas políticas na Bahia estragaram aos poucos, a saúde deste patriarca. O segundo filho de Antônio Joaquim (pai) foi José Joaquim (apelidado de “Zuzu”), nascido em 1883, que parecia ser um menino sem vocação para os estudos, pois “teria sido apenas “do terceiro ano em diante” que [...] começou a estudar mais seriamente para, em seguida, cursar a Faculdade de Direito da Bahia, onde se formou em 1908” (ROSSI, 2012, p. 88).

Figura 5: Adélia Rosa, filha de Antônio Joaquim de Souza Carneiro



Fonte: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1307773.jpg, 2022.

A única filha, Adélia Rosa, tia de Edíria, nascida em 1886, teve paralisia infantil “que a privava do uso dos membros inferiores do corpo ¹⁷”. Embora com essa deficiência, ela formou-se como professora em 1905, no Instituto Normal. Finalmente, o caçula dos quatro irmãos, Edgard, nascido em 1888, será o pai de Edíria.

1.1.3 Os pais de Edíria: Edgard Joaquim e Iria Leal

Sobre Edgard Joaquim de Souza Carneiro há poucos dados biográficos, sendo os mais destacados os seguintes: 1) ter sido o pai biológico de Edíria e, 2) já adulto e sendo desembargador, cometeu homicídio do advogado Otávio Barreto no edifício do foro do TJ/BA¹⁸. O processo teve grande repercussão em Salvador porque Edgard era

¹⁷ ROSSI, G. (2012, p. 88).

¹⁸ Em 31/07/1947 foi denunciado pelo procurador-geral da República como autor do homicídio do advogado Octávio Barreto, fato ocorrido no edifício daquele Tribunal em 29/10/1946. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/tudo-sobre/edgard-joaquim-de-souza-carneiro>. Acesso em: 16 jun. 2022.

o Presidente em exercício do Tribunal de Justiça da Bahia¹⁹. O Supremo o absolveu de culpa, ao reconhecer que o mesmo tinha agido em legítima defesa.

Figura 6: Os pais de Edíria: Edgard de Souza Carneiro e Iria Leal



Fonte: gentileza de João Carlos Amazonas (filho de Edíria), 2022.

Edgard foi absolvido, mas a mácula ficou para sempre fazendo com que, durante uma entrevista com Gustavo Rossi (2011), Edíria não mencionasse este fato. Edgard casou-se com Iria Leal e, dessa união, nasceram 5 filhos: Edíria (primogênita); Edgar, Luô, Ernani e Edinar. Pelo seu trabalho como Juiz do interior, a infância de Edíria e seus irmãos foi vivida no sertão da Bahia²⁰.

De Iria leal também não há muitas informações, apenas as que se encontram no trabalho de Rossi (2012), dedicado à vida de Edison Carneiro e que são produto das entrevistas que este pesquisador fez a Edíria. Segundo comentário da artista, a sua mãe Iria “era muito religiosa” (católica) e participava das missas corriqueiramente.

¹⁹ No livro publicado pelo TJ da Bahia intitulado “410 Anos Fazendo História”, p. 17, é mencionado o nome do pai de Edíria, mas alterado na letra inicial, ficando “Adgard”. Disponível em: <http://www5.tjba.jus.br/portal/wp-content/uploads/2019/03/LIVRO-410-anos-fazendo-historia.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2022.

²⁰ Na entrevista realizada por G. Rossi a Edíria em 2008, ela comentou que “a família vivia lá pelos interiores” devido ao trabalho de seu pai. Nota da autora.

1.1.4 Edison Carneiro, primo “guru” de Edíria

Nascido em 1912, filho de Antônio Joaquim e de Laura Coelho, Edison teve 5 irmãos: Franklin, Milton, Nelson, Ivan, Miriam Stella e Carmen Lúcia. Milton e Ivan, seguindo uma das duas tradições familiares, se formaram engenheiros na Escola Politécnica da Bahia enquanto Franklin, Nelson e Edison seguiram a outra tradição se formaram como bacharéis pela Faculdade de Direito da Bahia. Acerca de Nelson, Rossi (2012, p. 102), relata que despontou como um líder promissor de oposição indicado por Getúlio Vargas em 1930, mas que foi “acossado e, posteriormente, preso e deportado para o Rio de Janeiro”. Edison, durante parte da juventude, “se julgou capaz de manipular as forças mágicas e celestiais conclamadas pelo pai²¹”.

Talvez essa “vocação” pelo ocultismo foi uma forma de rebeldia pela morte precoce de sua mãe e contra a religião católica, uma fé que, segundo Rossi (2012, p. 106), era “professada devotamente pela sua tia paterna Adélia Rosa, celibatária e professora primária, cuja casa era bastante frequentada pelos sobrinhos”. A partir de 1928, com 16 anos de idade, as poesias de Edison começaram a serem publicadas

...em jornais e periódicos literários de Salvador. Embora tenham pouca importância no conjunto da obra do autor – por ele próprio relegadas ao esquecimento –, tais poesias constituem o que talvez seja um de seus raros escritos de feição autobiográfico. São narrativas que mobilizaram personagens, valores, sentimentos, geografias e imagens da sociedade baiana que, a todo instante, remetem ao local social de fala do poeta (ROSSI, 2012, p. 82).

Desta forma, Edison imprimiu em suas poesias as vicissitudes vivenciadas por sua família e as direcionou a suas digressões intelectuais e literárias com a classe hegemônica baiana, através de uma exuberância insólita de práticas, simbologia mística, repertórios religiosos e vários rituais passando, desta forma, do plano ficcional a uma descrição sintética das ambiguidades vivenciadas no seio familiar, preocupado muito mais com o rebaixamento social do que ocultar sua origem mulata dentro do conceito de “branquitude” que imperava na Bahia desse tempo. Por outro lado, Edison tinha certa afecção ao candomblé e às crenças de matrizes africanas.

A convivência cotidiana entre o candomblé e o acirrado catolicismo mantido pela sua tia paterna Adélia Rosa, fez com que o jovem Edison adotasse diversas

²¹ ROSSI, G. (2012, p. 106).

formas de relacionamento com o plano místico, indo em sentido contrário ao catolicismo dominante que imperava naquela época na Bahia. Durante uma das tantas entrevistas realizadas por Rossi (2012, p. 106), Edíria reforçou o fato narrado no parágrafo anterior: “*a minha tia era bem religiosa [...] a gente [...] todo domingo tinha que ir pra missa. Depois que eu fui crescendo mais, eu pegava meus irmãos, a gente dizia que ia pra missa e ia pra rádio e voltava pra casa, e dizia que tinha ido pra igreja*”.

Segundo Rossi (2012, p. 113), nos tempos em que era estudante universitário (a partir de 1930), militou no Partido Comunista (PCB), subordinando a questão da classe social e condição racial a uma unidade maior que formava o núcleo central da ideologia comunista brasileira de início do século XX. Foi através do PCB que Edison se dedicou a estudar as relações raciais na Bahia e no Brasil. Em 1931 publicou o livro intitulado *Comunismo, nacionalismo, idealismo* onde “plasmou o desespero dele e de sua família “ao assistir às forças varguistas tornando cada vez mais remotas as chances do “chefe” J. J. Seabra em retomar o poder no estado” (ROSSI, 2012, p. 108).

No livro, Edison conclama às classes proletárias brasileiras a assumirem seu papel ativo no destino do Brasil. Uma forma sutil que ele buscou para lutar contra o regime de Vargas. A trajetória biográfica de Edison Carneiro encontra-se na tese de doutorado de Gustavo Rossi (2011), já citada. Também frequentou os candomblés de Salvador, articulando o padrão cultural dessa religião com sua filiação marxista e que Jorge Amado foi, desde muito cedo, amigo pessoal e companheiro político de Edison.

Devido a sua participação no candomblé, recebeu o título de “Ogã”, cargo honorífico atribuído àqueles que protegem e auxiliam as casas de culto. Foi também, na década de 1930, um pioneiro na defesa da plena liberdade religiosa. Embora frequentasse o candomblé, Edison não praticava esta religião, apenas a estudava. No portal da Literatura afro-brasileira *Literafro*²² há uma biografia de Edison - atualizada em 04 de março de 2021 - que aporta estes dados: “acompanhava os candomblés da Bahia, articulando [...] seus interesses em marxismo e culturas de origem africana [...], e denunciava a perseguição policial”. O sofrimento de seu pai Antônio Joaquim pela perda da estabilidade econômica, acadêmica e social sensibilizou a Edison, quem passou a lutar contra o regime da Nova República, causante da desestabilização de seu mundo familiar e da prematura morte de seu progenitor.

²² <http://www.letras.ufmg.br/literafro/ensaistas/1392-edison-carneiro>. Acesso em: 16 abr. 2022.

Figura 7: Edison Carneiro, primo de Edíria.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Edison_CarneiroWikipédia, 2022.

Edison “inspirou” e doutrinou a Edíria desde jovem na ideologia marxista-leninista, emprestando-lhe livros de escritores e poetas soviéticos (traduzidos ao português), apesar de não ser aceitos por parte da família, com forte tendência religiosa católica. Entre esses literatos estavam Ilya Ehrenburg ²³ e Vladimir Maiakovski²⁴. Embora Edison se definisse como comunista, jamais apareceu a uma reunião do partido no Rio de Janeiro. O surgimento da Aliança Nacional Libertadora (ANL)²⁵ em 1935, fez com que Edison sofresse perseguição.

1.1.5 Edíria: infância e adolescência

Edíria foi a primogênita de Edgard Joaquim e Iria Leal de Souza Carneiro, e conforme o relato de seu filho João Carlos, o nome dela surgiu pela união dos nomes de seus pais, ED + IRIA. Acerca da data de nascimento da artista há controvérsias

²³ Escritor soviético, nascido na atual Ucrânia em 1891. Preso por envolver-se em atividades revolucionárias, foi obrigado ao exílio em Paris, onde começou a publicar poesias em 1910. <https://brasilecola.uol.com.br/biografia/ilya-grigorievitch.htm>. Acesso em: 12 jul. 2022.

²⁴ Chamado de "o poeta da Revolução", foi um [...] teórico soviético, frequentemente citado como um dos maiores poetas do século XX. Entrou na Escola de Belas Artes, onde conheceu a David Burluk, que foi o grande incentivador de sua iniciação poética. https://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Maiakovski. Acesso em: 12 jul. 2022.

²⁵ Organização política nacional fundada para combater o fascismo e o imperialismo. Reuniu comunistas, socialistas e antigos "tenentes" insatisfeitos com a aproximação entre o governo Vargas e os grupos oligárquicos afastados do poder em 1930. Exigia a reforma agrária e a garantia de amplas liberdades democráticas e a constituição de um governo popular. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3037/Radicalizacao-Politica/ANL>. Acesso em: 17 maio 2022.

que aqui apresento: por um lado, no site *Tabo de Tinta*²⁶, menciona-se como ano de nascimento o 14 de abril de 1918 e seu falecimento acontecido em 25 de dezembro de 2011. Ou seja, Edíria morreu aos 93 anos de idade. Por outro lado, no site *Vermelho*²⁷, publicado em 26 de dezembro de 2011 é mencionado o seguinte: “morreu na cidade de São Paulo, na noite de ontem (25), a artista plástica Edíria Carneiro, aos 86 anos”.

Uma simples operação de subtração nos apresenta o erro, porque $2011 - 86 = 1.925$. Outro site que difundiu a data de nascimento de Edíria sendo em 1925 é o patrocinado pelo Itaú Cultural²⁸. Portanto, iremos acreditar nas palavras de João Carlos uma vez que, sendo seu filho, é portador de documentos e provas (que não me foram apresentadas) do ano correto de nascimento da artista. Edíria, portanto, nasceu em 1918 em Salvador e tinha ascendência afrodescendente por parte de pai (Edgard) e de avó (Antônio Joaquim de Souza Carneiro), como foi explicado anteriormente.

Ela passou sua infância e adolescência junto com seus irmãos, na cidade de Salvador, para frequentar a escola, já que seu pai era Juiz de Direito no interior onde, provavelmente, não havia escola naquela época. Hospedaram-se na casa da irmã do pai de Edíria, conhecida como a “tia Adélia”, onde também estavam os filhos de Antônio Joaquim, dentre eles o primo Edison que, como foi explicado anteriormente, a incentivou a simpatizar com a ideologia marxista-leninista. Dentro de esse grande grupo familiar composto por primos, Edíria era mais um membro da turma, destacando-se apenas pela sua capacidade artística expressada desde a tenra infância.

Quiçá a escolha que Edíria fez, posteriormente, de abraçar a ideologia marxista, tenha surgido pela angustia que seu primo Edison e o pai deste (Antônio Joaquim) sentiram quando perderam as influências dos oligarcas que a beneficiaram por longo tempo e precisaram enfrentar as ameaças de desclassificação social dos novos tempos baianos, depois da Revolução de 1930, uma vez que a lealdade aos

²⁶ Este site foi criado e mantido pelo filho de Edíria: João Carlos Amazonas, com quem mantenho contato via *Whatsapp*, desde 2021 até hoje. Por intermédio dele conheci vários dados interessantes e jamais revelados acerca de sua mãe, Edíria. Fatos que não consegui comprovar através de documentos. Portanto, deixo ao critério do(a) leitor(a) dar-lhes créditos às informações a mim repassadas por João Carlos. Nota da autora.

²⁷ <https://vermelho.org.br/2011/12/26/morre-a-militante-ediria-carneiro-aos-86-anos/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

²⁸ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa218703/ediria-carneiro>. Acesso em: 19 jul. 2022.

políticos de outrora já não tinha importância para os grupos oligárquicos desse momento. Foram duas “turbulências sociais e políticas” de grande envergadura as que desestabilizaram social e economicamente a famílias afrodescendentes de Salvador (BA) como os Souza Carneiro:

...em um primeiro momento, a derrota dos grupos oligárquicos que davam suporte às suas ambições, e no segundo, a Revolução de 1930, que desmantelou a própria estrutura do poder baiano que permitia a atuação desses grupos. Depois desses dois eventos, as restrições restringiram as opções dos Souza Carneiro, passando a “enfrentar as ameaças de desclassificação social que se mostravam cada vez mais dramáticas e irremediáveis (ROSSI, 2012, p. 103)

Para Rossi (2012, p. 103), as economias de Antônio Joaquim de Souza Carneiro “ficaram quase que estritamente confinadas às atividades e aos eventuais dividendos extraídos de suas competências culturais e intelectuais”. Assim, o pai de Edison, derrotado politicamente, deixou de lado suas lealdades para com a velha oligarquia e, tanto ele como sua família (incluindo possivelmente aos filhos de seu irmão Edgard, dentre eles, Edíria) passaram a depender do investimento que Antônio Joaquim fez usando sua condição de pessoa “erudita” e “acadêmica”.

2 ASPECTOS SOCIOPOLÍTICOS E CULTURAIS NA BAHIA

Apresentam-se dados sobre a situação sociopolítica e cultural da Bahia (e do país) a partir do governo baiano (plano estadual) de José Joaquim Seabra e, posteriormente, da Revolução de 1930 e o governo de Getúlio Vargas (no plano nacional).

2.1 A VELHA OLIGARQUIA: J.J. SEABRA E SEUS CORRELIGIONÁRIOS

Em páginas anteriores mencionou-se o governador J. J. Seabra e a relação “dedicada e leal” da família Souza Carneiro com a velha oligarquia que representava este governador. Assim, o governador foi lhes recompensando

...no correr de seus notáveis doze anos de controle ininterrupto sobre a engrenagem política baiana, entre 1912 e 1924: período em que se elegeu duas vezes governador (1912-1916 e 1920-1924), bem como fez seu sucessor, seu homem de confiança Antônio Moniz Sodré de Aragão, para o mandato de 1916-1920 (ROSSI, 2012, ps. 94-95).

Segundo Batista (2018, p. 18), após a Revolução de 1930, o principal acontecimento político na Bahia foi “o papel dos municípios, do Estado e da União no novo regime gestado [...] que marcou a história do país e que [...] foi reflexo e parte constituinte de um conjunto de transformações que ocorreram na sociedade brasileira”. Antes da Revolução de 1930, Bahia estava dominada por uma oligarquia que se alastrava desde o século XIX.

Com base no postulado por Rossi (2012), é possível afirmar que os Souza Carneiro realizaram aquilo que muitos negros e/ou mulatos também fizeram: aproximar-se, através do ambiente cultural e dos estudos superiores, da oligarquia de turno, pois a “educação” transformou-se no símbolo cultural mais forte de Salvador, possibilitando a quase todos seus habitantes (negros libertos, mestiços, brancos) – menos os indígenas - uma melhor chance de ascensão social que permitia um leque de relações e investimentos culturais.

Da relação “amistosa” entre a classe dirigente e os intelectuais mulatos baianos surgirão efeitos identitários (sociais e raciais) que irão afetar a família Souza Carneiro, fazendo com que seus membros se apropriem simbolicamente da ideologia dominante

da Bahia. A inserção de Antônio Joaquim (adulto) junto com sua família no espaço geocultural baiano e das elites hegemônicas foi produto das relações identitárias socioculturais e raciais vivenciadas pela família tendo, como resultado, a forma como vários de seus membros “tenderam a se apropriar simbolicamente do mundo baiano” (ROSSI, 2012, p. 84).

Mas a velha oligarquia acabaria em 1930 com o movimento revolucionário, “resultado [...] da aliança temporária entre diferentes segmentos da sociedade” (BATISTA, 2018, p. 18). Portanto, o Estado da Bahia teve um papel relevante na Primeira República, pois sua situação sociopolítica, no Império, privilegiava a “fazendeiros capitalistas, burgueses e industriais. A Bahia foi, contudo, um estado que, monarquista até a medula da escravatura, influiu os governos republicanos (NEGRO; BRITO, 2013, p. 863).

No âmbito sociopolítico baiano, a Revolução de 1930, segundo Batista (2018, p. 18), “ainda que não tenha empreendido mudanças imediatas na ordem social do país [...] não se concretiza [...] como uma retomada do passado”. A Revolução mudou os âmbitos socioculturais do país e de Salvador, motivando a discussões entre a classe política, as “classes produtivas, juventude, mulheres, intelectuais e a imprensa do período” (BATISTA, 2018, p. 20).

2.2 CULTURA E SOCIEDADE EM SALVADOR (BA)

A cidade de Salvador foi, desde início do século XX, um polo urbano atraente para a manutenção de um ambiente cultural “refinado”. Nos primeiros anos da República – entre 1889 e 1910 – a Bahia (e principalmente sua capital Salvador e o Recôncavo baiano) sofreu com o fim da escravidão e, conseqüentemente, com a diminuição da produção de açúcar devido à falta de mão-de-obra escrava. O fator da diminuição quantitativa de escravos até o final do século XIX, produziu “uma acentuada crise econômica atenuada apenas pela produção de cacau no sul do Estado” (CARMO, 2019, p. 2).

A classe política de Salvador – daquela época – estava composta pelos governadores do **Partido Social Nacional** (PSN) Severino Vieira (1900-1904) e José M. de Souza (PSN) (1904-1908); posteriormente o cargo de governador da Bahia foi para José J. Seabra do **Partido Republicano Democrático** (PRD) (1912-1916/1920-

1924); Antônio F.M. de Aragão (PRD) (1916-1920) e, finalmente, quem ocupou a governação foi Francisco Góis Calmon da **Concentração Republicana da Bahia** (CRB) (1924-1928), representam a “velha oligarquia” que, durante as três primeiras décadas do século XX e seguindo os preceitos positivistas de “civilização e progresso”, promoveram a higienização dos espaços públicos através “de uma reforma urbana que buscava diminuir as características africanas do centro da cidade e valorizar os elementos de origem lusitana e católica” (CARMO, 2019, p. 2).

Até 1930, a Bahia não teve relevância econômica nem de industrialização, a diferença do centro-sul do Brasil vivendo, segundo Carmo (2019, p. 2), um período de letargia econômica com uma elite controladora das transações comerciais e “uma população pobre e mestiça que vivia do trabalho informal no centro da cidade”. Portanto, “a cidade de Salvador, entre os anos de 1889 e 1930, não apresentou processos relevantes de diversificação da economia e de industrialização” (ASSIS, 1996, p. 30).

De fato, Salvador e o resto da Bahia sofreram, desde 1890 até a Revolução de 1930, de um equilíbrio instável de poder que, para Rossi (2012, p. 83) estava entre os grupos oligárquicos “atuantes na Primeira República baiana, cujo cenário de crise e estagnação econômica acirrava ainda mais as já encarniçadas disputas pelo controle do Estado”. Porém, entre 1920 a 1930 houve, na Bahia, um movimento de “criação de companhias, bancos e fábricas [...] no Estado” (ASSIS, 1996, p. 32).

Por um lado, os aspectos socioeconômicos e políticos da Bahia e de Salvador eram, a princípio do século XX, característicos de uma oligarquia que buscava manter a “branquitude”; por outro lado, o campo cultural abria espaço para as novas classes sociais compostas, majoritariamente, por negros libertos e afrodescendentes. Desta maneira, a **educação** foi o símbolo cultural mais forte de Salvador no início do século XX, possibilitando a seus habitantes (negros libertos, mestiços, brancos) – menos os indígenas - uma melhor chance de ascensão social que permitia um leque de relações e investimentos culturais.

Sendo Salvador uma capital onde o negro não era respeitado como um sujeito **intelectual**, foi preciso, conforme explica Rossi (2012, p. 87), “usar do prestígio de boas relações e posteriormente ter em posse algum título acadêmico” para poder ascender socialmente, uma vez que a oligarquia baiana apreciava as “boas maneiras” e as “boas letras”. Salvador converteu-se, aos poucos, em um polo urbano atraente para “mestiços que buscavam, através da educação, ascender e se diferenciarem

socialmente [...] educação e cultura – tinham o intuito de infundir alguma estabilidade às suas ambições [...] social e profissional” (ROSSI, 2012, p. 86)

Estes aspectos socioeconômicos da Bahia influenciaram, no início do século XX, a cultura e a educação em Salvador e serviram de pivô para que muitas famílias mestiças como os Souza Carneiro e seus membros como Antônio Joaquim, Edison e Edíria, se aproximassem da oligarquia. No entanto, a elite baiana continuava mantendo o costume eurocêntrico de copiar aspectos e comportamentos da cultura francesa, para diferenciar-se das classes populares e demonstrar sua “civilidade”.

Nas palavras de Silva (2000, p. 87), a oligarquia de Salvador tinha um desejo obsessivo: “experimentar as tendências em moda na *Belle Époque*, vestindo-se à moda europeia [...] e lendo autores franceses como Auguste Comte, Emile Durkheim, Anatole France [...]”. No Brasil de início do século XX, alguns ensaístas dessa época buscaram nos discursos de pensadores europeus como Comte, Darwin, Nietzsche ou Marx apresentam um modelo de regeneração social, embora a “revolução” proposta por esses teóricos (principalmente Nietzsche e Marx) era advogar por “uma reforma de valores e não uma mudança das estruturas sociais (COSTA FILHO, 2013, p.10).

Quiçá por essa razão, a regeneração social idealizada pela intelectualidade baiana dessa época teve, nas primeiras décadas do século XX, como explica Carmo (2019, p. 3), “uma discrepância acentuada entre o pensamento da elite pensante e as práticas culturais das classes populares”. Posteriormente, entre 1900 e 1940, Salvador (assim como também o Recôncavo baiano) esteve marcada “por uma cultura elitista, acadêmica, ornamental, pouco participativa, voltada para a literatura como luxo de espírito [...] e para oratória como traço de distinção e prestígio” (FONTES LIMA, 2011, p. 33).

Por sua vez, Ludwing (1982, p. 12) afirma que a cidade de Salvador, desde final do século XIX até a primeira metade do século XX era “um centro aristocrático de imperturbável estabilidade, em que se apreciavam mais as boas maneiras, a sociabilidade, a dignidade e as liberdades pessoais, as belas letras, a religião e a política”. Era, pois, um **centro de cultura** de onde surgiam ideias que refletiam e reelaboravam o eurocentrismo e a cultura francesa. Foi assim que muitos afrodescendentes buscaram - na educação formal, superior e artística -, uma forma de aproximar-se da ideologia **civilizatória**, e, dessa forma, ter uma vida material e social mais “confortável”, uma vez que se mimetizavam com as ideias mantidas pela intelectualidade “branca” dos velhos oligarcas baianos.

Paulo C. M. de Oliveira, em sua tese doutoral (2002), sustenta que a cultura na Bahia (principalmente de Salvador e Recôncavo) se institucionalizou, gerando profissionais e especialistas e consolidando-se como “um capital simbólico intrínseco aos seus domínios”. Essa institucionalização, no início do século XX, possibilitou a criação de critérios impostos pela classe hegemônica - tanto no país quanto na Bahia -, mediante os quais, na luta de poder, os intelectuais orgânicos das classes populares batalharam por uma legitimidade exclusivamente cultural. De fato, “multiplicam-se instâncias de consagração, legitimação e difusão da cultura que passa a integrar, com relativa independência, os saberes artístico e científico” (OLIVEIRA, 2002, p. 46).

Entre o final do século XIX e início do século XX, o principal aspecto cultural em Salvador era a manifestação poética - da qual também fez parte Edison (o primo de Edíria) – e o culto da erudição, em decorrência da faculdade de Medicina. Os “saraus” faziam parte da sociedade baiana tida como “cultura”, onde se valorizava – como cópia fiel das reuniões que era costume na França da *Belle Époque* - a retórica e a eloquência da oratória. Assim, a cidade de Salvador “apresentava um neoclassicismo retardatário, prestígio popular e literário da retórica [...]; preferência e predomínio da manifestação poética, culto da erudição [...] e ausência de editores” (LUDWING, 1982, p.18).

Logicamente, o cenário “cultural” baiano daquela época estava restringido apenas à elite letrada deixando de fora, segundo comentário de Fontes-Lima (2011, p. 33), “uma grande quantidade de ex-escravos analfabetos, pobres e também a classe média. O circuito cultural estava representado apenas pela Escola de Belas Artes, Faculdade de Medicina, de Direito [...]” Já na década de 1920 a 1930 surgiram “timidamente” algumas correntes culturais renovadoras em Salvador, mais moderadas que as divulgadas no sul do país, aceitando certos critérios modernistas de grupos literários como os intitulados “Arco e Flecha” (1928); “Távola” (1928), etc. Assim, “a influência do modernismo nas artes plásticas foi retardatária na Bahia [...] e a arte era ainda um fato complementar da cultura [...]” (LUDWING, 1982, p. 27).

No entanto, Conduru (2009) se opõe à ideia de um modernismo tardio no Brasil (incluindo-se por extensão ao estado da Bahia), uma vez que, acima desse estilo “moderno” está a influência da arte afro-brasileira (à qual Edíria soube representar de forma exímia), desde momentos históricos do passado até nossa contemporaneidade devido “às diferentes ações e ideias em arte vinculadas às questões socioculturais que unem África e Brasil [...] seguindo a abrangência ampla com a qual se configurou

desde meados do século XX” (CONDURU, 2009, p. 30).

Seguindo esta linha de pensamento, podemos entender que a classificação de diferentes vertentes artísticas reflete muito mais o poder hegemônico do Estado e suas instituições (incluindo também a participação de seus intelectuais orgânicos) do que o processo artístico em si mesmo. Para Conduru (2009, p. 30), os “processos artísticos, crítico e historiográfico, ao serem inclusivos, abrangentes, também são manifestações, ecos, respostas no campo artístico”. Certamente, os “estilos” representam as problemáticas socioculturais que existiram e existem até hoje no Brasil, principalmente àquelas relacionadas à questão afrodescendente com suas manifestações artísticas, muitas vezes, deixadas de lado ou escurecidas pela sociedade.

2.3 PARTICIPAÇÃO ARTÍSTICO-IDEOLÓGICA DE EDÍRIA EM SALVADOR

Apresenta-se uma linha temporal da participação ativa de Edíria em revistas, jornais, congresso e eventos relacionados com a ideologia marxista-leninista, a partir de 1940. O início de sua trajetória artístico-ideológica começa com sua presença, como estudante, na Escola de Belas Artes da Bahia (EBA).

2.3.1 A EBA e o molde da academia francesa de Belas Artes

A Escola de Belas Artes da Bahia (EBA), fundada em 1877 pelo pintor e professor espanhol Miguel Navarro Cañizares com a colaboração de artistas e discentes do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia²⁹, é considerada a segunda escola de Belas Artes do Brasil³⁰. Embora a EBA foi importante para a produção e manutenção cultural da comunidade baiana e nordestina, ela representou, desde o início, a ideologia hegemônica com valorização dos estilos artísticos europeus representando assim o costume da oligarquia baiana de se aproximar da cultura francesa da *Belle Époque*.

Ratificando o anteriormente dito, no site da EBA, a partir de uma pesquisa realizada por Juarez Paraiso em 1992, “todas as escolas de Belas Artes no Brasil,

²⁹ <http://www.eba130.ufba.br/textos.html>. Acesso em: 13jul.2022.

³⁰ <http://www.belasartes.ufba.br/historia/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

desde 1816, “foram criadas nos moldes de sua congênere francesa: a *Academie de Beaux Arts*, segundo os preceitos neoclássicos ³¹”. O modelo acadêmico que se instalou na EBA - e em outras instituições de ensino superior do Brasil - não condiz com o postulado de intelectuais comunistas como Gramsci (1985), pois quando a dimensão estética está organizada (em forma e conteúdo) no interior das relações entre sujeitos sociais, constituirá a estrutura e a superestrutura dentro de uma determinada sociedade. Neste caso, a superestrutura mantida pela ideologia da classe oligarca baiana e do Brasil, desde o século XIX, até os dias atuais.

Em contrapartida à valorização dos moldes artísticos europeus coexistia no Brasil, desde a época colonial, a vertente artística afrodescendente com seus desdobramentos surgidos em cada momento histórico e que não necessariamente foi empregada apenas por negros ou afrodescendentes e sim por sujeitos de outras etnias³² com o intuito de representar “manifestações, ecos, respostas, no campo artístico, aos modos demarcação étnica característicos da sociedade brasileira: relativos, difusos, mais ou menos velados” (CONDURU, 2009, p. 30).

Desta forma, os professores da EBA mantinham uma tradicional orientação acadêmica, cultivando em Salvador e na Bahia “uma arte na qual não apareciam as novas conquistas técnicas, a paisagem local (com exceção das igrejas, interiores e conventos, e algumas marinhas), sua cor, seu povo não apareciam” (LUDWING, 1982, p. 31). No início do século XX (1900), a EBA recebeu o reforço de dois professores artistas estrangeiros: o pintor russo Maurice Grün ³³ e o escultor francês Joseph Gabriel Sentis de Villemur³⁴.

Em 1907 incluiu outros artistas estrangeiros como Pasquale De Chirico³⁵

³¹ <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/juarez-paraiso/>. Acesso em: 14 ago. 2022.

³² “A vertente artística nomeada como afro-brasileira não tem sido caracterizada como aquela produzida unicamente por afrodescendentes. O que pode ser demonstrado com a menção de dois casos especiais, mas não únicos: as trajetórias e obras de Hector J. Páride Bernabó, argentino de nascença e depois naturalizado brasileiro, conhecido como Carybé, e Karl Heinz Hansen, nascido na Alemanha, que se naturalizou brasileiro e radicou-se na Bahia, cujo nome adotou como seu” (CONDURU, R., 2009, p. 30).

³³ Nasceu em Réval, Império Russo (atualmente, a República da Estônia) em 7 de fevereiro de 1870 e morreu em Paris em 20 de janeiro de 1947. Foi um pintor russo, naturalizado francês em 1910. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_Gr%C3%BCn. Acesso em: 18 ago. 2022.

³⁴ (1855-1937). Escultor francês. Foi escolhido pelo Ministério da Instrução Pública e Belas Artes de Paris, e enviado como professor e gerente de oficina para fundar a Escola de Escultura da Academia de Belas Artes da Bahia, a pedido do governo brasileiro. Disponível em: <https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/sentis/>. Acesso em: 19 ago. 2022

³⁵ (1873-1943). Escultor, desenhista e professor italiano. Descendente de uma família de artistas. Em 1893, emigrou para São Paulo, onde abriu uma fundição. Mudou-se para Salvador, em 1903 onde lecionou escultura e desenho na EBA, de 1918 a 1942. Disponível em: <https://www.historia-brasil.com/bahia/pasquale-chirico.htm>. Acesso em: 19 ago. 2022

(escultor italiano e autor de muitos monumentos brasileiros como o dedicado a Castro Alves e ao Barão do Rio Branco). Inicialmente, a EBA mantinha um curso de Desenho, Pintura, Arquitetura e Música. Em 1943, o Ministério da Educação e Saúde do governo de Getúlio Vargas, reconheceu os cursos de Pintura, Escultura e Gravura.

Com já foi mencionado, a EBA fez parte do início da aprendizagem artística de Edíria, a partir de 1940 e isso serviu-lhe para afiançar a sua capacidade artística mediante a aprendizagem de técnicas e emprego de materiais utilizados durante toda sua vida de artista plástica. Edíria, portanto, “cursou a Escola de Belas Artes na Bahia na década de 40, momento em que começou a observar os problemas do povo e os traspor em tintas para seus quadros” (DELA TORRES, 2009, p. 91).

As imagens eram buscadas em seu cotidiano como, por exemplo, a fila dos necessitados no convento de São Francisco para a distribuição da sopa gratuita. Uma de suas marcas é o fato de sempre ter um olhar dedicado à mulher. Talvez, o que motivou a Edíria a deixar a EBA foi uma atitude de rebeldia contra esse academismo. Mas, o abandono de seus estudos teve outro motivo importante: ela foi nomeada como delegada para o VI Congresso Nacional dos Estudantes – UNE, que aconteceu no Rio de Janeiro em 1945, pois havia-se filiando-se ao PCB. Corroborando a vinculação de Edíria na EBA, há uma entrevista realizada a ela pela redação da “Fundação Mauricio Grabois” em 27 de maio de 2010³⁶, da qual extraiu-se o seguinte trecho:

P: Onde e quando você começou a participar do movimento estudantil?

Edíria – Comecei a participar do movimento estudantil no período da guerra. Mas naquele tempo não estava filiada ao Partido. Nele só ingressei em 1945, no mesmo ano em que participei do Congresso da UNE, como aluna da Escola de Belas Artes da Bahia.

Pela narração anterior, comprovamos que Edíria ainda era aluna da EBA em 1945, data em que ela junto a outras estudantes baianas, foram enviadas ao Rio de Janeiro, para participarem do Congresso da UNE.

2.3.2 As revistas comunistas como veículo de cultura em Salvador

A imprensa nasceu como veículo de difusão de ideias e ideologias; desta forma,

³⁶ <https://grabois.org.br/2010/05/27/entrevista-com-ediria-cameiro-amazonas-2/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

ela se inter-relaciona com a história social e os interesses sociopolíticos, econômicos e culturais de uma sociedade, em um determinado momento histórico. Para alguns estudiosos, a imprensa está ligada à história sociopolítica e econômica do país, como também a certos “interesses” setoriais hegemônicos e de resistência porque, “desde o surgimento da imprensa no Brasil, a mesma é marcada por processos de defesa de interesses e pela busca de poder – mesmo pelos grupos minoritários, quando começam a conquistar espaço nas *folhas*” (ANDRADE, 2015, p. 1).

Por tais motivos, um número crescente de jornais e revistas começou a circular pelas metrópoles brasileiras desde 1860 até a primeira metade do século XX ³⁷, incentivados pelas ideologias socialistas dessa época. Nas edições se publicavam temas literários (poesias, romances, contos), pois, “os jornais eram – além de veiculadores dos pensamentos políticos hegemônicos – um espaço viável para as publicações literárias, sobretudo nas regiões periféricas do país” (ANDRADE, 2015, p. 2).

Já no século XX, os jornais que continuavam a circular, competiam com o surgimento de revistas de tendência marxista-leninista como a *Seiva* que contrariavam os interesses ideológicos da oligarquia baiana e do país, pois buscavam atender às exigências do povo – fosse para o setor popular letrado como para os setores populares que, naquela época eram maioritariamente semianalfabetos³⁸ - discorrendo sobre temas do cotidiano das pessoas: saúde, lazer, cultura, etc.

Em Salvador (BA), ainda não sendo militante do PCB (mas sim simpatizante da doutrina comunista), Edíria trabalhou eventualmente na *Seiva*, ilustrando poemas de Manuel Bandeira, Nicolas Guillem e Jacinta Passos, importante escritora partidária do PCB. O idealizador desta revista foi João Falcão ³⁹ e sua primeira publicação aconteceu em dezembro de 1938. Desde seu primeiro exemplar até 1943, esta revista (de alcance nacional e internacional) convidou a todos os escritores de América Latina a publicarem seus trabalhos. Além de Falcão, a revista teve a participação dos dirigentes Vidigal Sena, Eduardo Guimarães e Emo Duarte e de outros intelectuais

³⁷ Em Salvador (BA) circulavam muitos periódicos desde 1811. Nota da autora.

³⁸ “Os líderes socialistas na educação na década de 1910 [...] verificaram que o analfabetismo era um obstáculo na propagação de seus ideais de justiça, igualdade e distribuição de riqueza, já que os analfabetos poderiam não entender as divulgações realizadas. Defendiam o ensino obrigatório, gratuito e técnico-profissional, além da manutenção das escolas públicas, laicidade da educação escolar e combate ao ensino religioso. Conseguiram a criação de Escolas Operárias e de Bibliotecas Populares” (BRAGA & MAZZEU, 2017, p. 36).

³⁹ FALCÃO, J. **A história da revista Seiva**: primeira revista do Partido Comunista do Brasil-PCB”.

como Afrânio Coutinho, Humberto Bastos, Sosígenes Costa, Jacob Gorender, entre outros. A veiculação da revista perdurou por 5 anos com 18 edições; isto é, de dezembro de 1938 até dezembro de 1943.

No seu último ano, distribuíram-se nas bancas de jornais e revistas de Salvador, assim como nas principais capitais do país, sendo editada em plena ditadura militar. Veículo importante para a vida política baiana e de todo o país, a revista *Seiva* foi um dos poucos instrumentos de imprensa contrários ao fascismo, doutrina que havia se afirmado na Itália e outros países europeus dessa época, na véspera da eclosão da segunda guerra mundial. Foi, também, o meio pelo qual Edíria conseguiu ser notada como desenhista a favor da ideologia marxista que ela se identificou desde sua adolescência, devido à influência de seu primo Edison.

Durante os anos em que a Segunda Guerra mundial aconteceu, os jovens e intelectuais viviam sufocados pelo fascismo que se alastrava no mundo. Para amenizar esse sufoco, a *Seiva* funcionou como porta-voz dos anseios deles. Segundo Falcão (2008), esta revista lutava contra o nazifascismo que, no país, estava representado pela figura de Getúlio Vargas. Este posicionamento tornou a revista um instrumento ameaçador para Vargas. A revista foi proibida de circular em julho de 1943 pelo Ministro da Guerra, Eurico Gaspar Dutra.

Seus diretores (João e Wilson Falcão), juntamente com o secretário Jacob Gorender, foram presos e processados pelo Tribunal de Segurança Nacional. Gorender. Décadas posteriores, João Falcão, durante uma entrevista realizada à revista *Margem Esquerda* (nº 9/2007) que um de seus artigos publicados na década dos anos 40 foi uma entrevista “incisiva” realizada por ele ao general Manuel Rabelo do Superior Tribunal Militar, que tinha uma posição antifascista. Falcão comentou:

...Eu o entrevistei em Salvador. Ele disse que o Brasil precisava participar da guerra efetivamente. Isso antes da criação da Força Expedicionária Brasileira (FEB). Achava que não valia a pena declarar guerra e não participar; denunciou que os soldados convocados, em vez de serem treinados para a guerra, ficavam limpando latrinas. Isso atraiu uma censura pesada sobre a revista⁴⁰.

Essa entrevista provocou a reação da alta cúpula militar que, sem poder punir ao general, direcionaram sua frustração prendendo aos irmãos Falcão, assim como a

⁴⁰ <https://www.marxists.org/portugues/gorender/2007/06/entrevista.htm>. Acesso em: 18 set. 2022.

Gorender que ficaram na prisão da Guarda Civil de Salvador (BA) de 5 a 6 meses, acusados de subversão com base na entrevista realizada ao general Rabelo (confirmada pelo próprio militar) e publicada na revista. Desta forma, a *Seiva* foi obrigada a fechar suas edições.

Nas 3 primeiras décadas do século XX (1900 a 1930), ademais da *Seiva*, surgiram outras como *O Momento* e o jornal comunista *A Classe Operária* que apresentavam assuntos de interesses gerais (política nacional, as duas guerras mundiais, etc.). Também tratavam de questões locais: como “a criação de uma escola, a apresentação de um *sarau*, a morte de conhecidos, etc. O que nos permite perceber muitos aspectos da vida social e cultural da(s) sociedade(s) neles retratada(s)” (ANDRADE, 2015, p. 3).

Os intelectuais que escreviam os textos nos jornais e revistas tratavam em não evidenciar em seus discursos o apoio incondicional deles ao marxismo-leninismo; no entanto, alguns comunistas baianos como Jorge Amado e Aristeu Nogueira (1915-2006) deixaram transparecer em seus discursos um teor comunista mencionando a ideologia de Marx, Lenin, Stalin, entre outros. Da mesma forma que os escritores de textos das revistas e jornais comunistas dessa época, os ilustradores (incluindo aqui a Edíria Carneiro) deixaram transparecerem, em seus desenhos, sua simpatia pela doutrina comunista-leninista.

Portanto, todas as revistas e jornais comunistas da década de 1940 a 1960 tinham, como principal objetivo, propagar a ideologia marxista-leninista-stalinista, denunciando as condições de vida no campo e na cidade das classes populares, junto com as condições econômicas e uma crítica à política nacional. A revista *O Momento* produziu apenas 9 números, desde 1931 a 1932; nela trabalharam como colaboradores o primo de Edíria, Edison Carneiro, João Cordeiro, Machado Lopes, entre vários outros.

Esta revista representa a evolução do jornalismo baiano ao combater aspectos negativos da vida e da sociedade baiana e “encarar temas nacionais como os rumos políticos do país depois da revolução de 30, [...] o feminismo (em relação ao qual adotou posição nitidamente conservadora)” (LUDWING, 1982, p. 28),

2.4 PARTICIPAÇÃO ARTÍSTICO-IDEOLÓGICA DE EDÍRIA EM RJ

Ao abandonar seus estudos na EBA e ir a Rio de Janeiro como delegada estudantil para participar do VI Congresso da UNE, Edíria traçou seu destino como artista plástica e militante comunista, até o fim de sua vida. No blog de Mazé Leite publicado em 3 de abril de 2011 está o seguinte comentário sobre a decisão de Edíria de ficar no Rio de Janeiro⁴¹:

Em 1945, como delegada ao congresso UNE no Rio de Janeiro, resolveu mudar-se para essa cidade que iria lhe permitir ter uma vivência maior com artistas e intelectuais. Lá na sua terra era muito difícil, para ela, ser militante comunista, inclusive por causa do preconceito que havia contra a participação de mulheres, tanto na política quanto nas artes.

Os tópicos a seguir apresentam brevemente o percurso de Edíria nessa cidade, até ela conhecer a quem será seu marido pelo resto de sua vida: João Amazonas.

2.4.1 O VI Congresso da UNE e a participação de Edíria

Em 1945, Edíria, com 22 anos, abandona seus estudos na EBA ao ser enviada como delegada estudantil dessa Instituição para o **VI Congresso da União Nacional de Estudantes** (UNE), no mês de julho. Ela já conhecia aos intelectuais comunistas da delegação baiana que eram Mario Alves, Magna Vita, irmão de Jacob Gorender⁴². A UNE “tornou-se a principal entidade estudantil brasileira, desde a sua criação em 1937, com a realização do I Congresso Nacional dos Estudantes” (DA MOTA, 2013, p. 16).

Foi com o PCB que a UNE se reorganizou, protagonizando contínuas lutas e manifestações contra a ditadura de Getúlio Vargas e sua ideologia do Estado Novo. Esta organização estudantil encabeçou campanhas contra o Eixo durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), “levando os estudantes a ocupar o Clube Germânia na Praia do Flamengo, Rio de Janeiro, que, a partir daquele momento, tornar-se-ia a sede oficial da entidade” (DA MOTA, 2013, p. 16).

⁴¹ <http://artemazeh.blogspot.com/search?results=35&reverse-paginate=true>. Acesso em: 15 fev. 2022.

⁴² Comentário extraído da entrevista de Ruy, Lobregatte e Buonicore com Edíria e publicada em 27 de maio de 2010.

A figura apresentada a seguir registra o momento quem que Edíria fica entre os delegados baianos, ela é a terceira da direita para esquerda e Mario Alves sentado na ponta esquerda:

Figura 8: Edíria junto aos delegados baianos, na UNE (RJ, 1945)



Fonte: <https://www.grabois.org.br/cdm/artigos/141575/2012-01-04/simplesmente-ediria>, 2022.

O protagonismo da UNE na política brasileira foi crescendo a partir dos anos 50, fortalecendo o movimento social brasileiro e defendendo o patrimônio nacional contra o avanço industrial de capital estrangeiro. Depois do VI Congresso, Edíria decide ficar no Rio de Janeiro onde havia maior quantidade de artistas e intelectuais. Nas palavras de Edíria para o entrevistador Gustavo Rossi (2008), “*fiquei militante de carteirinha... fiquei comunista da cabeça aos pés*”.

2.5 O PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO: BREVE PERCURSO HISTÓRICO

Para compreender melhor a evolução sociopolítica, a presença do anarquismo e a luta contra esta ideologia feita pelo PCB no Brasil, devemos remeter-nos aos eventos acontecidos na Primeira República quando surgem várias agitações sociais das classes subalternas contra o poder político oligárquico, denunciando as más condições de trabalho da população campesina e da classe operária das indústrias.

Decerto, as lutas das classes operárias brasileiras, na primeira década do século XX tiveram, inicialmente as “práticas sindicais influenciadas pelo anarquismo, talvez em decorrência da [...] rebelião e revolução em uma classe trabalhadora tida [...] por amorfa, apática e resignada de sua condição de dominada” (OLIVEIRA, 2009, p. 20).

Portanto, antes do surgimento do PCB, os anarquistas vindos da Itália em 1890 e que constituíram o maior contingente de trabalhadores rurais no Brasil ⁴³, já começaram a confrontar o poder da classe dominante, composta principalmente pelos latifundiários paulistas. Assim,

...os anarquistas chegados do exterior em meio às ondas migratórias que vinham sobrecarregar a oferta de braços, principalmente para as lavouras cafeeiras dos latifúndios paulistas *ampliaram* (itálico meu) o medo da classe dominante ressabiada com as possíveis conturbações sociais que poderiam surgir nesse período de incerteza dada pelo fim da escravidão. (OLIVEIRA, 2009, p. 50).

Desde início do século XX, os intelectuais brasileiros representativos das classes populares, contestaram o regime oligárquico que controlava o setor agroindustrial, enfrentando (sejam anarquistas, socialistas ou comunistas) a elite burocrática e lutando contra as transformações socioeconômicas que continuavam a prejudicar à classe trabalhadora (rural e urbana) com um trabalho semiescravo. Esses intelectuais representaram as duas principais tendências ideológicas anarquistas “sociais” de início do século XX, no país: por um lado, estavam os anarco-comunistas e por outro, os anarco-sindicalistas.

Para Oliveira (2009, p. 60), “a principal diferença entre esses dois grupos diz respeito às suas concepções acerca da pertinência da função dos sindicatos para o desenvolvimento de um processo revolucionário”. As agitações sociais no início do século XX foram incentivadas pelos anarquistas para lutar a favor de seus direitos ignorados. E, até a fundação do PCB, em março de 1922, foram os anarquistas os principais agitadores do movimento operário deste país” (AZEVEDO, 2011, p. 970).

⁴³ “A fundação da Colônia Cecília, uma colônia coletivista de italianos no Paraná, é tida como uma espécie de marco do surgimento do anarquismo no Brasil em 1890, ainda que se identifique como precedente, em 1888, uma rápida experiência da comunidade fundada pelo italiano Artur Campagnoli em Guararema, São Paulo, composta por “espanhóis, russos, franceses e alguns brasileiros”, mas, sobretudo, italianos” (OLIVEIRA, 2009, p. 49).

O objetivo dos comunistas brasileiros era, nas palavras de Goulart (2013, p. 90), “delinear uma nova cultura fundada no marxismo e inserida no movimento operário e, portanto, [...] era imprescindível [...] uma política centralizada, selando a existência de um partido operário”. Assim, dedicaram-se a organizar a luta operária com base na ideologia marxista, defendendo a criação de sindicatos obreiros unidos dentro de um mesmo ideal: a reivindicação socioeconômica e cultural dos subalternos. No entanto, “o marxismo no Brasil, assim como em outros países, demorou e teve que percorrer um longo caminho, repleto de obstáculos, até tornar-se dominante entre o movimento operário” (AZEVEDO, 2011, p. 970).

Foi o PCB - recém constituído – que introduziu uma nova cultura política cuja missão era incorporar a ideologia marxista, buscando derrubar a ideologia dos anarquistas que agiam dentro do movimento operário brasileiro. A partir de 1922, tal ideologia deixou de ser hegemônica na medida em que os conceitos e ideias marxistas se fortaleciam com a esquerda brasileira. Logo, “o apogeu do movimento anarquista no Brasil se deu por volta de 1915 e 1918, a partir desta data começa a entrar em crise” (AZEVEDO, 2011, p. 972).

Desta forma, o desenvolvimento da doutrina marxista no Brasil encontrou dificuldades, uma vez que o poder dos anarquistas a superava, pois controlavam, segundo Goulart (2013, p. 9), o “movimento operário brasileiro, de agregação mutualista e de resistência, com sindicatos de corporação profissional”, ademais de recrutarem os trabalhadores para a luta social. A força do anarquismo fez com que, no Brasil, o marxismo apresentasse “avanços, recuos e particularidades inerentes à formação político-cultural da sociedade brasileira” (GOULART, 2013, p. 10).

Nessa época, o marxismo era pouco conhecido e desenvolvido no país devido à hegemonia oligárquica que incidia negativamente, na classe operária brasileira desinformada e, maioritariamente semianalfabeta⁴⁴. O termo “semianalfabeto” não representa aqui um fato pejorativo e sim baseado na realidade sociocultural brasileira, estudada e denunciada por vários teóricos como Ferraro (2002) ou Yamamoto (2016).

Para Ferraro (2002), o analfabetismo - e o semianalfabetismo - não são antônimos pejorativos dos termos “culto” ou “polido” e sim, reflexo do problema brasileiro que se alastra desde a época colonial relacionado com a deficiência da

⁴⁴ Este termo representa o sujeito social que foi parcialmente alfabetizado; semiletrado, mas que tem déficit de compreensão discursiva. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/semianalfabeto/>. Acesso em: 12 abr. 2022.

escola onde se produz a alfabetização e o letramento, porque o analfabetismo representou, desde o século XIX “a precariedade quantitativa e qualitativa do nosso sistema de ensino elementar que respondia em grande medida pela amplitude do analfabetismo entre a população brasileira, no momento em que se comemoravam os 100 anos da República” (FERRARO, 2002, p. 27).

Segundo Yamamoto⁴⁵ (2016), em seu artigo online, no Brasil “apenas 8% das pessoas em idade de trabalhar são consideradas plenamente capazes de entender e se expressar por meio de letras e números”. Isso representa o alfabetismo. Portanto, o país já leva um século (desde 1920 até hoje) onde um elevado percentual populacional não possui um “nível “proficiente” [...] capaz de compreender e elaborar textos de diferentes tipos [...] além de não conseguir opinar sobre o posicionamento ou estilo do autor do texto” (YAMAMOTO, 2016, p. 1).

Os intelectuais comunistas brasileiros lutaram para que o analfabetismo fosse erradicado do país. O ideário marxista, antes do surgimento do PCB, era opor-se ao predomínio do liberalismo clássico da oligarquia brasileira que, desde final do século XIX havia-se configurado dentro do paradigma positivista. Embora a “educação” fosse contemplada dentro do comunismo como uma “tarefa” de formação política dos seus quadros e militantes, o certo é que o PCB buscou, a través de revistas e jornais com essa ideologia, conscientizar politicamente (educação política) às classes trabalhadoras para lutarem “em defesa de direitos sociais como a democratização do acesso à educação pública” (LOPES, 2016, p. 12).

Nas palavras de Goulart (2013, p. 9), “o positivismo, expressão da cultura burguesa, introjetou-se na cultura do movimento operário socialista de inspiração marxista, originando o reformismo social-democrata”. Para alguns estudiosos, o marxismo desenvolveu-se no Brasil a partir de duas coordenadas antagônicas que prejudicaram a divulgação e aplicação da teoria de Marx, devido à tentativa de estabelecer a constituição da doutrina e “o estabelecimento de uma tradição teórica e prática que se mantém ativa e vivificada décadas depois da morte de seus fundadores” (MUSSE, 2015, p. 410).

Por um lado, os intelectuais comunistas brasileiros tentaram difundir a doutrina no Brasil, mas caíram na vulgarização dela ao combiná-la, segundo discorre Musse (2015, p. 410), “com outras ideias (socialistas ou não) [...] devido à necessidade de

⁴⁵ <https://educacao.uol.com.br/noticias/2016/02/29/-analfabetismo-funcional.htm>. Acesso em: 14 abr. 2022.

legitimar a prática política das ascendentes estruturas organizacionais da classe operária – associações, sindicatos, cooperativas, partidos”. Por outro lado, o marxismo nacional, embora não produzisse atualizações da obra de Marx, na primeira década do século XX, sempre procurou, desde seus primórdios, “compreender a especificidade da sociedade local, o que não deixou de concorrer para a expansão do escopo da doutrina” (MUSSE, 2015, p. 410).

Desta maneira, houve uma acirrada luta entre as diversas correntes autodefinidas como “comunistas” para delimitar as fronteiras do marxismo no Brasil, muito mais preocupados em deslegitimar outros grupos adversários e suas tendências ideológicas. No entanto, as sementes do movimento operário foram plantadas, apesar da crise interna dos comunistas, pois o objetivo comum era combater a dominação oligárquica (representada pelo **Movimento Republicano**) com tendência positivista. Essas “sementes” foram plantadas no mesmo processo de crise e reordenação da dominação oligárquica “representado no movimento republicano e que deu margem à intervenção, na vida política, das camadas médias urbanas e de intelectuais afeitos ao positivismo” (DEL ROIO, 1990, p. 14).

Quando os comunistas brasileiros superaram a delimitação do marxismo vencendo as tentativas de privilegiar uma ou outra vertente, surge o PCB, buscando pôr em prática as teorias de interpretação do país aplicadas aos movimentos sociais da época, relacionadas com as artes e a cultura popular. A fundação do PCB, possibilitou o surgimento de novas expectativas sociopolíticas para o movimento operário brasileiro, pois “passaram a fazer parte de nossa realidade” (AZEVEDO, 2011, p. 972).

2.5.1 O PCB e seus intelectuais

Até 1920, os comunistas brasileiros viviam em tensão com os sindicalistas, anarquistas e intelectuais (representados pelo “tenentismo”) que não tinham a mesma ideologia e, desta forma, antes de 1923, nenhum livro de Marx ou Engels havia sido traduzido para o português, por isso, os líderes das classes trabalhadoras não tiveram acesso a esta bibliografia, inicialmente e, ademais, poucos intelectuais brasileiros conheciam a teoria de Marx e Engels. Para alguns teóricos, “o conhecimento do materialismo histórico [...] chegava até os intelectuais brasileiros na forma de citações em outras obras, geralmente em francês” (FILHO, 1991 *apud* NUNES, 2018, p. 15).

Somente a partir de 1923 – “com um atraso de 75 anos em relação ao seu lançamento na Europa⁴⁶” - que a tradução do **Manifesto Comunista** ao português foi realizada por Octavio Brandão (afiliado nessa data ao PCB), incentivando a que muitos intelectuais irão se afiliar ao partido, aportando com seus trabalhos, valiosas informações para o público leitor de todo o território nacional. Mas os leitores, nessa época, estavam reduzidos a um grupo minoritário, constituídos por aqueles que haviam frequentado escolas e universidades. Já “para a classe trabalhadora, a dificuldade foi maior ainda, descontada a grande parcela que não sabia ler” (NUNES, 2018, p. 15).

Para Moraes Filho (1991, p. 34), antes de 1923 “nenhum livro de Marx ou Engels havia sido traduzido para o português, daí a impossibilidade do alcance de sua leitura pelos líderes das classes trabalhadoras”. Os mais letrados e que dominavam a língua francesa (já que muitas obras comunistas vindas da Europa estavam escritas nessa língua) eram os que conheceram antes, a ideologia marxista. Depois de uma década conturbada, o PCB é fundado a partir do impacto no país da Revolução Russa de 1917. No início de 1930, o PCB se fortaleceu com a conjuntura nacional e internacional e a adesão de “importantes quadros do tenentismo, da intelectualidade burguesa e do modernismo artístico, dentre os quais se sobressaem os nomes de Luiz Carlos Prestes, Caio Prado Jr. e Oswald de Andrade” (MUSSE, 2015, p. 412).

Os fundadores do PCB perceberam que os intelectuais poderiam auxiliar ao partido na manutenção e propagação das ideias marxista-leninistas, facilitando, através de discursos de fácil compreensão, uma aproximação das massas para a teoria marxista e para sua afiliação ao partido. O conceito de “intelectual” nos remete a Gramsci (1985), pois para este teórico, todos os seres humanos são “intelectuais”, capazes de desenvolver pensamentos próprios e critérios morais; porém, nem todos eles desempenharam a função de “intelectual” dentro duma sociedade.

Os tipos “tradicionais” de intelectuais, segundo Gramsci (1985) são o filósofo, o escritor e o artista (de qualquer gênero e classe social). Essa forma de perceber ao intelectual foi fundamental para o desenvolvimento do PCB que, desde sua formação, teve dificuldades em afirmar-se ideologicamente, fosse por sua “herança anarquista”, fosse pelo seu “envolvimento com o marxismo”.

⁴⁶ FILHO, E. de M. (1991, p. 41).

Precisavam, portanto, de alguma “motivação” para libertar-se dessa herança anarquista e positivista e isso aconteceu quando os intelectuais tiveram acesso e se identificaram com a teoria marxista, o que motivou aos “integrantes do Partido [...] a reconhecer e compreender seus influxos teóricos que moldaram as formas de pensar e agir dos comunistas” (FERREIRA, 2002, p. 23).

A motivação também aconteceu com a **Revolução Russa** de 1917 que potencializou, no Brasil, a difusão do marxismo e a movimentação operária criando “novas formas de poder operário-popular [...] e a cisão teórico-prática entre o marxismo, em processo de refundação e o reformismo social-democrata de cunho positivista” (GOULART, 2013, p. 9).

Com o passar dos anos o PCB foi se desenvolvendo e consolidando os ideais socialistas sintetizados em uma organização política cujo principal objetivo foi - e continua sendo - conjugar em suas fileiras os mais destacados dirigentes das lutas dos trabalhadores e representantes da intelectualidade e da cultura brasileira; uma vez que esse objetivo representa uma das bases do partido: a cultura, um conceito ligado à força do trabalho, dentro da ideologia marxista. Desta forma, com o processo “de crise e cisão político-cultural no qual a cultura operária brasileira se encontrava desde 1919, o marxismo emerge como força cultural capaz de possibilitar a autonomia da classe operária” (GOULART, 2013, p. 10).

Quando a Segunda Guerra mundial iniciou, o Brasil se encontrava na Era Vargas com uma oligarquia com pensamento nazifascista que controlava e reprimia partidos como o PCB. Por conta disso, os comunistas brasileiros, ao resistirem e lutarem contra o Estado Novo, tiveram umas décadas de tranquilidade, pois com o fim dessa guerra e a vitória da Rússia sobre o nazismo, o PCB teve um período proeminente – até a revolução dos militares em 1964 - influenciando “a disseminação do marxismo em amplos setores da vida política, intelectual e cultural do país” (MUSSE, 2015, p. 413).

O PCB marcou a política cultural desde sua fundação ao lutar contra um cenário político nacional que, a princípios do século XX, estava dominado por uma oligarquia agrária excludente, vinculada aos latifundiários produtores de café. Assim, os princípios de modificar as estruturas sociopolíticas, econômicas e culturais do Brasil “foram inseridos na política brasileira pelo PCB, o qual entendia que os trabalhadores deveriam ser representados politicamente, defendendo melhores condições de vida e de trabalho para a classe” (GOULART, 2013, p. 11).

Esses princípios defendidos pelo PCB surgiram e se desenvolveram numa sociedade oligárquica, excludente, denominada *Primeira República*, onde uma elite agrária cafeicultora “monopolizava a política e a cultura, em detrimento dos trabalhadores rurais e urbanos, os quais, além de marginalizados político e culturalmente, viviam na miséria” (GOULART, 2013, p. 11).

Desta forma, o PCB foi o precursor da organização e estrutura de uma ideologia marxista cujo objetivo era inserir os trabalhadores no cenário político e cultural do país. Para a disseminação da ideologia marxista, o PCB precisou da participação dos intelectuais que simpatizavam com os ideais marxistas. De 1925 a 1940, este grupo de intelectuais orgânicos a favor das classes subalternas tiveram a responsabilidade política de reconstruir o país, pois desiludiram-se com a República excludente com influência oligárquica.

A intelectualidade a favor do marxismo no Brasil aspirava à uma reformulação organizacional da nação reagindo ao costume colonial da manutenção de uma estrutura oligárquica institucional. Desta maneira, a força do PCB se deu a partir de 1945, graças ao aporte dos intelectuais e de seus dirigentes. Posteriormente, quando “as greves se multiplicaram no final do Estado Novo [...] e com elas cresceu a influência dos comunistas junto aos trabalhadores” (BUONICORE, 2011, p. 37).

No entanto, poucos intelectuais brasileiros tiveram a coragem para mudar a história do Brasil, dominados pelas ideologias hegemônicas. Em relação ao surgimento do PCB e o aporte da intelectualidade dessa época, o partido em 1922 se voltou para a classe operária, mas, em teoria, era deficiente embora todos seus membros reconhecessem que a ideologia de Marx e Engels era importante, contudo, poucos intelectuais se aventuraram em aprofundar-se na teoria marxista e a difusão desse pensamento direcionada à situação sociopolítica do país.

Portanto, a única forma de luta que o PCB teve, foi a difusão das ideias marxistas através da cultura, implícita em jornais, revistas, folhetins que politizavam a ação política contra a oligarquia e a favor do comunismo. Isso nos remete ao conceito de “intelectual orgânico” postulado por Gramsci (1985) e característica principal dos meios de comunicação literários usados pelos dirigentes comunistas brasileiros. Para este teórico marxista, os intelectuais orgânicos são os formadores de opinião e principais difusores de algum tipo de ideologia – neste caso, a marxista - ao empregarem diferentes tipos de suportes como livros, jornais, revistas, etc.

A participação dos intelectuais também deu margem de ação para as mulheres intelectuais como, por exemplo, Rosa de Bittencourt, a primeira mulher que ingressou no PCB ou as escritoras Raquel de Queiroz e Patrícia Galvão (*Pagú*) e também artistas plásticas como Edíria Carneiro (com sua arte direcionada à ideologia comunista), Tarsila do Amaral, Renina Katz, entre outras.

2.5.2 A mulher e sua militância no PCB

Em todo estamento social e desde tempos remotos, a mulher teve dificuldade para se inserir em certos ambientes sociais “falocêntricos”, ou, em outras palavras “o patriarcalismo histórico”. Embora as mulheres encontrassem, ao longo da história da humanidade, grandes dificuldades devido aos limites que lhes foram impostos pelos “machos”, conseguiram, através de lutas e reivindicações, encontrar e conservar seu espaço na sociedade, na política, na cultura, etc.

A participação das mulheres comunistas no Brasil teve seus momentos de tensões dentro da militância devido, como explica Alves (2017), ao machismo que se mantinha e reproduzia naquele espaço. Pollock (2008, p. 3) afirmou que a arte – desde uma posição marxista – está relacionada com a produção, destinadas ao consumo muito mais do que à recepção e, por este motivo, sustento que a arte visual feminina depende de força sociais (socioeconômicas e culturais) que possibilitam (ou não) que uma obra criada por artista mulher seja considerada como um produto de valor para seu consumo, dentro de uma sociedade.

Decerto, os silêncios e/ou esquecimentos que os historiadores empregaram sobre a participação ativa das mulheres dentro do PCB, tem relação com o pensamento machista menosprezando as práticas femininas dentro do PCB por não serem (para esses teóricos), politicamente relevantes para o partido, ou “representam uma tentativa de apagar da memória oficial do partido episódios que contrariam o ideal revolucionário que incluía o debate sobre a libertação feminina” (ALVES, 2017, p. 2).

No entanto, as mulheres tiveram participação ativa na política do Partido, contribuindo para que, posteriormente, seus dirigentes tenham reconhecido a importância da participação feminina na forma de entender o lugar social e os direitos das mulheres, uma vez que essa participação – no início do PCB – se direcionava para a defesa da classe proletária, sendo bastante expressiva na luta das mulheres comunistas a favor de seus pares das classes trabalhadoras camponesas e urbanas.

Certamente, a historiografia deste partido, elaborada e mantida por homens (gênero masculino), representa aquilo que Lôbo (2017, p. 46) sustenta: “ao realizarem o trabalho de rememoração de sua trajetória política e, principalmente, da trajetória do PCB, silenciaram personagens femininos de importante atuação”. No início, o PCB não reconheceu a importância da militância feminina, ignorando deliberadamente a participação da mulher. Por certo, desde 1922, até a Assembleia Nacional Constituinte, “nenhuma militante comunista é retratada ou mesmo citada na maior parte da literatura” (RODRIGUES, 2019, p. 14).

Para Lôbo (2017, p. 41), a participação ativa das mulheres dentro do PCB teve grande importância, “algumas vezes chegando a ser o elemento condutor de greves e paralisações, principalmente no ramo têxtil, onde a mão de obra feminina era preponderante”. As mulheres combatiam ativamente nos movimentos grevistas dos operários; o movimento feminista em si “era visto como restritivo, se tratando de reivindicações e classe, pelo movimento operário, em contrapartida começava a se tornar nítida a necessidade de incorporação da massa de mulheres trabalhadoras à causa proletária” (LÔBO, 2017, p. 33).

A participação ativa feminina - no início do século XX - era desorganizada e espontânea, obstaculizada pelo patriarcalismo e sua ideologia de que a mulher devia ficar no lar (seu espaço natural). A primeira mulher que ingressou no PCB em 1922 foi Rosa de Bittencourt⁴⁷, numa época em que “os movimentos femininos ligados às correntes de esquerda viveram quase que integralmente de forma clandestina, o que dificultou seu processo de organização e avanço prático” (LÔBO, 2017, p.40).

Outra comunista que se destacou na historiografia brasileira foi Olga Benário conhecida como a mulher do “Cavaleiro da Esperança ⁴⁸”, mas que não teve participação concreta no PCB. Na primeira fase do PCB, segundo relata Rodrigues (2019, p. 13), desde sua criação em 1922 até 1946 (ano em que se levou a caso a Assembleia Nacional Constituinte), “ainda não são encontrados com facilidade registros de militância feminina no partido”.

⁴⁷ Operária que trabalhou numa fábrica de linhas, em Petrópolis (RJ). Vendia o jornal “A Classe Operária” de porta em porta. Em 1930, foi delegada no Congresso Mundial da Mulher, na Rússia, onde representou a mulher trabalhadora brasileira. Disponível em: <https://memoriasindical.com.br/formacao-e-debate/as-mulheres-e-os-noventa-anos-do-comunismo-no-brasil/>. Acesso em: 18 jun. 2022.

⁴⁸ Assim era chamado L. C. Prestes, líder do Partido Comunista. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/03/06/luis-carlos-prestes-o-cavaleiro-da-esperanca-morria-em-7-de-marco-de-1990>. Acesso em: 18 jun. 2022.

3 A FASE ADULTA DE EDÍRIA: ENTRE MILITÂNCIA E ARTE

Na entrevista que Edíria deu para Mauricio Grabois⁴⁹ em 27 de maio de 2010, comentou que começou a participar do movimento estudantil da EBA durante o período da Segunda Guerra Mundial, mas que ainda não estava filiada ao PCB, ingressando nele só em 1945 “*no mesmo ano em que participei do Congresso da UNE, como aluna da Escola de Belas Artes da Bahia*”. A ditadura de Getúlio Vargas foi um fator decisivo na vida de Edíria, uma vez que fortaleceu sua decisão de filiar-se ao PCB, mudando completamente de vida e abandonando seus estudos artísticos na EBA.

Para compreender melhor as decisões tomadas por Edíria em sua fase de jovem adulta temos que observar o contexto histórico, sociopolítico, econômico e cultural do ambiente onde ela estava inserida. Em primeiro lugar, a cidade de Salvador (BA) e, posteriormente, o Rio de Janeiro, cidade onde ela permaneceu por bastante tempo e onde conheceu a seu marido: João Amazonas. Assim, este Capítulo retoma a vida de Edíria (fase adulta e da terceira idade) em dois aspectos: militância comunista e atividade artística.

3.1 EDÍRIA: MILITANTE E COMPANHEIRA DE JOÃO AMAZONAS

No RJ, passou a militar na organização de base de Ipanema, desde 1945 onde conheceu a quem seria seu marido: João Amazonas. Segundo Buonicore (2011, p. 40), “foi graças a um Congresso da UNE que Amazonas pôde encontrar aquela que seria o grande amor da sua vida: Edíria Carneiro”. Edíria conheceu João Amazonas⁵⁰ na sede do PCB onde trabalhava como ilustradora do jornal *A Classe Operária*:

[...] uma menina que também trabalhava ali disse: “vamos visitar o partido, vamos ver tudo lá em cima” [...] Quando chegamos no quarto andar lá estava o João, sentado [...] Foi essa a primeira vez em que tive a oportunidade de falar com ele (BUONICORE, 2011, p. 41)

⁴⁹ <https://grabois.org.br/2010/05/27/entrevista-com-Edíria-carneiro-amazonas-2/>. Acesso em 14 maio. 2022. Esta entrevista se encontra no Anexo do trabalho.

⁵⁰ João Amazonas de Souza Pedroso, nascido em Belém em 1912, iniciou sua militância na Aliança Nacional Libertadora (ANL), ainda na sua cidade natal. Em seguida, já filiado ao PCB. Nesse primeiro período, foi preso em três oportunidades (1934, 1936 e 1940). Cf. Buonicore (2011).

Em 1945, João Amazonas era membro do Comitê Central do Partido Comunista do Brasil e, posteriormente, seria eleito deputado federal. Na figura seguinte, mostra-se a Edíria no lado direito de Maurício Grabois⁵¹ em frente da sede nacional do PCB.

Figura 9: Edíria e Grabois frente à Sede Nacional do PCB



Fonte: grabois.org.br, 2022.

Em meados de 1947, quando o partido ainda estava na legalidade, os militantes reuniam-se em festas, a dança foi o momento de encontro do casal; na época João Amazonas era deputado federal e, nas palavras de Buonicore (2011, p. 42), “tinha realizado uma brilhante campanha para o Senado, no qual conquistaria um honroso segundo lugar”.

Ainda sem estarem casados legalmente, em 1948, Edíria e João foram morar num quarto pequeno alugado do deputado comunista José M. Crispim. Esse quarto fazia parte de um apartamento grande que o deputado tinha em Botafogo (RJ). Quando João é cassado pelo PCB, o casal decide ir morar em São Paulo. Edíria comentou “saí como se fosse a passeio [...] com uma bolsa e uma sacolinha com o estritamente necessário, e vim para São Paulo” (BUONICORE, 2011, p. 51).

⁵¹ (1912-1973), também nascido em Salvador, um dos fundadores do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e um de seus dirigentes até sua morte durante a Guerrilha do Araguaia.

Na metrópole paulistana, Edíria foi morar na casa da que ela chamaria de “tia”, passando a ser considerada como “sobrinha”. Essa “tia” era a irmã de Apolônio de Carvalho⁵², a qual tinha uma vida legal e morava com seu filho num sobrado no bairro de Indianópolis que, naquela época tinha ruas de barro e sem saneamento básico. Da entrevista concedida por Edíria a Buonicore⁵³ (2010), o seguinte relato nos permite entender melhor a situação de Amazonas e de Edíria, em 1948:

Quando veio a cassação de mandatos dos deputados comunistas, em janeiro de 1948 a direção do Partido teve que entrar na ilegalidade. Estavam todos com ordem de prisão decretadas. Foi nessa ocasião que o João perguntou se eu queria ir morar com ele, fora do Rio. Eu aceitei [...] peguei um trem noturno e vim para São Paulo, onde fui para uma pensão em Higienópolis [...] (BUONICORE, 2010, p. 57).

João e Edíria continuaram “unidos informalmente” e os filhos começaram a nascer: em total, três. Depois, o casal mudou-se para o bairro da Acimação e João montou uma farmácia para acobertar sua ação política clandestina. A farmácia era a “fachada” da clandestinidade e, para que funcionasse sem levantar suspeitas. João Amazonas ficava na parte superior da farmácia, na clandestinidade. Como aponta Buonicore (2011, p. 53), “a vida clandestina trouxe inúmeras dificuldades à família Amazonas”.

A relação entre João e seus filhos não foi fácil devido a sua ausência, pois eles cresceram sem a presença do pai. A primogênita, Zélia, tinha nascido em Rio de Janeiro enquanto seu pai estava em São Paulo acompanhando o movimento grevista, enquanto Edíria passava por momentos de dificuldade depois do parto: “fui para a casa de saúde e depois não tinha dinheiro para pagar o parto [...] Arruda [...] levou o dinheiro e resolveu minha situação no hospital” (BUONICORE, 2011, p. 53).

⁵² (1912-2005). Por suas ideias de esquerda passou parte de sua vida no exílio e foi transformado em personagem literário por Jorge Amado na obra *Subterrâneos da liberdade*. Em 1935 Apolônio participou da revolta comunista, assim como também participou da Guerra Civil espanhola e da Resistência Francesa contra os nazis. Foi nesse ano que entrou para a Aliança Nacional Libertadora (ANL) lutando contra os avanços da extrema-direita nazifascista brasileira. Em Rio de Janeiro, estando preso, conheceu a Olga Benário, Luiz C. Prestes e Graciliano Ramos. Em 1936 se afilia ao PCB, a União da Juventude Comunista (UJC). Entre 1954 e 1957 ele e sua esposa viveram na União Soviética, e, perante os crimes de Stálin, supera sua visão ilusória e fantasiosa do socialismo. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/apolonio-de-carvalho.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 10 out. 2021

⁵³ <https://grabois.org.br/2010/05/27/entrevista-com-Edíria-cameiro-amazonas-2/>. Acesso em: 15 dez. 2021. (Entrevista em Anexo 1).

Quando João retorna ao Rio de Janeiro, sua filha já tinha nascido. Em 1953 nasce João Carlos. A diferença do nascimento de Zélia, João Amazonas esteve presente para o parto, chegando dois dias antes de seu filho nascer. No entanto, “uma semana depois, teve que partir para a URSS e ali permaneceu cerca de dois anos. [...] Edíria e seus filhos [...] foram morar na casa [...] de Mário Alves⁵⁴ [...] no pé de um morro onde faltava água (BUONICORE, 2011, p. 53).

Edíria tinha que pegar água de uma torneira com uma lata e levá-la até a casa. Lavava a roupa na mão, pois por aquele tempo, a máquina e lavar era um item praticamente desconhecido pela classe trabalhadora. No relato de Edíria lemos que “a vida das mulheres dos dirigentes que estavam na ilegalidade não era sopa. Nós tínhamos que lavar roupa, passá-la a ferro, fazer compras, cozinhar, cuidar dos filhos” (BUONICORE, 2011, p. 54).

Enquanto João estava na URSS, Edíria fez o “Curso Stálin” e depois, foi escolhida pelo partido para ministrar aulas nas bases operárias. Edíria no Rio de Janeiro é enviada para fazer o curso Stalin, sendo o diretor da escola Jacob Gorender. Após uma experiência como professora foi convidada a lecionar na escola dos Marítimos em Niterói. Adotou o codinome “professora Helena”. Nesse estabelecimento - localizado em um lugar tranquilo e agradável – Edíria passou a ministrar aulas sobre o conteúdo que seria apresentado no IV Congresso do Partido⁵⁵ de 1954.

Os palestrantes comunistas que iam se apresentar no Congresso o fizeram, antes, em casas de trabalhadores simpatizantes com a doutrina comunista, e até na escola onde trabalhava Edíria com o objetivo de aumentar as fileiras com novos filiados. Edíria foi a que mais recrutou membros ao Partido devido a sua dedicação como professora, mas não ficou apenas vinculada em Rio de Janeiro, pois percorreu outros locais como Nova Iguaçu, Caxias, operários do Morro Velho em Minas Gerais. Todos estes trânsitos foram organizados pela organização dos portuários e trabalhadores da construção naval em Niterói.

Quando João Amazonas chegou da URSS, em 1955, achou muito perigoso o trabalho da esposa e não quis que ela continuasse. Em 1957 nasce Helena, a terceira

⁵⁴ Mario Alves era conhecido de Edíria há mais tempo: ele era o chefe da delegação da Bahia no Congresso da UNE em 1945 (BUONICORE, 2010). Mario Alves também tinha ido para o curso na URSS.

⁵⁵ https://www.marxists.org/portugues/tematica/rev_prob/64/index2.htm. Acesso em: 19 jun. 2022.

filha, enquanto João Amazonas estava, novamente, em visita na URSS. Pouco antes do parto acontecer, Edíria pega um taxi, deixando seus outros dois filhos sozinhos em casa, sob responsabilidade da filha mais velha de apenas 6 anos de idade. Edíria comentou:

...Quem ia fazer o parto era a irmã do Maurício, a Maria Grabois, mas ela atendia em Copacabana, e eu morava em Piedade, um subúrbio do Rio. Não dava tempo para ir até lá; então passamos numa casa de saúde [...]. Nasceu, então, a criança lá em Piedade, no Bairro Bonsucesso (BUONICORE, 2011, p. 63).

Durante a época da clandestinidade no Rio de Janeiro, Edíria, João e seus filhos mudavam continuamente de moradia, por questões de segurança. Isso provocou grandes dificuldades e sofrimento nas crianças porque não entendiam a situação. Principalmente Zélia que já frequentava a escola e que, pelas razões expostas, devia mudar de estabelecimento educacional, sem sequer Edíria poder dar, explicações à direção de cada escola do porquê tirava a sua filha da escola.

3.2 EDIRIA: ILUSTRADORA DE REVISTAS E JORNAIS CARIOCAS

Segundo entrevista apresentada no blog *Arte & Ofício*⁵⁶, durante os anos que Edíria morou no Rio de Janeiro, colaborou como ilustradora no jornal de tendência comunista intitulado *O Momento Feminino*, que começou a circular em 1947 e contou com uma participação majoritariamente feminina de Alina Paim⁵⁷, Arcelina Mochel⁵⁸, Eneida de Moraes⁵⁹, Hilda Campofiorito (artista plástica), Lia Corrêa Dutra (escritora e ativista feminina), Lygia Maria Lessa Bastos (professora), Marieta Jacques (ativista feminina); Maura de Sena Pereira (jornalista e poeta), Sagamor de Scuvero (jornalista

⁵⁶ <http://artemazeh.blogspot.com/2010/>. Acesso em: 11 abr. 2022.

⁵⁷ Professora e romancista brasileira, autora de literatura infantil e professora. Ela era uma ativista comunista e dos direitos das mulheres que traduziu as obras de Lenin para o português. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Alina_Paim. Acesso em: 11 abr. 2022.

⁵⁸ (1918-1974), advogada e vereadora do PCB, foi a diretora da revista e uma das primeiras promotoras públicas do Brasil (1937). No Rio de Janeiro se destacou como líder feminista. Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/arcelina-mochel-1918-1974/>. Acesso em: 10 fev. 2022.

⁵⁹ Escritora, jornalista e militante do Partido Comunista, a paraense, Eneida de Moraes (1903-1971) atuou na imprensa carioca escrevendo para colunas femininas, dentre as quais destacou: “Mundo de Hoje” do jornal Momento Feminino pertencente ao Partido Comunista Brasileiro, onde apresentava os avanços conquistados pelas mulheres na luta por direitos e assumia um tom de denúncia, pontuando claramente a necessidade de participação feminina num cenário de tensão política nacional e internacional (MARINHO; MOTTA-MAUÉS, 2018, p. 73).

e escritora), Yvonne Jean (escritora e jornalista) e Heloisa de Medeiros Ramos (escritora, jornalista e segunda mulher de Graciliano Ramos). Também participaram em alguns números da revista as escritoras Laura Austregésilo, Lia Correa, ambas militantes comunistas.

Edíria teve participação como ilustradora e, conforme Hermenegildo Júnior (2021, p. 49), a *Momento Feminino* teve uma maior atenção “à publicação de produções de artistas mulheres que não estavam tão presentes em outros periódicos, como por exemplo, a artista Helvidia, do Paraná; Ediria Carneiro; Maria Dulce e Marina Machado da Silva, entre outras”. Conforme Iracélli Alves (2022), o primeiro exemplar foi publicado em 25 de julho de 1947 e, para esta estudiosa, a revista era vista como “um jornal para seu lar [...] compreendido como parte importante da história do feminismo no Brasil” (ALVES, 2022, p.03).

Nas páginas desta revista, o debate feminino adquiriu forma e significado sendo, portanto, uma “parte importante da história do feminismo no Brasil”; posteriormente, depois de vários deslocamentos de sentido, contribuiu para a formação de um conceito que até hoje é compartilhado no país: os direitos da mulher nas esferas política, jurídica, sociocultural e econômica. Porém, até os dias atuais, coexistem ações políticas públicas e privadas (individuais e coletivas) mal chamadas de “feministas”, preocupadas em destituir a importância que, no Brasil, teve a “inferiorização histórica das mulheres” (ALVES, 2022, p. 3).

Surge então uma questão que deve ser analisada e respondida: o feminismo é um instrumento teórico que ajuda na luta do gênero ou ele pode ter efeito negativo? Para Luiza Barrios (1995), o conceito pode ser ambas as coisas: 1) como teoria para demonstrar o poder na construção de gênero ou 2) como “instrumento hierarquizante” com impacto negativo na vida das mulheres. Tudo depende da ótica com a qual se olhe as mulheres: de uma forma crítica ou reconhecendo que elas estão em situações de inferioridade perante os homens (gênero masculino), pois nas palavras de Alves (2022, p. 4), “a história do feminismo é marcada por disputas e tensões”.

No texto inaugural de *O Momento Feminino*, Mochel (1947) enalteceu as mulheres como “colaboradoras indispensáveis em todos os assuntos da vida nacional”. Era preciso uma arma na imprensa com função de organizar as mulheres de todo país. A revista, segundo explica Alves (2022, p. 4), usou estereótipos supostamente femininos representando às mulheres (de forma geral) como pessoas “insatisfeitas com o seu gênero, ora como mulheres “históricas” e “feias”, ora como

anti-homens, etc.”, e isso foi feito com o intuito de contestar a ideologia de que as mulheres estavam “insatisfeitas com a sua condição biológica”. As colaboradoras da revista classificaram o movimento feminista da época como uma forma exagerada de expressão de algumas mulheres que ainda não estavam acostumadas com a liberdade de gênero e daquelas que usavam o conceito em questão para iniciarem uma “guerra de sexos” afirmando sua “superioridade feminina”. Assim, a revista não caiu no defeito “de um feminismo demagógico” (JEAN, 1947 *apud* ALVES, 2022, p. 4).

Por outro lado, o PCB dialogava constantemente com a revista e concordava, segundo Alves (2002, p. 4), com a “ideia hegemônica [...] de que o feminismo era um movimento liberal, no sentido político-econômico, e, conseqüentemente, de orientação burguesa”. Então, qual era o ideal das mulheres que redigiam seus artigos na revista? Decerto, não era apoiar do feminismo de orientação liberal – defensor da igualdade de gêneros nos campos sociopolítico e jurídico – como tampouco o feminismo burguês. As participantes da revista buscaram não assumirem como feminista – de forma conceitual – “uma vez que as variações no conceito de feminismo estão imbricadas à história do próprio movimento” (ALVES, 2022, p. 4).

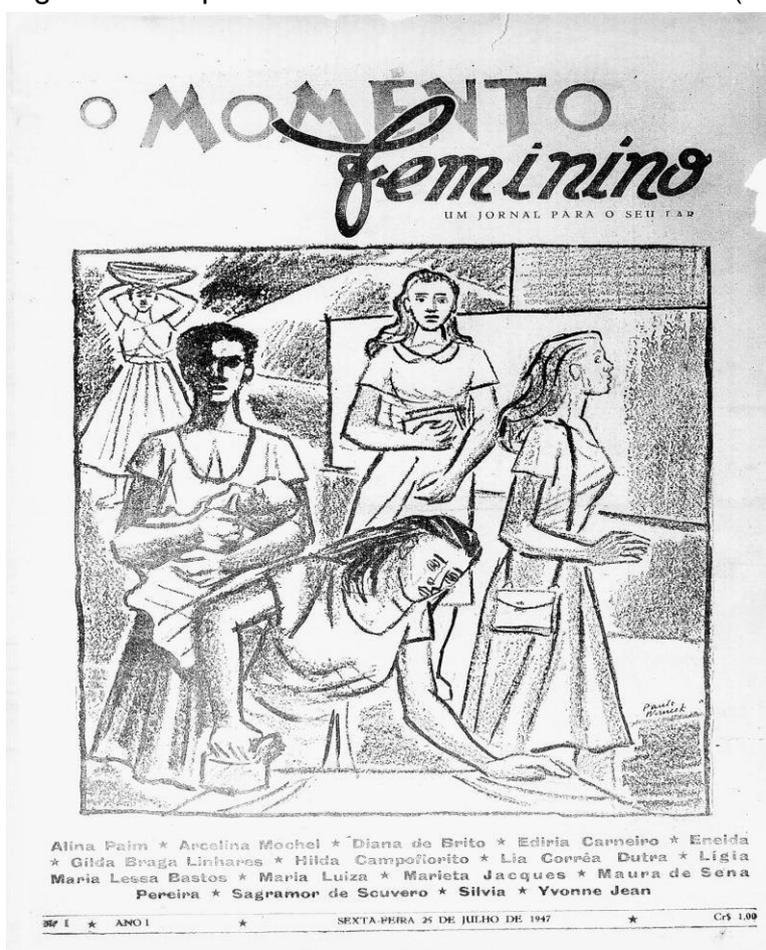
A revista em questão abrangia conteúdos com textos de esclarecimentos tanto no âmbito internacional, nacional, além de debates políticos, econômicos, a questão da mulher, o incentivo para que ocupassem o espaço público assim como matérias sobre culinária, moda feminina, infantil e puericultura. A estrutura da revista era a seguinte: “a capa geralmente era ilustrada com grandes desenhos, fotografias ou histórias em quadrinhos – que não se restringiam à capa – e/ou trazia pequenos texto” (ALVES, 2022, p. 6).

O Momento Feminino buscava atrair às mulheres de todas as camadas sociais, mas, especialmente, as da classe trabalhadora (obviamente àquelas que eram alfabetizadas). Segundo Alves (2022, p. 11), as colaboradoras desta revista “assumiram, não sem contradições e dificuldades, o engajamento político na luta em defesa das mulheres trabalhadoras [...] majoritariamente negras no Brasil. Ainda que de forma mediada, o jornal imprimiu as vozes dessas trabalhadoras”.

Uma estratégia da revista era empregar as artes visuais para narrar histórias da vida real e tornar “o jornal acessível às pessoas que não sabiam ler ou liam com dificuldade, já que as articuladoras tinham ciência de que as taxas de analfabetismo, apesar de decrescentes, continuavam altas” (ALVES, 2022, p. 6).

A respeito do emprego das artes visuais nas revistas comunistas da década dos anos 40-50 (histórias em quadrinhos, charges etc.), Dela Torres (2009, p. 15) afirma que, “a partir de caricaturas, charges, histórias em quadrinhos, de ilustrações e gravuras observamos como a mulher do lar, a trabalhadora e a engajada, foram representadas nas imagens da imprensa comunista brasileira”. A figura da continuação apresenta a capa da primeira revista *O Momento Feminino* de 1947.

Figura 10: Capa da revista “O Momento Feminino” (1947)



Fonte: www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/181667, 2022.

Nesta capa estavam os nomes de todas as colaboradoras dessa edição - incluindo Ediria Carneiro - maioritariamente militantes do PCB, “brancas” ou “socialmente branca” (como era o caso de Ediria, afrodescendente):

[...] mas também aparecem mulheres de outros grupos políticos, a exemplo de Lygia Maria de Lessa Bastos, então vereadora pela União Democrática Nacional (UDN), Sagramor de Scuvero, vereadora pelo Partido Republicano (PR), e Hilda Campofiorito, artista, ao que parece, sem vinculação partidária (ALVES, 2022, p. 6).

Decerto, a imprensa brasileira teve importância principalmente a partir do século XX, convertida em um espaço literário e gráfico de registro de eventos passados. Segundo Dela Torre (2009, p. 31), ao longo da história de nosso país, a imprensa brasileira “foi sofisticando cada vez mais os seus artifícios para a sedução do leitor. Entre título principal, secundários, subdivisão dos textos, as imagens também aparecem como mais um elemento a ser usado nas páginas dos periódicos”. Desta forma, “as fotos, caricaturas, desenhos e anúncios, enxertados em meio aos textos, quebram-lhe a monotonia, imprimindo movimento ao todo” (CAPELATO, 1988, p. 17).

Na visão marxista, o gênero feminino sofre opressão e exploração determinadas, segundo detalha Cisne (2018, p. 212), “pelas relações sociais de sexo — incluindo sexualidade —, raça e classe, que de forma imbricada e dialética configuram as múltiplas expressões da questão social [...] desigualdade [...] e resistência política”. Por esta razão, o PCB apoiava o surgimento e manutenção dos jornais e revistas com tendência comunista, buscando atingir o máximo da população menos favorecida.

Porém, como a maioria dos jornais era editada no Rio de Janeiro, muitas reportagens e textos destacavam apenas assuntos relacionados à problemática de vida da população carioca, mas que foi identificada também em outros Estados como “a falta de gêneros alimentícios de primeira necessidade, moradias, transporte, educação, entre outros temas” (DELA TORRES, 2009, p. 15).

Embora as colaboradoras direcionassem seus textos para a mulher trabalhadora, a maioria delas, segundo relata Alves (2022, p. 8), “era branca ou socialmente branca (no Brasil), escolarizada, de classe média e residente nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo”. Outro fator era a idade, pois várias colaboradoras eram jovens (entre 20 e 25 anos) enquanto outras eram da terceira idade e isso possivelmente foi um determinante que incidiu – positiva ou negativamente – no campo das leitoras, em um país com uma elite avantajada contra uma maioria populacional pouco escolarizada “e marcado por profundas desigualdades – sociais, raciais, regionais e de gênero – [...] especialmente as das camadas populares [...] majoritariamente negras” (ALVES, 2022, p. 8).

Aos poucos, a revista foi diminuindo sua tiragem devido à falta de apoio monetário tanto do PCB quanto de setores sociais mais endinheirados. Conforme indica Alves (2022), grande parte dos recursos da *O Momento Feminino* provinha...

do esforço de suas articuladoras, que organizavam festas, bailes, coletas, leilões e vendas de assinaturas, bem como faziam “círculos de amigas” que contribuíam mensalmente com donativos. As dificuldades eram tantas que algumas edições tiveram o número de páginas reduzido “devido ao aumento do preço do papel (ALVES, 2022, p. 8).

Não só foram as dificuldades financeiras as que enfrentaram as organizadoras da revista. Também foram as perseguições políticas que alguns homens – de pensamento falocêntrico – promoveram, sentindo-se “ultrajados” com esta revista, suas colaboradoras e as mulheres que vendiam esta revista nas ruas. Assim, “mesmo com a perseguição política nacional, em 1949, as articuladoras do MF tentaram fazê-lo circular na Europa. O projeto foi frustrado pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), polícia política de Portugal, que censurou o periódico, alegando o seu caráter comunista” (ALVES, 2022, p. 9).

A participação de Ediria Carneiro nesta revista - assim como em outras que surgiram antes de 1960 em Rio de Janeiro, Salvador ou São Paulo – foi a de ser desenhista para complementar, através da arte gráfica, o discurso escrito que muitas mulheres trabalhadoras semialfabetizadas tinham dificuldade de ler ou compreender. Através das artes gráficas foi possível (até hoje), manter vigente a relação entre o símbolo e o imaginário coletivo (social), uma vez que este imaginário “opera através dos sistemas simbólicos construídos a partir de desejos, aspirações e motivações” (DELA TORRES, 2009, p. 32).

A imprensa comunista brasileira da primeira metade do século XX soube empregar essa relação (símbolo/imaginário coletivo) apresentando, entre outros grafismos, a figura simbólica de seus líderes e/ou guias, como foram as figuras desenhadas de Stalin e Carlos Prestes. Decerto, “na elaboração dos grandes heróis feita por essa imprensa, vinculou-se a imagem do Salvador da humanidade a Stalin e, no caso brasileiro, a Luiz Carlos Prestes, como “o cavaleiro da esperança”” (DELA TORRES, 2009, p. 32).

Nos jornais (e revistas) comunistas da década dos anos 40-50, o objetivo de empregar artes gráficas era buscar uma maior interação com o receptor da mensagem; isto é, com o público que, no caso de *O Momento Feminino* eram, maioritariamente, as mulheres. Essa interação pressupunha que as representações gráfico-simbólicas da revista representavam o universo conhecido entre ambos os lados (emissor-receptor). Portanto, as charges, caricaturas ou histórias em quadrinhos

(HQs) da revista eram uma fonte importante para os historiadores, “pois pode trazer códigos, símbolos, elementos pictóricos, representações e perspectivas de um determinado momento / contexto histórico” (DELA TORRES, 2009, p. 51).

Dentre as artes gráficas, destacamos aqui as HQs que fizeram parte de vários números da revista. A importância das HQs é que, tanto nas revistas e jornais comunistas quanto em outros meios de comunicação gráfico dessa época (jornais, revistas, folhetos), elas serviram como um poderoso meio de comunicação de massa com o principal objetivo de servir como propaganda política e como arma dialética para combater a oligarquia e o fascismo (que até hoje existem em nosso país).

Para Dela Torres (2009, p. 53), a imprensa comunista se apropriou do recurso das HQs “para narrar o passado, com a apresentação de heróis que marcaram a nação, assim como histórias do presente e do partido, biografias de seus membros, cotidiano da população, lutas dos trabalhadores urbanos e luta dos camponeses”. Heróis e heroínas ganharam espaço na imprensa comunista da época. E o exemplo está na HQs a seguir, de autoria de Ediria Carneiro apresentando a história das heroínas de Tejucupapo⁶⁰, que fora publicada na edição *O Momento Feminino* de 25 de julho de 1947. A HQs de Ediria estava composta de 8 quadrinhos legendados “em letra de imprensa abaixo da imagem, acompanhada de números, da sarjeta; o cenário onde se passa a história, ênfase no gesto, expressão corporal e facial” (DELA TORRES, 2009, p. 53).

A expressão facial que Ediria imprimiu nas heroínas é um símbolo importante para a transmissão da mensagem: a união alcança a vitória e as mulheres não são o sexo frágil que os homens acreditam sê-lo. Para Dela Torres (2009, p. 53), “a combinação de elementos de expressão gráfica como a postura do corpo, os gestos, a expressão facial, ligada à narração verbal ganha sua importância na evocação da emoção ao leitor”. A continuação a figura com a HQs de Ediria:

⁶⁰ Em síntese, a HQs em questão, de autoria de Ediria narra a história de um grupo de mulheres pernambucanas que, no século XVII enfrentaram aos holandeses que se haviam estabelecido em Pernambuco e que foram encurralados em Recife, sofrendo com a fome e com ataques de nativos. Dada as circunstâncias, os soldados holandeses decidem buscar alimentos no povoado de Tejucupapo onde, depois de uma luta, conseguem uma vitória. Receberam a ordem de matar a todos os camponeses e carregar os mantimentos. Os moradores se prepararam para o ataque. Durante a batalha as mulheres se uniram e usando as armas derrotaram aos invasores (DELA TORRE, 2009, p. 53).

necessidades materiais, mas a outras restrições que atentam”. Assim, esta revista constitui-se em um veículo importante fazendo parte da história do feminismo no Brasil e proporcionando “um outro olhar sobre as temporalidades hegemônicas construídas nas narrativas históricas sobre o movimento [...] geralmente negligenciadas, como é o caso das décadas de 1940 e 1950” (ALVES, 2022, p. 19).

3.2.1 Jornal “A Classe Operária” e a participação de Edíria

Um jornal comunista carioca onde Edíria trabalhou como ilustradora foi *A Classe Operária*, sob a direção de Maurício Grabois. No site *Imprensa Proletária*⁶¹ está explicitado que este jornal começou a circular desde o 1º de maio de 1925 e que foi criado “para ser um instrumento de difusão das ideias do Partido, de seu programa, e também como ferramenta de estruturação partidária”. O jornal, assim como outros de cunho comunista teve durante a sua existência, os ataques “da truculência governamental contra a organização dos trabalhadores”, enfrentando assim várias perseguições policiais tanto na República Velha quanto na República Nova, surgida com a revolução liberal dos anos 30.

Este jornal teve como editores a Otavio Brandão Rego⁶², Mauricio Grabois, Pedro V. F. de Araújo Pomar⁶³ e João Amazonas (esposo de Edíria Carneiro), entre outros. O jornal não tinha sede própria e, desta forma, funcionava no mesmo prédio onde estava instalado o Comitê Nacional do PCB, na Lapa (RJ). Na entrevista feita a ela por Mazé Leite em 22 de novembro de 2010 e que está plasmada no blog “Arte e Ofício⁶⁴”, Edíria comentou acerca de sua função como desenhista na revista “A Classe Operária”: “*naqueles tempos [...] os jornais não possuíam, como hoje, fotógrafos à disposição. Então o papel dos ilustradores era muito importante*”.

Segundo o relato de Mazé Leite publicado em 19 de novembro de 2010 no site *Vermelho*⁶⁵, Edíria Carneiro, ao radicar-se definitivamente no Rio de Janeiro, depois

⁶¹ https://www.marxists.org/portugues/tematica/jornais/classe_operaria/index.htm. Acesso em: 12 abr. 2022.

⁶² Farmacêutico, político e ativista brasileiro, militante e teórico do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que influenciou uma geração de militantes de esquerda e foi responsável pela difusão dos conceitos marxistas no Brasil. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org>. Acesso em: 13 abr. 2022.

⁶³ Político brasileiro e um dos fundadores do PCB. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki>. Acesso em: 12 abr. 2022.

⁶⁴ <http://artemazeh.blogspot.com/2010/>. Acesso em: 13 abr. 2022.

⁶⁵ <https://vermelho.org.br/2010/11/19/arte-e-vida-se-entrelacam-em-ediria-carneiro/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

do Congresso da UNE, buscou aprimorar suas habilidades artísticas frequentando em 1946 o curso livre de Artes Gráficas oferecido pela Fundação Getúlio Vargas, “onde aprendeu a técnica de xilogravura⁶⁶ com Axl Leskochek, e de gravura em metal com Carlos Oswald. Nessa escola também estudou pintura com Tomás Santa Rosa”.

3.2.2 A participação de Edíria em outros eventos (1940-1950)

Em 1947, Edíria criou o slogan para a campanha do candidato a vereador carioca Aparício Torelly cujo codinome era o *Barão de Itararé*. Em sua dissertação, José André (2004, p. 28) comenta que foi em 1925 que Torelly, mestre do novo humor “se tornaria célebre alguns anos mais tarde com o pseudônimo de Barão de Itararé. Em 13 de maio de 1926, funda o jornal *A Manhã*, um inovador semanário de humor”. O slogan criado e desenhado por Edíria estava constituído pela frase: “*Mais Leite! Mais Água! Mas menos água no leite! Vote no Barão do Itararé!*”. O trabalho de Edíria foi redigir faixas de campanha com o slogan anterior e a caricatura de Torelly⁶⁷.

Figura 12: Slogan de Edíria para o “Barão de Itararé”



Fonte: GAWRYSZEWSKI, A. A Caricatura e a Charge Política na Imprensa Comunista, p.16, 2010.

⁶⁶ A xilogravura é uma das técnicas mais simples para se produzir uma gravura. A partir de uma superfície plana (matriz), o artista faz os entalhes na madeira que correspondem as partes que não irão receber tinta. Após preencher a matriz com tinta, coloca-se o papel por cima da mesma que a seguir será prensado, imprimindo assim a imagem no papel. Disponível em: <https://casa8home.com.br/qual-a-diferenca-entre-gravura-xilogravura-litografia-e-serigrafia/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

⁶⁷ Um dos criadores da imprensa alternativa e do humorismo político brasileiro que também entrou para a história como um frasista genial. Nota da autora.

Da entrevista realizada a Ediria por Mazé Leite em 2010 e que figura no blog *Arte e Ofício*, está o seguinte comentário: *“Eu fiz as faixas da campanha dele, porque ele queria que tivesse sua caricatura, e o pessoal que fazia faixas não sabia desenhar, só faziam letras”*. Durante o Estado Novo, Torelly foi preso muitas vezes, apanhando da polícia secreta. Em 1946, quando era militante comunista, foi eleito vereador por haver denunciado “fraudes da indústria leiteira”. Mas teve o mandato cassado juntamente com a anulação do registro do Partido Comunista, em 1947.

3.2.3 Ediria e sua arte na decoração para uma Sinfonia

Outro evento importante no qual participou Ediria foi participar com sua arte pictórica na cenografia de uma sinfonia composta pelo russo Dmitri Shostakovich⁶⁸ e que fora apresentada no Estádio de Futebol da Laranjeiras, aproximadamente em 1947. Para esse evento, Ediria criou painéis empregados como pano de fundo nos 3 atos musicais dessa sinfonia. Numa entrevista que Mazé Leite fez a Ediria e que figura no blog *Artes e Ofício* (2010) está o seguinte comentário: *“foi convidada [...] para fazer a cenografia de uma Sinfonia de Dmitri Shostakovich [...] no Estádio das Laranjeiras [...]. Era um verdadeiro desafio para a jovem artista, uma vez que seus painéis seriam o pano de fundo da sinfonia”*.

Ediria, por não ter experiência em cenografia e grandes painéis decorativos, procurou orientações com Tomas Santa Rosa⁶⁹, já célebre, que era auxiliar de Cândido Portinari, também filiado ao PCB. Lamentavelmente, a procura por mais dados sobre qual das Sinfonias criadas por Shostakovich foi apresentada no Estádio Fluminense não teve resultado, pois nenhuma informação se encontra na Internet acerca desse evento cultural tão importante para essa época.

⁶⁸ Dmitri Shostakovich, dono de uma trajetória única, foi ao mesmo tempo combatido e homenageado pelo regime soviético, vivenciando tanto a vanguarda artística dos primeiros tempos pós-revolução russa quanto as perseguições stalinistas. Sua prolífica obra – que podia transmitir sarcasmo, ironia e a mais profunda melancolia – é o retrato de uma época e da personalidade de seu autor. Possivelmente, a obra que ele apresentou no Rio de Janeiro em 1938 foi a Sinfonia nº 7, símbolo de oposição ao nazismo. Disponível em: <https://www.concerto.com.br/noticias/arquivo/acervo-concerto-vida-de-dmitrishostakovich#:~:text=Shostakovich%20nasceu%20em%2026%20de,para%20o%20conser vat%C3%B3rio%20da%20cidade>. Acesso em: 16 abr. 2022.

⁶⁹ Pintor, ilustrador, designer, cenógrafo, professor, decorador e figurinista. Fez o cenário da peça “Vestido de Noiva” (1943) de Nelson Rodrigues. Na pintura, o muralismo mexicano ajudou suas obras com cunho de crítica social a circular pelo país e outras regiões do mundo. Disponível em: <https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2022/02/13/conheca-tomas-santa-rosa-considerado-pai-do-livro-moderno-e-protagonista-nas-artes-graficas-brasileiras.ghtml>. Acesso em: 10 abr. 2022.

O comunismo brasileiro - antes e depois de ser fundado o PCB – se valeu de intelectuais de todos os campos para demonstrar às classes populares que elas também tinham o direito de desfrutar da cultura tida como “erudita”, neste caso a música sinfônica. Isso não significa que os comunistas fossem elitistas – como era a classe política oligárquica – porém, devemos recordar, segundo o explicado em páginas anteriores, que os intelectuais que abraçaram a ideologia comunista no Brasil (de 1910 a 1960) eram, maioritariamente, pessoas provenientes de classes mais abastadas, alfabetizados e, muitos deles, com estudos superiores.

Mas, por outro lado, podemos entender que esses intelectuais a favor do comunismo não representavam, como afirma Hübinger (2011), “uma classe social” e sim a todos os campos sociais que, de forma geral, criticavam as ações políticas, socioeconômicas e culturais do estado e da sociedade, dentro de um determinado marco histórico, buscando modificar aspectos negativos que, no caso dos intelectuais comunistas das primeiras décadas do século XX, era a reivindicação dos direitos das classes trabalhadoras (urbanas e rurais) e os direitos das mulheres, entre outros aspectos.

3.3 CASAMENTO FORMAL E RESIDÊNCIA EM PORTO ALEGRE (RS)

O casamento foi realizado no dia 12 de abril de 1958, no cartório de Lincoln Oeste, em São Gonçalo-Niterói. Casar-se foi a forma de legalizar a documentação dos filhos, uma vez que para eles nunca foi importante o casamento formal. Posteriormente João é enviado pelo Partido para Rio Grande do Sul. Edíria e seus filhos iriam, posteriormente, para Porto Alegre dois ou três meses após o casamento, rumo a uma nova vida. Em Porto Alegre, puderam deixar de lado a vida clandestina⁷⁰. Passaram a frequentar teatros, concertos e exposições. Entre 1960 e 1961 Edíria frequentou o *Atelier Livre* de pintura patrocinado pela Prefeitura de Porto Alegre, onde estudou com o artista Iberê Camargo, fazendo curso de artes plásticas.

⁷⁰ <https://grabois.org.br/2011/12/26/simplesmente-edria-1920-2011/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

Figura 13: Edíria e João Amazonas em Porto Alegre, 1960



Fonte: Artemazeh.blogspot, 2021.

Na foto seguinte, Edíria está à esquerda de Iberê (para o leitor, Edíria está à direita), junto a outros estudantes de pintura, numa aula do artista plástico gaúcho Iberê Camargo, em Porto Alegre, RS. No momento desta foto ser tirada (dezembro de 1960), todos eles estavam produzindo pinturas para uma exposição que iria acontecer em 3 de janeiro de 1961, no *Abrigo do Bondes* de Porto Alegre.

Figura 14: Edíria e outros estudantes no “Atelier Livre” de Iberê Camargo



Fonte: profciriosimon.blogspot, 2022.

Minha pesquisa para encontrar alguma obra (pinturas, gravuras) de Edíria realizadas entre 1960 e 1961 em Porto Alegre não teve resultado positivo. Esta outra foto mostra a Edíria (que está em pé, sendo a quarta pessoa da direita para a esquerda), junto com colegas de pintura do *Atelier Livre*.

Figura 15: Iberê, Edíria e demais colegas no Atelier Livre (RS), 1961.



Na foto no centro Iberê Camargo, 1.Susana Mentz,2.Não identificado,3.Regina Silveira,4. Antonio Gutierrez5. Maria de Lourdes Sanches,6.Carlos Velasco,7 Istelita Knewitz,8.Paulo Peres,9.Neusa Mattos ,10. Ruy Carlos Ostermann,11. Dimitris Anagnostopoulos12 .Lúcia Pegoraro,13.Edíria Carneiro,14.Ana Walkiria Borba, 15.Carlos Alberto Mayer,16.Enio Lippmann.

Fonte: prof.ciriosimon.blogspot, 2022.

A vida “tranquila” do casal não duraria muito tempo, pois embora João Amazonas ainda fosse responsável pelo PCB em Porto Alegre, os acontecimentos históricos que aconteceram nessa época mudaram o destino do dirigente comunista e da sua família. As vicissitudes começaram mais “longe”, no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), em 1956, três anos depois do falecimento de Stalin. Nessa oportunidade, o PCUS transformou sua linha política, assumindo, entre outras dimensões, um afastamento ideológico e político do legado dessa antiga liderança.

Essa virada foi endossada pelo Partido Comunista Brasileiro, mas não por Amazonas e por alguns dos seus companheiros, como Grabois e Pomar que criaram uma dissidência no Partido, do qual foram expulsos. Esse grupo, em 1962 fundou uma nova agremiação política, o Partido Comunista do Brasil (PCdoB), na V Conferência Extraordinária do PCB, na cidade de São Paulo, onde Amazonas participaria como delegado do Estado do RS, junto com outras personalidades como Maurício Grabois, Pedro Pomar, Lincoln Oest, entre outros.

Segundo relata Buonicore (2011, p. 73), “eram militantes e dirigentes comunistas experientes. Mas isto não tornaria a situação mais fácil para eles”. Nessa Conferência, foi redigido o **Manifesto-Programa**, que denunciava como principais responsáveis pela miséria das classes populares brasileiras dessa época o imperialismo norte-americano associado ao monopólio e à concentração das riquezas por parte de uma minoria oligarca formada por grandes capitalistas brasileiros e estrangeiros. Essa ruptura de João Amazonas e de outros dirigentes comunistas ocasionou mudanças significativas em suas vidas, tanto como políticos e também como pessoas.

Como seres humanos, muitos deles com família, precisaram refazer suas vidas, pois uma das maiores dificuldades deles era a situação financeira, já que o PCB não lhes deu mais apoio monetário. Segundo relato de Edíria: “*passamos a viver numa dureza completa. Chegou o Natal e não tínhamos mais como comprar brinquedos para as crianças e então, um amigo nosso, o Macedo [...] distribuiu presentinhos para as crianças*” (BUONICORE, 2011, p. 75).

Todo ser humano, independentemente de sua ideologia, faz parte daquilo que Bourdieu (1989) chama de “campo simbólico”; isto é, uma rede de relações objetivas entre posições de pessoas de igual ou diferente classe social, definidas de forma objetiva durante toda a sua existência a partir das imposições que agentes e instituições impõem às classes, a partir da distribuição de diferentes capitais (espécies de poder) criados e mantidos pela hegemonia, cujo principal objetivo é o acesso aos lucros específicos que estão em jogo nesse campo simbólico onde também há luta de poder (subordinação, dominação e acertos entre diferentes ideologias).

Para Bourdieu (1989, p. 54), a estruturação do universo social dependerá de diferentes tipos de “capital simbólico” como, por exemplo, o econômico (trabalho, patrimônio, bens materiais); o cultural (tradições familiares, transmissão escolar, obras de arte, títulos acadêmicos, etc.); o social (conjunto de relações sociais de um sujeito ou grupo) e, finalmente, o simbólico (rituais, normas éticas, regras, etc.).

3.4 DE PORTO ALEGRE PARA RJ E DEPOIS, PARA SALVADOR

A situação da família Carneiro Amazonas em Porto Alegre foi ficando cada vez mais difícil, fazendo com que João e Edíria decidissem voltar para Rio de Janeiro e,

pouco dias depois para Bahia, esperando que a situação do país ficasse melhor para os comunistas. Segundo Edíria: “aquela era uma época de muito idealismo. A gente tinha muito amor pelo que fazia, acreditava na revolução, achava que as coisas iam mudar logo” (BUONICORE, 2011, p. 76).

Quando chegaram ao Rio de Janeiro a situação era preocupante, pois os comunistas estavam sendo perseguidos e muitos deles, presos, torturados e mortos. Foi então que Edíria pede ajuda econômica para seu pai Edgard, para poder ir com seus filhos a Salvador, enquanto João Amazonas foi para São Paulo a organizar o PC do B com Grabois e Pomar.

3.5 A FAMÍLIA AMAZONAS EM SP: PERSEGUIÇÃO DA DITADURA

Em 1962 Edíria e seus filhos vão para São Paulo ao encontro de João que havia sido expulso do PCB; por este motivo, a família sofreu graves dificuldade financeiras. Foi neste período que o SESC organizou o Salão do Trabalho e Edíria envia 3 gravuras para a exposição, obtendo a Medalha de Ouro, e conseguindo vender 3 trabalhos que estiveram expostos no Sesc do bairro Consolação ⁷¹ (SP). Posteriormente, ela consegue um trabalho no INEP (Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos) que funcionava na Faculdade de Educação de São Paulo. Em 1964 a relação entre Edíria, seu esposo e filhos foi mudando porque João morava longe deles. Acerca desta situação, Edíria relata:

[...] 1964 foi um negócio horrível. Não só para mim, como para as crianças também. Para os mais velhos eu contei o que ocorria: Seu pai não vem porque a polícia está atrás dele por causa da política. Mas para Helena, a menor, não sabia o que dizer, pois ela tinha apenas sete anos de idade (BUONICORE, 2011, p. 84).

Edíria e seus filhos precisavam de vestimenta, calçados e alimentos, principalmente para as crianças. Foi então que Edíria usou sua arte para buscar trabalho, conseguindo um emprego de estilista, numa confecção que funcionava na

⁷¹ Todas as informações adicionais que estão neste trabalho foram obtidas de conversa informal (via WhatsApp) com o filho de Edíria: Joao Carlos Amazonas, artista plástico que mora em São Paulo. Segundo ele, esses trabalhos tem paradeiro desconhecido. Também entrei em contato com o Sesc, e lamentavelmente não há memórias de registros fotográficos tanto das gravuras quanto da medalha de ouro de 1968. Nota da autora.

periferia da metrópole. Com seu salário, Edíria sustentou a família enquanto seu marido se envolvia totalmente na reorganização do PCdoB que, em 1964, se opôs ao governo do presidente “Jango”. Pouco tempo depois, o marechal Castelo Branco derruba o presidente Goulart, dando início à ditadura militar no Brasil.

Ao saber do golpe militar, Amazonas e sua família permaneceram encerrados em sua casa durante dois dias. Anos mais tarde, no final da década dos anos 60, quando o regime militar decreta o AI-5, o casal Amazonas decide não se ver mais por um tempo. Isso porque João estava envolvido na guerrilha do Araguaia, um segredo que nem Edíria sabia naquela época.

3.6 AS BIENAS DE BA E SP: GRAVURAS DE EDÍRIA

Edíria buscou apresentar algumas de suas obras na 2ª Bienal Nacional da Bahia⁷² (1968) e na 10ª Bienal de São Paulo (1969)⁷³, mas a “cultura”, nesses anos de ditadura, estava presa a um destino político opressivo, fazendo com que muitos artistas e intelectuais - a favor das classes subalternas ou com ideologia comunista - promovessem protestos contra o governo ao tempo em que criavam blocos de resistência nas universidades, teatros, museus e imprensas. Durante os anos de ditadura, a indústria cultural floresceu apoiada na ideologia oligárquica. Segundo o artigo intitulado *A ditadura, as artes e a cultura*⁷⁴ publicado no site do Governo do Brasil (Ministério de Justiça e Segurança Pública) em 07 de abril de 2022, os autores, Daniel Aarão e Denise Rollemberg afirmam que...

Em seu primeiro governo, a ditadura pareceu tolerar ou negligenciar a cultura de protesto [...] elaborada por artistas e intelectuais que, através de sua arte e de seu humor, criticavam a censura e o regime, incentivavam a rebeldia e denunciavam o terrorismo cultural. No [...] ano de 1968 [...] acirrou-se a censura ameaçando [...] atacando manifestações artísticas (GOV.BR, 2022).

Desta forma, conforme relata Schroeder (2013, p. 115), “os bens culturais passavam a ser produzidos e difundidos de acordo com o projeto de desenvolvimento

⁷² Esta Bienal foi fechada pela ditadura militar (e reaberta 1 mês depois com 10 das 1.005 obras a menos). O governador da Bahia sustentava que houve necessidade de “estabelecer a ordem e livrar o país de ameaças comunistas subversivas” (SCHROEDER, 2013, p. 113).

⁷³ <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7048>. Acesso em: 10 set. 2022.

⁷⁴ <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/a-ditadura-as-artes-e-a-cultura>. Acesso em: 11 set. 2022.

capitalista”. Confrontando a indústria cultural promovida pelo Estado, muitos intelectuais e artistas constituíram vanguardas para criticar o suposto nacionalismo defendido pelos militares e setores sociais ligados a eles, denunciando a existência do autoritarismo institucional e a condição do Brasil ser um país terceiro-mundista.

Nas artes visuais, muitos artistas brasileiros adaptaram (ou transculturaram⁷⁵) algumas tendências internacionais “modernas” (*pop art* e *hard-edge*) a fim de converter sua arte numa luta pela transformação social e a crítica sobre uma cultura criada e imposta pela elite de poder. De fato, não foram apenas tendências artísticas forâneas, pois também existia a tendência afro-brasileira⁷⁶, muito empregada, por exemplo, por Ediria.

O caráter esquerdista ganhava espaço nas artes; porém, essa atitude não durou muito, pois o governo militar instaurou o Ato Institucional 5 (AI-5), para reprimir violentamente as manifestações artístico-culturais contrárias ao pensamento hegemônico silenciando qualquer forma pensamento comunista. O artista que não se calou, foi preso, silenciado ou teve que se exilar fora do país, como aconteceu com Anita L. Prestes; Caetano Veloso; Darcy Ribeiro. No entanto, os nomes de Ediria Carneiro e de João Amazonas, por alguma razão, não estão registrados na página web da Wikipédia, sob o título de *Categoria: Exilados na ditadura militar no Brasil (1964–1985)*⁷⁷ (2021).

Embora esse deslize tenha sido cometido por alguma razão, o certo é que Ediria e João também foram exilados políticos, ficando em Paris (França)⁷⁸, como veremos mais adiante. A classe artística brasileira continuou desafiando ao poder militar, apresentando obras “ofensivas” na IX Bienal de SP (1969) como a de Cybele Varela *O Presente: uma caixa que, quando aberta, “soltava um mapa do Brasil colado à foto de um general e a uma frase do Hino à Bandeira Nacional”* (SCHROEDER, 2013, p. 119).

⁷⁵ O termo “importar” pode ser entendido como a transculturaçãõ realizada entre tendências forâneas com as perspectivas dos artistas brasileiros. Nota da autora.

⁷⁶ O vocábulo “afro-brasileira” aplicado às artes plásticas “nos remete a práticas artísticas em culturas resultantes da diáspora africana no mundo. Quando referida à produção brasileira, não quer abranger só a arte produzida por nativos em África e atuantes no Brasil ou nascidos no Brasil com antepassados africanos. Pretende incluir também, independentemente da origem do autor, a arte feita no Brasil com vínculos africanos” (CONDURU, R., 2009, p. 39).

⁷⁷ [https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Exilados_na_ditadura_militar_no_Brasil_\(1964-1985\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Exilados_na_ditadura_militar_no_Brasil_(1964-1985)). Acesso em: 18 set. 2022.

⁷⁸ O exílio do casal Amazonas não se deu conjuntamente. João Amazonas já estava exilado e doente em Paris (França). Edíria recorreu a seu pai para ajudá-la com a viagem a Paris para ficar com João e cuidá-lo, deixando seus filhos no Brasil. Nota da autora.

A II Bienal da Bahia de 1968, considerada pelos militares como “comunista”, foi cancelada e seus organizadores foram presos e 10 obras de arte consideradas “ofensivas” e com teor “perturbador” foram censuradas. O objetivo da Bienal de 1968 era promover a integração dos artistas que não faziam parte do eixo cultural-hegemônico centralizado entre Rio de Janeiro e São Paulo⁷⁹.

Por sua vez, a X Bienal de São Paulo - que aconteceu entre os dias 27 de setembro e 14 de dezembro de 1969 - foi um evento patrocinado pelo governo militar. Participariam 446 artistas plásticos com um total de 2.572 obras, vindas de diferentes países como: África do Sul, Alemanha, Argentina, Austrália, Bolívia, Brasil e muitos outros. As seguintes gravuras produzidas por Edíria fazem parte da série “Robôs”, três delas apresentadas nessa Bienal.

Figura 16: “Robô Technicus”, (gravura de 96 x 66, 1969).



Fonte: Gentileza de João Carlos Amazonas (filho de Edíria), 2021.

⁷⁹ Muitas das obras consideradas como “subversivas” haviam sido retiradas da Bienal, rejeitadas pelo júri e apreendidas pela Polícia Federal. Os confrontos entre polícia e manifestantes a favor da exposição das obras censuradas começaram antes da inauguração da Bienal. Nota da autora.

A gravura anterior representa um fato muito comum na atualidade e que afeta à sociedade (principalmente as novas gerações): a modificação do pensamento racional por outro, imposto pela mídia capitalista, onde os números representam uma estrutura de pensamento único para todos, afastando a cada indivíduo de sua própria racionalidade e espiritualidade. É possível perceber que a mídia em geral (televisão, rádio, jornal e, principalmente a internet apresentam “forte aceitação dentre as pessoas [...] especialmente os jovens [...] pelo fato de serem “presas fáceis” para a influência exercida pela mídia” (LOPES, 2017, p. 288).

Outro aspecto importante a ser observado nas gravuras e/ou pinturas ao óleo de Ediria, são as cores empregadas por ela (azul, vermelho, laranja, roxo, preto). Segundo Jung (2008), as cores são a língua nativa do subconsciente e a cor azul (primária) é uma cor “fria” que representa a introspecção, a apatia e a racionalidade, mas também o divino e o distanciamento do objeto. Na gravura, está presente uma máquina que se aproxima com aquilo que, nessa época, Ediria conhecia: o eletroencefalograma, só que, ao invés de registrar as ondas cerebrais da pessoa, está invertendo sua função, colocando ideologia capitalista.

No *Dicionário dos Símbolos*⁸⁰ (1969), se explica que uma das várias interpretações desses pensadores sobre as cores, entre tantas a azul, considerada, nas palavras de Chevalier & Gheerbrant (2017, p. 107), como “o olhar que mergulha sem encontrar obstáculo, perde-se no infinito”. Este conceito é representativo da modificação ou perda do pensamento racional por outro capitalista, onde o segundo perde-se no infinito de acumulação de bens, sempre objetivando a obtenção de lucro.

É possível afirmar então que, desde um ponto de vista marxista não basta, em uma obra de arte, o emprego de cores como também as representações simbólicas que o artista faça de um evento real ou de um pensamento (conceito). No caso de Ediria, militante comunista desde jovem, as representações de seu pensamento marxista estão explícitas nas gravuras da série “Robô”, assim como no resto de suas obras, apresentando o conceito de alienação, sustentado pela teoria marxista.

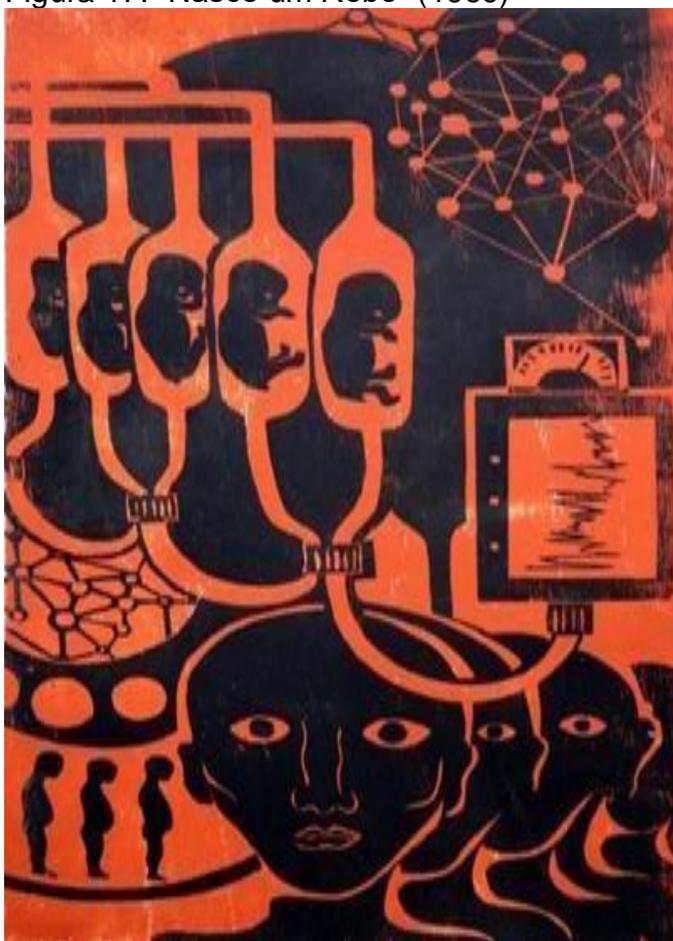
Na segunda gravura vemos seres humanos “fabricados” (clonados) em laboratório e com uma única consciência incorporada a todos eles: a consciência capitalista, uma forma de “alienação do trabalho que constitui o substrato que possibilita a existência e o desenvolvimento do capitalismo” (DA LUZ, 2008, p. 11).

⁸⁰ Publicado na França em 1969, é resultado de anos de pesquisa de um grupo de especialistas de diferentes campos do saber como, antropologia, arte, sociologia, política entre outros. Nota da autora.

A visão “futurista” de Edíria – representada em suas obras ao longo de sua vida – sempre esteve em diálogo profundo com seu tempo e apresentaram a concretização de eventos que atualmente são reais: no século XXI, os capitalistas de qualquer ideologia política (inclusive a comunista) apostam na tecnologia de ponta, como, por exemplo, a indústria imperialista norte-americana cujo objetivo é construir robôs com Inteligência Artificial⁸¹ (IA) muito mais avançada que a dos humanos.

A segunda gravura não foi apresentada na Bienal, mas faz parte da série “Robô”.

Figura 17: “Nasce um Robô” (1969)

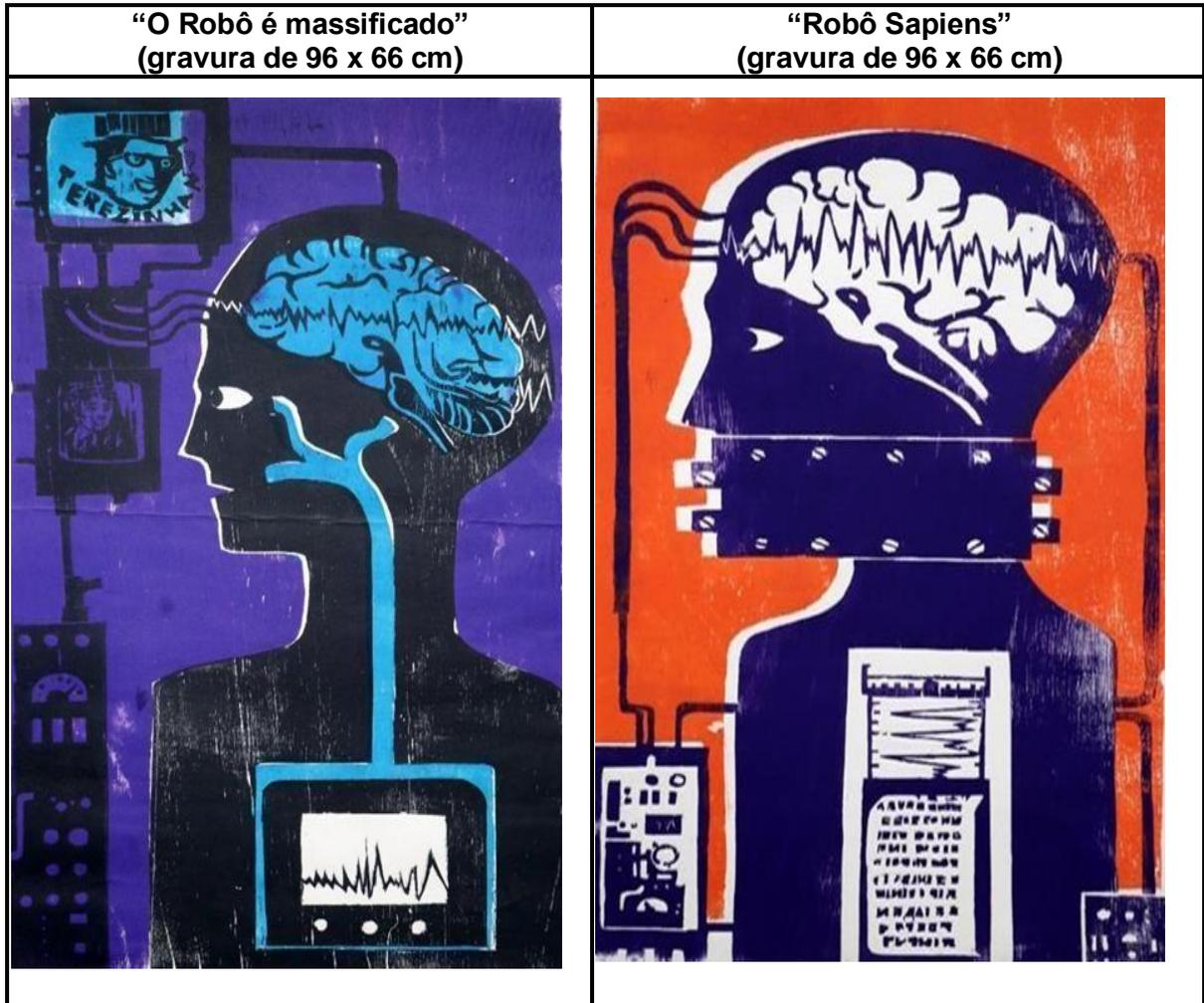


Fonte: material fornecido pelo filho de Edíria, João Carlos Amazonas, 2022.

Outras duas gravuras que fazem parte da série “Robô” de Edíria (1969) são as seguintes:

⁸¹ Em termos gerais, IA é um ramo da ciência da computação que trabalha para construir máquinas que imitam a inteligência humana. Aplicações de inteligência artificial (isto é, máquinas) são capazes de realizar tarefas previamente feitas por uma pessoa, mas frequentemente de forma mais rápida e em maior escala. Disponível em: <https://c2ti.com.br/blog/ai-o-que-e-inteligencia-artificial-e-porque-os-robos-tem-se-tornado-tao-populares-recentemente-inovacao>. Acesso em: 10 set. 2022.

Figura 18: Gravuras da Série “Robô” (1969)



Fonte: material fornecido pelo filho de Edíria, João Carlos Amazonas, 2022.

Estas duas gravuras apresentam uma característica empregada por Edíria em quase todas suas obras: o uso de cores secundárias (roxo e laranja). As cores possuem um papel importante nas emoções, influenciando assim a vida e todo ser humano, em todas as culturas, desde o início dos tempos. Desde meu ponto de vista como arteterapeuta, afirmo que a dissociação das cores representa em Edíria, seu estado psíquico desse momento histórico (1968-69) vivido por ela e outras artistas plásticas que não condiziam com a ideologia fascista do governo militar, entre outras ideologias (religião, etc.).

Por sua vez, a cor laranja representa uma perda, uma lamentação e a cor preta (negro) representa o sucesso profissional, mas em algumas culturas, pode representar o azar e a infelicidade. Para Jung (2008, p. 412), a cor negra (associada ao homem negro) representa “os impulsos primitivos, as forças arcaicas, os instintos

incontrolados”⁸². Nas 4 gravuras apresentadas, o robô é o símbolo representativo do ser humano massificado, silenciado pela hegemonia, “ensinado” com os preceitos impostos pela classe dominante sobre moral, pátria, tradição etc. e “reproduzidos” em laboratórios; portanto, carentes de uma “alma” própria, individual. Na realidade, um robô é um dispositivo que permite realizar trabalhos mecânicos. Decerto, o processo de automatização do trabalho – dentro do mundo capitalista urbano e/ou rural – sempre foi criticado e combatido pelos intelectuais comunistas, pois representa a alienação que “atinge diretamente a vida do ser humano que trabalha e [...] as características básicas do sistema capitalista de produção originadas por esse tipo de trabalho” (DA LUZ, 2008, p. 11).

A expansão midiática que começou nos anos 60 com a TV está representada na gravura *O Robô é Massificado* onde vemos, no canto superior esquerdo dela, um aparelho de televisão mostrando a imagem do apresentador “Chacrinha”. Isso nos leva a sustentar que Edíria empregou, em suas obras, eventos marcantes de seu tempo, em perfeita comunhão com o pensamento de Marx (1985) quem argumentava que as relações sociais – principalmente as de produção – são as principais determinantes do desenvolvimento tecnológico no interior de cada modo de produção (capitalista, socialista e comunista).

Edíria usou o símbolo de um “robô” influenciada pelo que, na década dos anos 60, causou furor nas sociedades ocidentais: o romance do escritor tcheco Karel Capek (1921) intitulado R.U.R (*Robôs Universais de Rossum*). Nesta obra literária, o cientista Rossum constrói um exército de robôs que acabam dominando o mundo. A mensagem do autor diz sobre a desumanização do homem face a um meio tecnológico. Edíria transfere essa mensagem para suas obras, denunciando com sua linguagem visual, a desumanização do ser humano nas mãos do capitalismo.

De 1970 a 1976, Edíria produziu poucas gravuras que se perderam, segundo informações recebidas diretamente de seu filho João Carlos. Essa perda se deveu a que ela e sua família viviam em constante mudança fugindo da ditadura militar e da perseguição aos comunistas. Em 1976, ela deixará seus filhos no Brasil e se exilará junto a seu marido, na França.

⁸² A teoria de Jung para entender o emprego de diferentes cores feitas por Edíria em suas obras são apenas especulações minhas, desde o ponto de vista da Arteterapia junguiana. Nota da autora.

3.7 O EXÍLIO: PERCURSO ARTÍSTICO DE EDÍRIA EM PARIS

João Amazonas havia sido convidado em 1976 para visitar a China e apresentar internacionalmente o PCdoB e sua luta contra o imperialismo norte-americano. Ao sair desse país decide ficar em Paris (França) como exilado político e portador de uma doença grave. Edíria foi vê-lo e resolveu ficar ao lado do marido⁸³. A seguinte imagem revela a visita dos filhos (adultos) a seus pais exilados na França.

Figura 19: Um momento importante de união familiar em Paris⁸⁴.



Fonte: <https://www.grabois.org.br/portal/especiais/150590-44546/2010-05-27/>, 2022.

Mesmo fora do Brasil eles continuaram vivendo na clandestinidade. Edíria comentou: “ninguém sabia que o João estava lá [...] O nome do João nessa época era *Mr. Pereira*” (BUONICORE, 2011, p. 94).

⁸³ Informação extraída da entrevista realizada pela Redação da página web “Fundação Mauricio Grabois”, apresentada na íntegra em Anexo 1 deste trabalho.

⁸⁴ Conforme informação fornecida pelo filho João Carlos em conversa informal via WhatsApp (15/10/2022), esta fotografia foi tirada em algum momento do ano de 1978. Da esquerda para a direita: sua irmã Zélia, o próprio João Carlos, seu pai João Amazonas, sua mãe Edíria e sua outra irmã, Helena. Nota da autora.

3.7.1 Edíria na França: o “Atelier 17” e sua influência nas gravuras

Em Paris, Edíria participou de um curto estágio de três semanas no ateliê de Henri Goetz⁸⁵, a fim de aprender técnicas de gravuras em metal usando *carborundum*⁸⁶. Também fez estágio com Johnny Friedlaender⁸⁷, um gravador muito conhecido que também foi frequentado pelo artista brasileiro Lívio Abramo⁸⁸. Segundo o blog *Arte & Ofício*, teria sido Friedlaender quem indicou para ela o Atelier 17, célebre espaço artístico parisiense criado pelo pintor britânico, radicado na França, Stanley William Hayter⁸⁹. Edíria teve, inicialmente, dificuldade para ser aceita neste exclusivo ateliê.

Na entrevista realizada por Mazé Leite (2010), Edíria comentou que não foi fácil ser aluna de Hayter por ser um professor muito concorrido. Primeiro, ele se negou, mas pela insistência dela, acabou por aceitá-la como aluna. No entanto, em outra entrevista realizada a ela pela redação da *Fundação Mauricio Grabois*⁹⁰, ela relata de forma diferente como chegou a ser aluna de Hayter:

Para poder ficar legalmente me matriculei no “Atelier 17” de Hayter. O curso não era caro. Hayter dizia “Não faço questão de gente rica aqui. Só quero artistas”. E me aceitou como aluna. Recebi um atestado de que era aluna do Atelier. Periodicamente ia ao serviço de Imigração e minha permanência ficou legalizada (ENTREVISTA A EDIRIA CARNEIRO, 27/05/2010).

Hayter respeitava os diferentes trabalhos dos alunos e nunca criticou e nem permitiu que os colegas julgassem o trabalho do outro. “*Cada um tinha sua tendência*

⁸⁵ Henri Goetz (1909-1989). Sua atividade como professor da técnica da gravura beneficiou a dezenas de estudantes que chegaram a ele, ao longo dos anos. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Henri%20Goetz%20-%20Henry%20Goetz/>. Acesso em: 03 set. 2021.

⁸⁶ Produto formado por carbono e silício muito empregado como abrasivo em virtude da sua elevada dureza. Este material é perfeito para a gravura. Disponível em: <https://totenart.pt/blog/tutoriais/gravura-carborundum/>. Acesso em: 05 set. 2021.

⁸⁷ (1912-1992). Nascido na Polônia, foi um artista dedicado à técnica da gravura e também pintor e desenhista. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/gotthard-friedlaender>. Acesso em: 05 set. 2021.

⁸⁸ Pintor, gravador e desenhista (1903-1992), também comunista, esteve exilado entre 1951 e 1953 em Paris, onde também frequentou o Atelier 17.

⁸⁹ Stanley W. Hayter (1901-1988), de nacionalidade inglesa, mudou-se para Paris em 1926 e logo no ano seguinte abriu o seu Atelier, por onde passariam artistas como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Marc Chagal, Joan Miró, etc. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Stanley_William_Hayter; acesso em 27 de outubro de 2022.

⁹⁰ <https://grabois.org.br/2010/05/27/entrevista-com-ediria-carneiro-amazonas-2/>. Acesso em: 19 set. 2022. A entrevista em sua íntegra está no Anexo 1.

artística que devia ser respeitada”, conforme relato de Edíria. Hayter com inclinação pelo surrealismo fazia que seus alunos, periodicamente, praticassem pintando (desenho inconsciente) de olhos fechados. Essa “identidade” surrealista fez com que Hayter empregasse arquétipos e “imagens embutidas na mente irracional [...] que poderiam refletir com a imaginação do espectador” (TOLEDO, MAGALHÃES, BROWNLEE, 2019, p. 52).

As obras de Edíria realizadas durante sua estadia em Paris deixam transparecer um dialogismo entre sua subjetividade, o abstracionismo e a arte figurativa. O ateliê de Hayter⁹¹ era, portanto, um centro experimental de inovações em gravura. No entanto, as artistas mulheres estrangeiras em Paris dos anos 20 não estavam confortáveis, pois, uma coisa era ser estrangeiro na Paris dos anos 1910 cosmopolita e rica e “outra era ter essa mesma condição na pós-guerra com o acirramento dos nacionalismos, a crise econômica e o crescimento significativo de rivalidades internas no campo artístico” (SIMIONI, 2022, p. 94).

Para piorar o panorama artístico na França dos anos 30, o avanço dos regimes totalitaristas fez surgir a xenofobia que, posteriormente, iria se transformar em política do Estado, que atingiu toda Europa ocidental. Segundo Simioni (2022),

Na Paris modernista a proveniência dos artistas era uma das variáveis que contava, constituindo-se como elemento forte e desigual. Muito embora a fama da cidade como lugar amistoso e propício às carreiras dos artistas, independente da origem [...] a condição de estrangeiro era um marcador social iniludível, mas não operava de forma autônoma, sendo acionado em consonância com elementos como: religião, nacionalidade e sexo (SIMIONI, 2022, p. 94)

Desta forma, Edíria aprendeu com Hayter a técnica da gravura no metal (água-forte) empregando produtos químicos que possibilitam a obtenção de várias cores com uma única impressão (usando a prensa). A seguinte gravura com a técnica da água-forte foi realizada por Edíria no *Atelier 17* (1978, medindo 48,9 x 39,4 cm), onde foi empregada a técnica da água-forte.

⁹¹ “Originalmente inaugurado em 1927 em Paris, o atelier foi reinstalado em Nova York em 1940, devido ao crescimento das hostilidades durante a II Guerra Mundial. Inicialmente sediado em um estúdio independente em um apartamento em Paris, o Atelier 17 era frequentado por importantes artistas europeus de vanguarda, entre os quais, Marc Chagall, Joan Miró, André Masson e Pablo Picasso” (TOLEDO, MAGALHÃES, BROWNLEE, 2019, p. 21).

Figura 20: “Árvore espacial” (1978)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html7/7m5.html>, 2022.

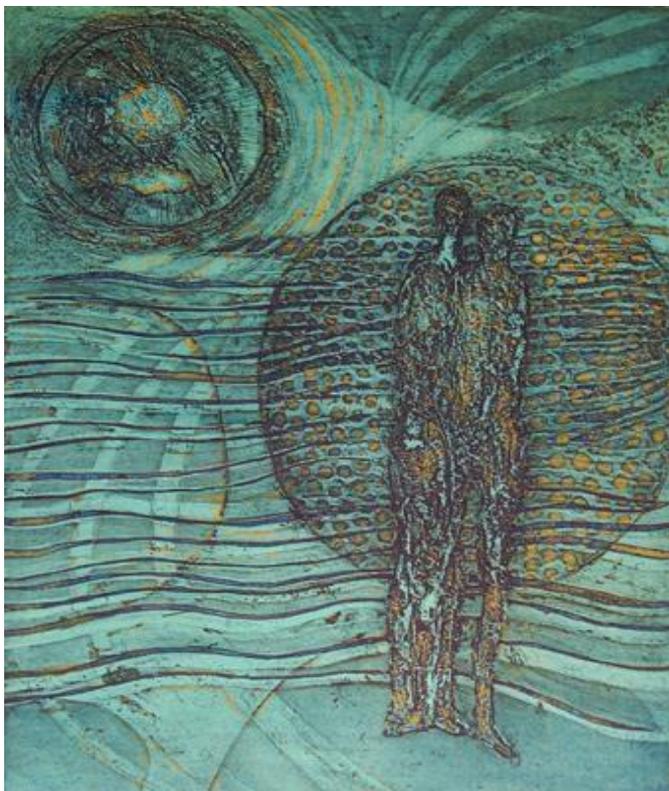
Na entrevista que Edíria deu para Mazé Leite em 2010⁹² ela explicou acerca da técnica de água-forte que “*a tinta deve ter níveis de viscosidade diferentes, uns mais líquidos e outros, mais viscosos, pois a mistura de diferentes viscosidades [...] permite um bom acabamento*”. Na gravura anterior, sobressai um radioso amarelo em diferentes tons simbolizando, segundo explica Heller (2012), a felicidade, a glória, a cultura, a harmonia e a sabedoria. Nela, há uma verossimilhança com um objeto real que Edíria conheceu durante sua estadia em Paris: o observatório astronômico dessa cidade.

A gravura *Árvore Espacial* apresenta um momento de sua história, num tempo em que as viagens espaciais e o interesse pelo Cosmos constituíam o pensamento coletivo no mundo ocidental. Por sua vez, a gravura em água-forte *Encontro*, representa Edíria e seu esposo João, maltratados e machucados pela vida sofrida no Brasil devido ao fato de serem comunistas e estarem perseguidos durante anos, pela

⁹² <https://vermelho.org.br/2010/11/19/arte-e-vida-se-entrelacam-em-Edíria-carneiro/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

ditadura militar.

Figura 21: Água-forte “Encontro” – Paris, (1977)



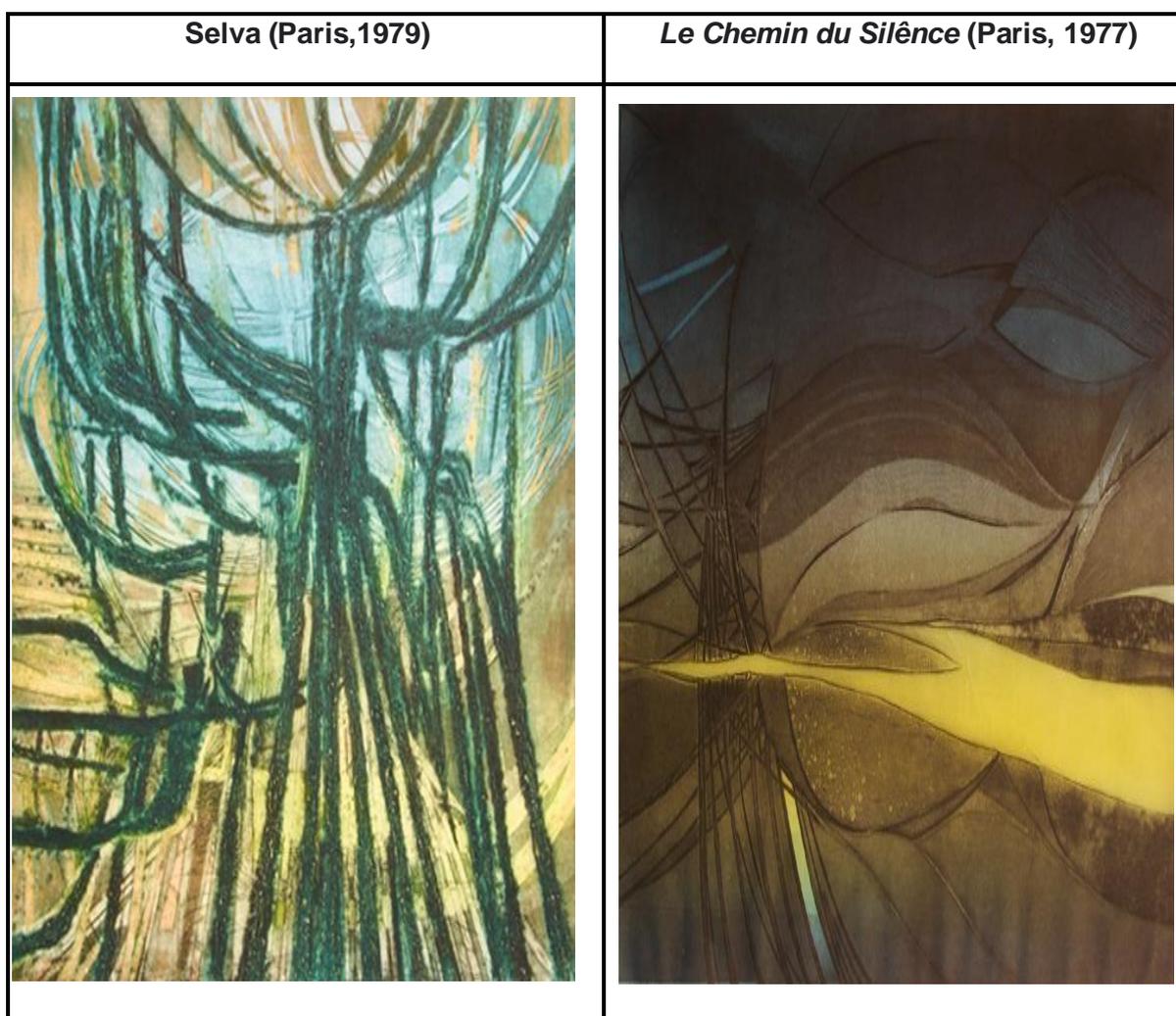
Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html7/7m5.html>, 2022.

Segundo relato de Edíria⁹³, a gravura *Encontro* representa a ela e seu marido, João Amazonas, ambos fundidos em uma só pessoa, pois o amor nutrido por ambos enfrentou ao momento da ditadura militar com sua censura, violência e opressão. A artista disse em uma entrevista com Mazé Leite (2010): “essa gravura representa nós dois, maltratados e machucados”.

As seguintes gravuras em água-forte também foram criadas durante o curso que Edíria fez com Hayter, em Paris.

⁹³ <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html7/7m1.html>. Acesso em: 12 ago. 2021.

Figura 22: Duas gravuras em água-forte criadas por Edíria (1977 e 1979)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html7/7m5.html>, 2022.

A gravura *Selva* representa a reminiscência de Edíria pelo seu país e suas florestas. Já a gravura *Le Chemin du Silênce* (O Caminho do Silêncio) evoca a reflexão, a sabedoria assim como a renovação. Em Paris, Edíria fortaleceu-se como especialista em gravuras, adquirindo experiência pelo contato com sujeitos de culturas diferentes⁹⁴, pois no *Atelier 17* conviviam artistas de diferentes partes do mundo, cada um deles com sua bagagem cultural representativa (ser cultural), que são formas

⁹⁴ Durante uma comunicação via WhatsApp com o filho de Edíria, João Carlos, em 04 nov. 2022, obtive o seguinte relato que corrobora o explicado no parágrafo *in supra*: “Ao frequentar o Atelier 17, Edíria manteve contato com artistas de vários países. Acredito que por eles, ela soube de exposições em outros países. É provável que no atelier existisse um quadro com avisos de eventos de exposições na cidade e em outros países da Europa. Também houve uma exposição com artistas do “Atelier 17” de Hayter na Galeria Eugénie Villien, na cidade de São Paulo em 1980. Edíria, com a importante colaboração da Escola Superior de Artes Santa Marcelina, foi uma das pessoas que tomaram isso possível. Nota da autora.

“materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração futura” (OSTROWER, 2007, p. 23).

Edíria usou a linguagem simbólica para expressar seu modo de ver a vida assim como o mundo imprimindo em seus trabalhos (óleos e gravuras), as vivências coletivas das classes populares brasileiras com suas alegrias, tristezas, sofreguidão. São cenas do cotidiano brasileiro que denunciam a desigualdade das classes sociais provocando ao observador para que perceba a necessidade de uma imediata transformação da sociedade brasileira, com menos desigualdades e mais oportunidades.

3.7.2 Participação de Edíria no *Salon d’Automne* (Paris, França)

O *Salón d’Automne*⁹⁵ (“Salão de Outono”), fundado em 1903 por um grupo de artistas, teve como justificativa o descontentamento deles diante do academicismo que atuava fortemente na época e foi palco de vários movimentos artísticos do século XX com o objetivo de divulgar as vanguardas, as inovações artísticas, a ruptura com as tradições das manifestações mais oficiais, fomentando a igualdade das artes assim como a multidisciplinariedade⁹⁶. Este Salon provocou inúmeras reações na imprensa da cidade entre 1920 e 1923, em geral, negativas.

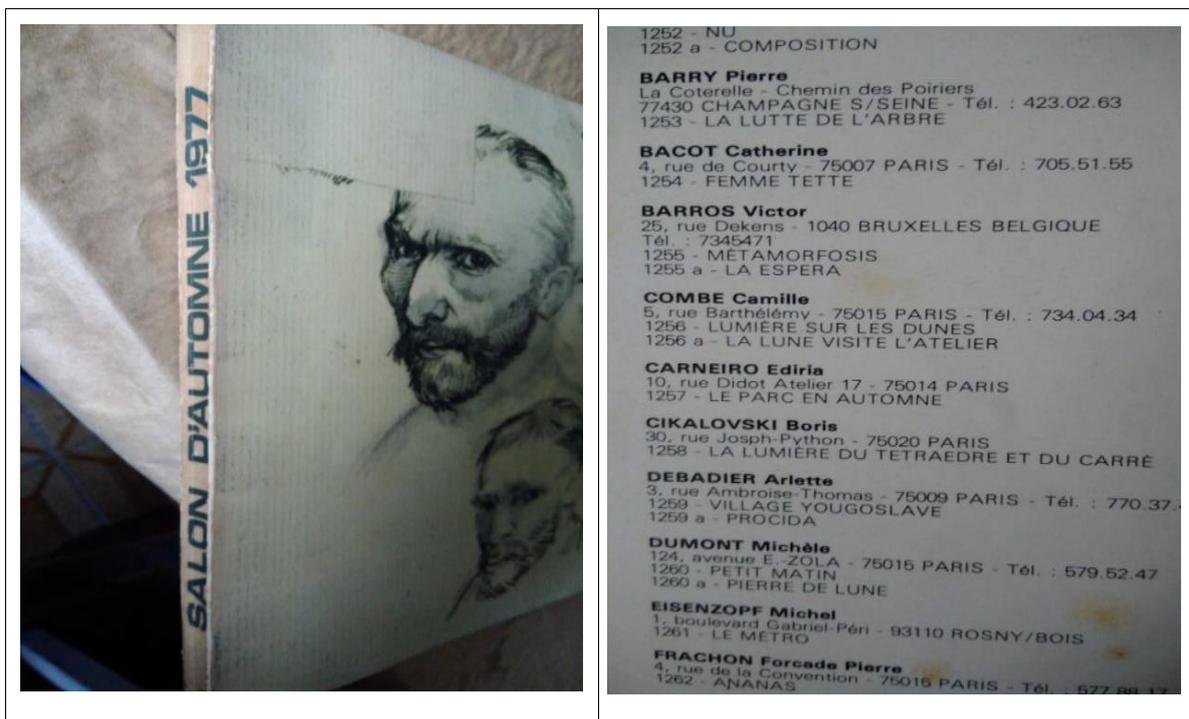
Na realidade, a hostilidade com os “de fora” já havia se iniciado antes da 1ª Guerra. Algumas autoridades acusaram este Salon de “ter sido invadido por uma arte desmedida associada ao cubismo que [...] revelava o impacto negativo da presença de estrangeiros na arte francesa” (SIMIONI, 2022, p. 95).

Em 1979, ainda em Paris, Edíria participou de uma nova exposição promovida pelo *Salón d’Automne* com sua gravura intitulada *Selva*, apresentada em página anterior. As figuras a seguir são a capa do catálogo do *Salón d’Automne* onde aparece mencionado o nome de Edíria Carneiro, pois a artista apresentou uma gravura intitulada “*Le Parc en Automne*” (“O Parque em Outono”).

⁹⁵ https://www.salon-automne.com/fr/historique#go_affiches. Acesso em: 12 ago. 2022.

⁹⁶ Fizeram parte deste espaço Cézanne, Picasso, Duchamp e também Edíria, apresentando suas gravuras em 3 anos diferentes (1977, 1979 e 1981). Disponível em: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html0/EdíriaCarneirobiografia.html>. Acesso em: 08 ago. 2022.

Figura 23: Capa e 1ª folha do Catálogo do *Salón d'Automne* (Paris, 1977)



Fonte: Gentileza de João Carlos Amazonas, 2002.

Figura 24: Gravura *Le Parc em Automne* (29,5 x 39 cm) (1977)



Fonte: Gentileza de João Carlos Amazonas, 2002.

Em 1981 Ediria participou novamente da exposição promovida pelo *Salón d'Automne* com a gravura intitulada *Espace et Arbre* que, embora o filho de Ediria (João Carlos) não a tenha encontrado entre o enorme acervo de gravuras e pinturas, pressuponho que a mesma – mas com diferente título – se refira àquela apresentada em página anterior sob o título de *Árvore Espacial*.

3.8 O RETORNO DO EXÍLIO: VIDA ARTÍSTICA E ÚLTIMOS ANOS

Edíria e seu marido recebem a anistia e voltam ao país em 1980, radicando-se definitivamente na metrópole São Paulo. Em 1981, João Amazonas criou a revista *Princípios* cuja bandeira era a unidade do povo e o aumento do protagonismo sociopolítico dos trabalhadores⁹⁷. Por sua vez, Edíria, após seu retorno ao Brasil, continuou trabalhando – mais ativa - como artista plástica, participando das seguintes exposições, de 1981 em diante:

- *Musée des Beaux Arts* (Caen, França, 1981);
- *Salon D'Automne* (Paris, França, 1981);
- *Salón des Artistes Françaises* (Paris, 1981);
- *Salón Internacional del Grabado* (Madrid, Espanha, 1981);
- *Foire Internationale D'Art* (Paris, França, 1986);
- Exposição individual no Centro Wifredo Lan (Havana, Cuba, 1991)⁹⁸;
- Bienal de Gravura (Taiwan, 1991);
- *Muestra Internacional de Minigrabados* (Madrid, Espanha, 1994, 1996 e 1998)⁹⁹.

Nenhuma das obras expostas nas exposições acima mencionadas estão em poder do filho de Edíria, João Carlos, como não foi possível receber resposta desses lugares, via internet. Através de uma conversa informal via WhatsApp em 09 de novembro de 2022 com ele, obtive a seguinte resposta para saber onde se encontram fisicamente as obras de Edíria que participaram das exposições mencionadas no site

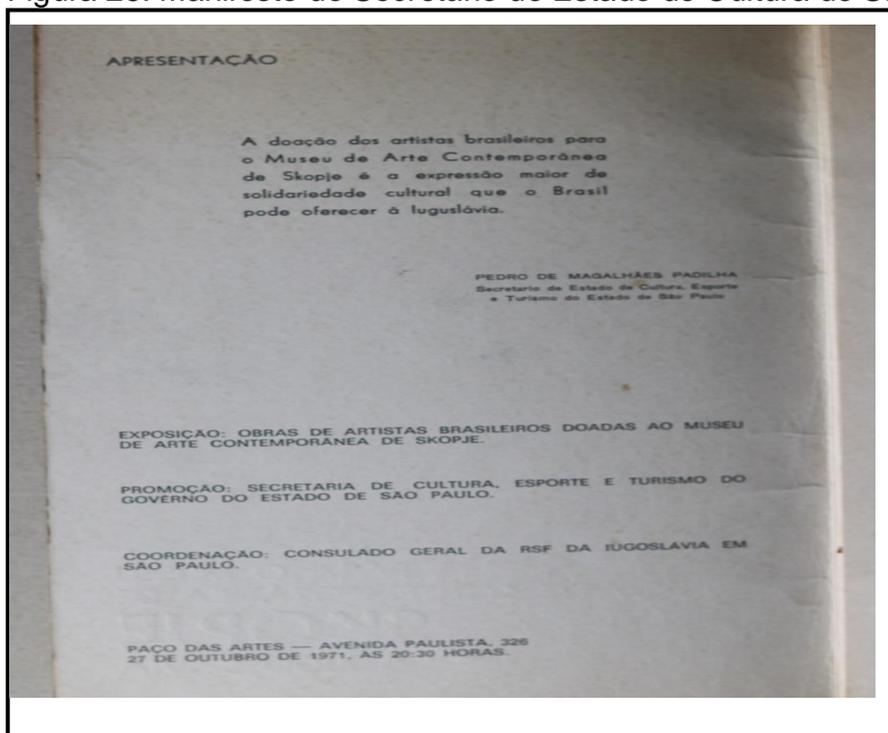
⁹⁷ A revista permanece ativa até hoje. Na sua página web, pode-se ler: “Consolidada como referência do pensamento democrático e progressista no debate de ideias no país, [...] se posiciona como um periódico [...] de orientação marxista, que busca o avanço do conhecimento científico, da compreensão do socialismo e do desenvolvimento nacional brasileiro”. E: “A Revista Princípios [...] nascida em 1981, sob a coordenação de João Amazonas [...] ocupa espaço insubstituível, constituindo-se na mais longa publicação marxista do Brasil [...] aproxima-se de sua quarta década completa de existência buscando se posicionar como um periódico científico multidisciplinar”. Disponível em: <https://revistaprincipios.emnuvens.com.br/principios/about>. Acesso em 27 de outubro de 2022.

⁹⁸ Segundo informação dada por João Carlos (nov. 2022), Edíria viajou para Havana (Cuba) na ocasião da abertura da Exposição e participou de uma confraternização com artistas cubanos onde se percorreu sobre técnicas de gravação e impressão de gravuras e também aproveitou para conhecer essa bela cidade. Nota da autora.

⁹⁹ Estas informações encontram-se na página web “Vermelho” e fazem parte da entrevista que Mazé Leite realizou a Edíria Carneiro em São Paulo, em 14 de março de 2011. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2011/03/14/nova-exposicao-de-ediria-carneiro-homenageia-as-mulheres/>. Acesso em: 19 set. 2022.

*Tube de Tinta*¹⁰⁰. A resposta de João Carlos foi a seguinte: “*Algumas com a família; outras na Fundação Mauricio Grabois (SP); algumas, Ediria presenteou e outras foram adquiridas (compradas)*”. Para corroborar sobre a doação ao Museu de Arte Moderna da antiga Iugoslávia, apresentam-se os seguintes documentos:

Figura 25: Manifesto do Secretário de Estado de Cultura de SP (1971)



Fonte: Gentileza de João Carlos Amazonas, nov. 2022.

Pedi-lhe maiores informações sobre as gravuras de Ediria que fazem parte dos museus de Arte Moderna de São Paulo (MAM); de Arte Moderna de Skopje (Iugoslávia); o *Museo del Grabado*, (Buenos Aires, Argentina) e o *Cabinet des Estampes de la Bibliothèqu National*¹⁰¹ em (Paris, França). A resposta foi esta:

“O processo para envio de gravura, depois de assinar um documento oficializando a doação, é colocar num canudo de papelão, ir no correio, declarar e registrar o conteúdo. O Museu de Arte Moderna de Skoplje (na antiga Iugoslávia), foi destruído por um terremoto em 1963. Eles solicitaram ajuda aos artistas brasileiros para renovar o acervo com doações de obras” (JOÃO CARLOS AMAZONAS, nov. 2022).

Figura 26: Capa do Folheto “Doações de Artistas do Brasil” (SP, 1971)

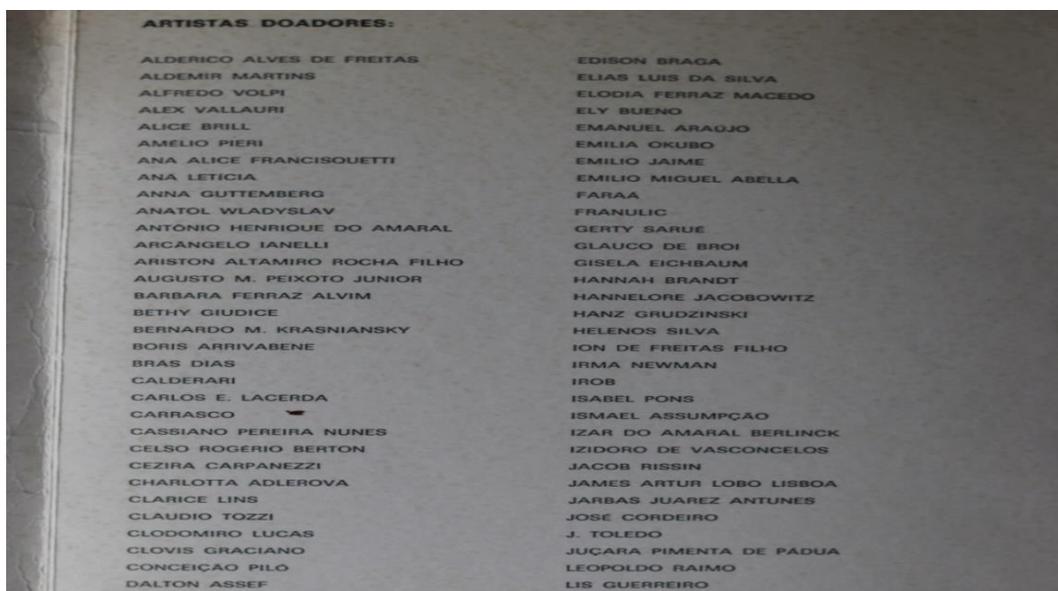
¹⁰⁰ Este site é de autoria de João Carlos Amazonas, filho de Ediria Carneiro, quem o mantém ativo até hoje.

¹⁰¹ O **Gabinete das Impressões da Biblioteca Nacional** é o departamento de artes gráficas onde se guardam as coleções de imagens impressas em papel [...]. Às vezes, as gravuras são guardadas entre outros trabalhos em papel, especialmente desenhos, em um “armário de artes gráficas”. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Cabinet_des_estampes. Acesso em: 15 set. 2022.



Fonte: Gentileza de João Carlos Amazonas, nov. 2022.

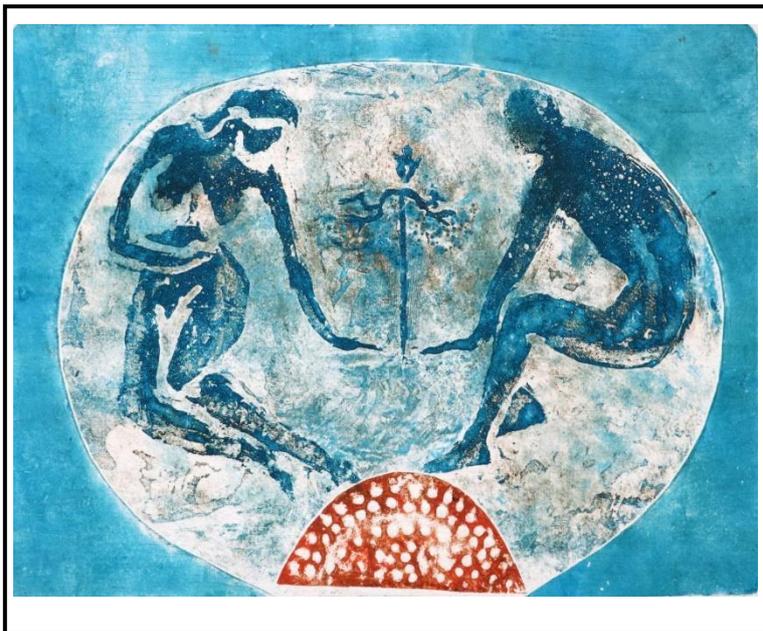
Figura 27: Artistas que doaram trabalhos para o Museu Iugoslavo (1971)



Fonte: Gentileza de João Carlos Amazonas, nov. 2022.

No final de 1980 ela participou em SP, de uma Exposição de Gravuras do *Atelier 17* na Galeria *Eugénie Villien*, no Bairro Perdizes (SP), de 05^a 14 de novembro de 1980, apresentando três de suas obras: *Jungle*, *Transmutação* e *Le vent murmure* (o Vento murmura).

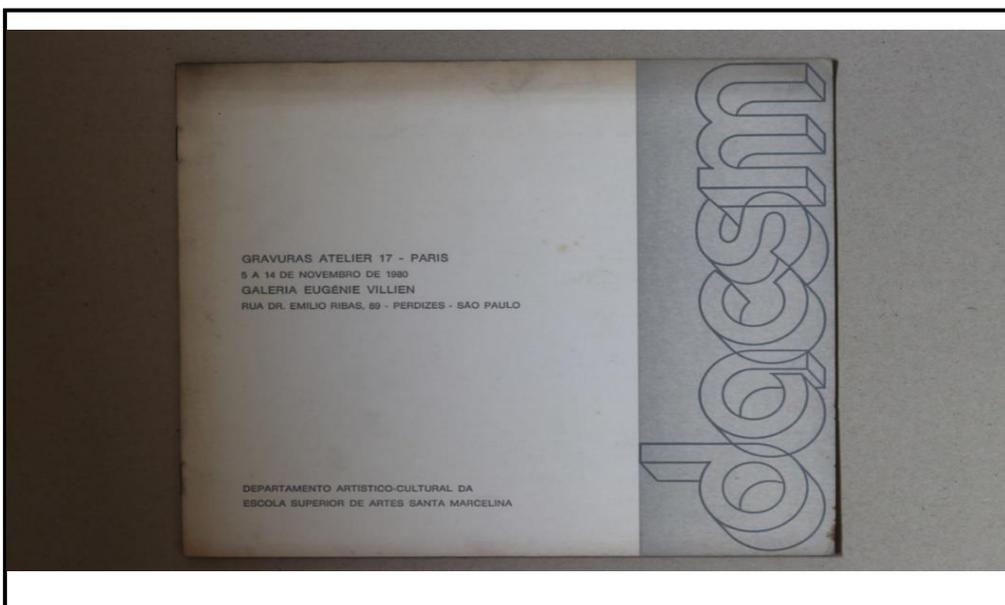
Figura 28: Gravura *Transmutação* (1980)

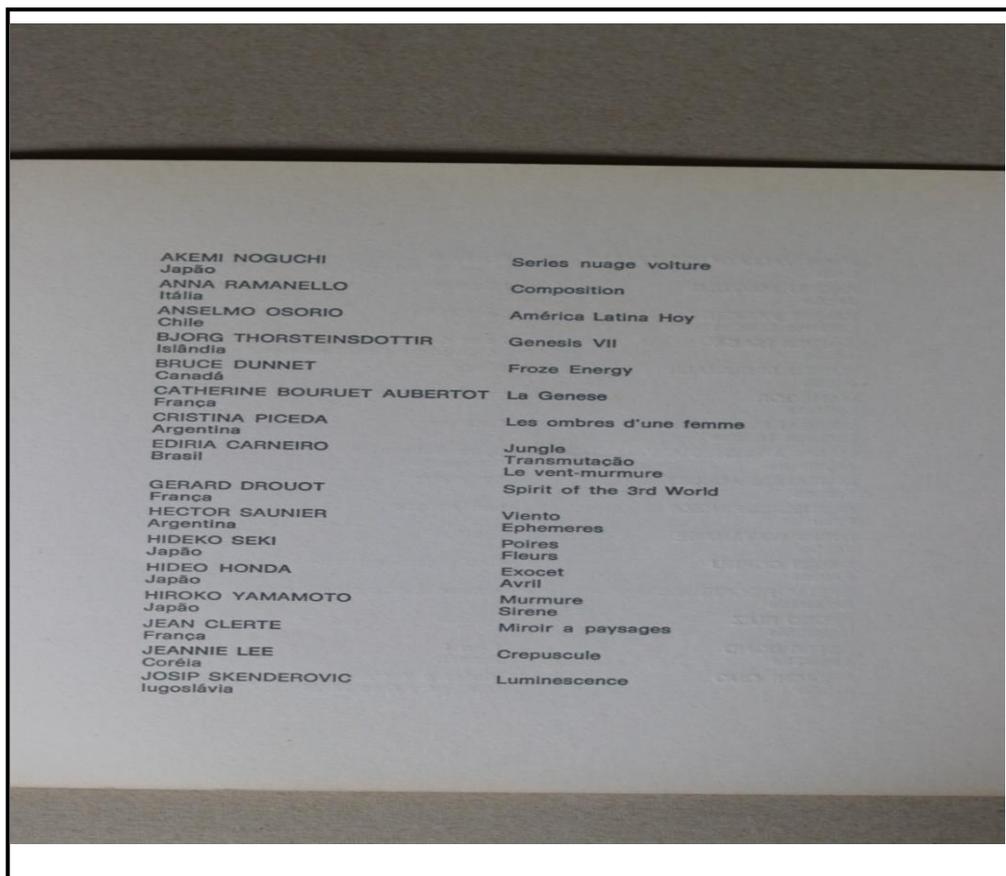


Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html7/7m1.html>, 2022

A figura seguinte é uma fotografia do catálogo da exposição supracitada, onde figura o nome de Ediria Carneiro e suas três gravuras apresentadas.

Figura 29: Catálogo da Exposição “Gravuras Atelier 17 – Paris” (1980, SP)





Fonte: Gentileza de João Carlos Amazonas (filho de Ediría), via WhatsApp, 2022.

Ediría também participou da Exposição no Memorial de América Latina (SP, 2005)¹⁰² e da exposição promovida pela Câmara Federal de Brasília (2006). Em Campos do Jordão (SP) participou da exposição intitulada **Folclore Brasileiro** (2006) e outra exposição em Campina Grande, Paraíba (2008)¹⁰³. A artista também fez parte do **Núcleo de Gravadores de São Paulo-NUGRASP**, desde sua fundação em 1960. Da conversa informal via WhatsApp estabelecida com o filho de Ediría, João Carlos, em 10 de novembro de 2022, é possível saber um pouco mais acerca do NUGRASP:

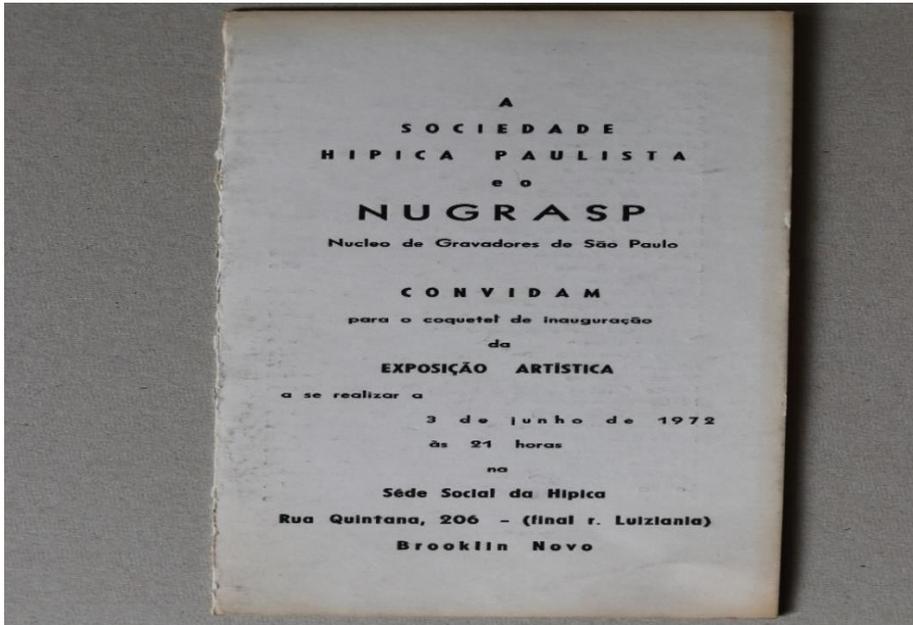
Este grupo englobava gravadores de vanguarda, aonde se discutia arte e técnicas de gravação e impressão. Muitos desses artistas sintonizados com o que ocorria nos principais centros artísticos mundiais. Muitos viajavam e tinham contatos com artistas europeus, americanos e asiáticos. Acesso a equipamentos, ferramentas, tintas, papéis e outros produtos artísticos (JOÃO CARLOS AMAZONAS, 2022).

¹⁰² Não se encontrou referência de Ediría Carneiro nem desta Exposição no site do memorial de SP, 2005. Disponível em: <https://memorial.org.br/?s=exposi%C3%A7%C3%A3o+de+2005>. Acesso em: 07. set. 2022.

¹⁰³ <https://www.grabois.org.br/cdm/artigos/141513/2012-01-10/Ediría-carneiro-uma-mulher-avancada-e-combativa>. Acesso em: 07 set. 2022.

A figura seguinte é a capa de uma Exposição Artística promovida pelo NUGRASP e a Sociedade Hípica Paulista, realizada em 03 de junho de 1972 no Brooklin Novo (SP):

Figura 30: Capa do folheto da Exposição Artística do NUGRASP (1972)



Fonte: Gentileza de João Carlos (filho de Ediria), via WhatsApp, nov. 2022.

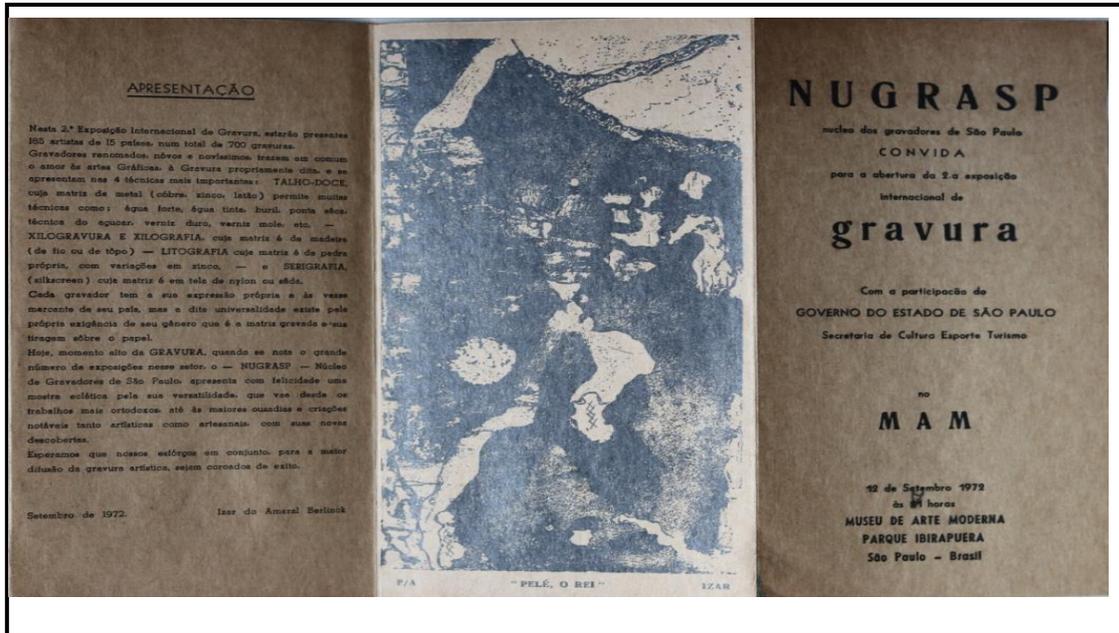
Figura 31: Gravadores participantes da Exp. Art. do NUGRASP, 1972

| GRAVADORES | | Técnica |
|---------------------------------|--|------------|
| Aldemir Martins | | metal |
| Aldo Bonadei | | xilo |
| Antonio Henrique Amaral | | xilo |
| Boris Arrivabene | | metal |
| Cacilda F. F. de Mattos | | xilo |
| Clovis Graciano | | metal |
| Cezira Carpanezi | | xilo |
| Ediria Carneiro | | metal |
| Ernestina Karman | | metal |
| Flavio de Carvalho | | metal |
| Heloisa Moya | | xilo |
| Hans Grudzinski | | metal |
| Ilse Leal Ferreira | | metal |
| Izar do Amaral Berlinck | | t. mista |
| João Luiz Chaves | | metal |
| Leopoldo Raimo | | xilo |
| Livio Abramo | | metal |
| Luiz Fernando Penteadó | | metal |
| Marcello Grassman | | xilo |
| Maria Antonieta de Souza Barros | | metal |
| Maria del Carmen Perez Sola | | metal |
| Marina Caran | | xilo |
| Mary Kuperman | | xilo |
| Miriam Chiaverini | | xilo |
| Moacyr Rocha | | metal |
| Mario Gruber | | metal |
| Nelson Bavaresco | | serigrafia |
| Nelson Quaresma | | xilo |

Fonte: Gentileza de João Carlos (filho de Ediria), via WhatsApp, nov. 2022.

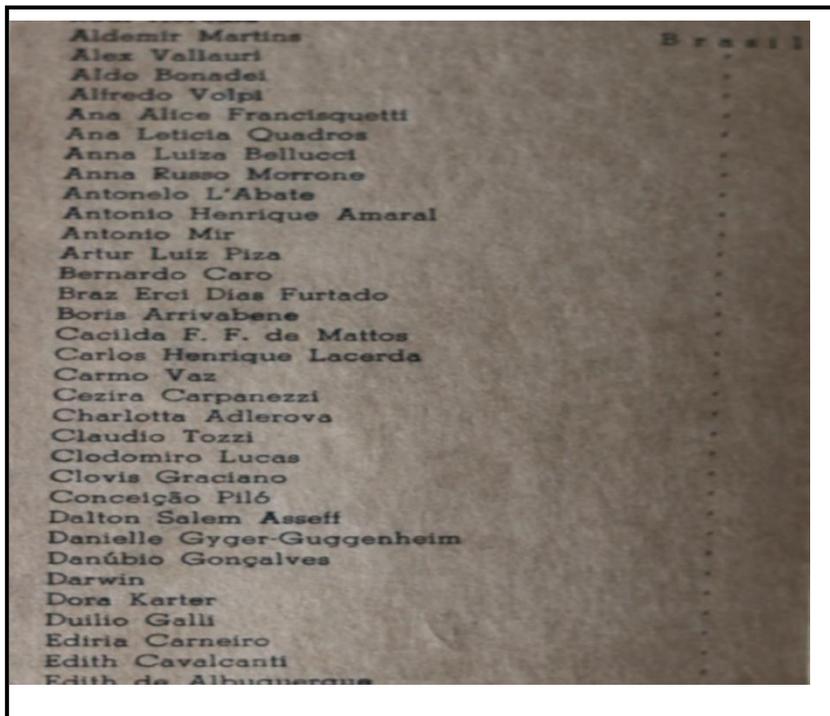
No mesmo ano, o NUGRASP promoveu outra exposição de gravura (desta vez, internacional) em 12 de setembro de 1972. A figura a continuação apresenta o Folheto criado para tal evento:

Figura 32: Folheto da Exposição Internacional de Gravuras, 1972 (SP)



Fonte: Gentileza de João Carlos (filho de Ediria), via WhatsApp, nov. 2022.

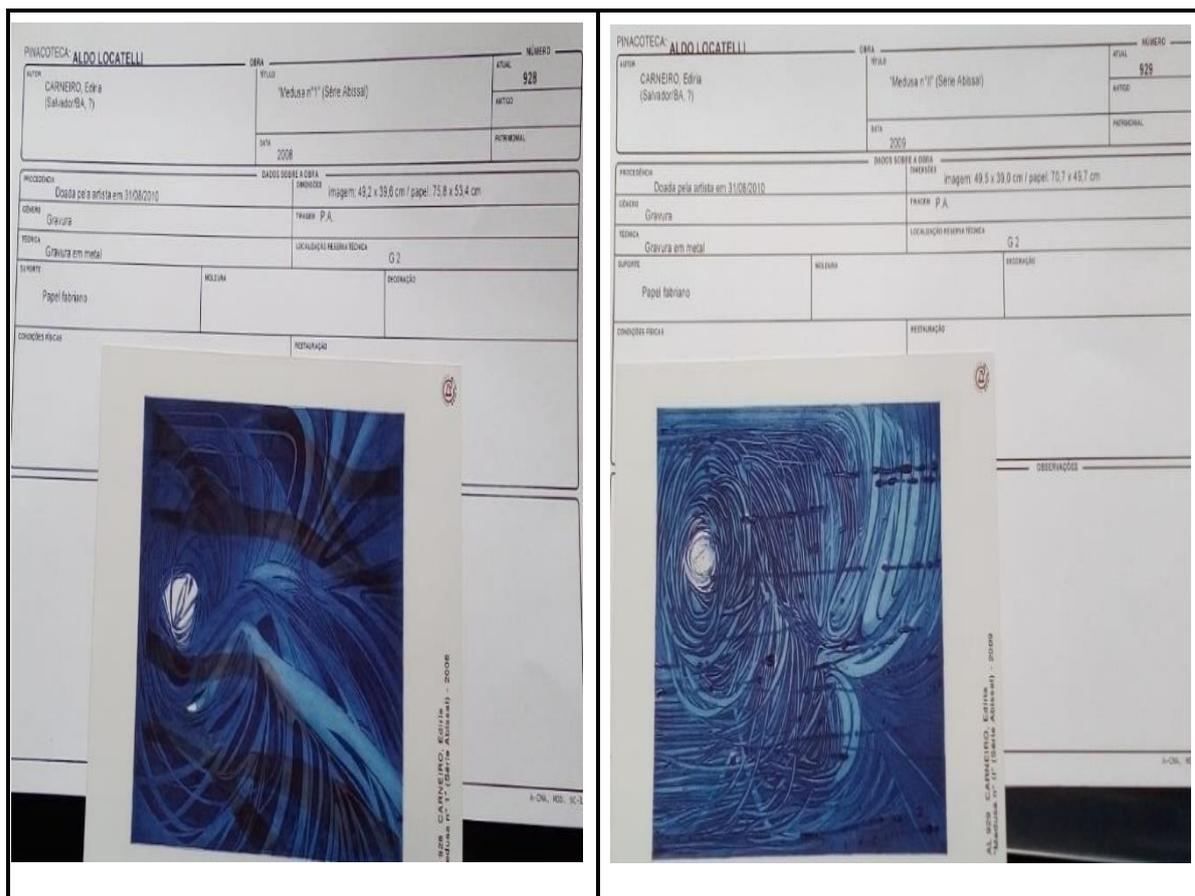
Figura 33: Participação de Ediria na Exp. Internacional de Gravuras (SP, 1972)



Fonte: Gentileza de João Carlos (filho de Ediria), via WhatsApp, nov. 2022.

Durante uma anterior pesquisa realizada em julho de 2021 em Porto Alegre, consegui localizar duas gravuras da série “Abissal”, ambas com a técnica de gravura em metal e suporte de papel que foram doadas e datadas por Edíria em 31/08/2010 para a *Pinacoteca Aldo Locatelli*, da Prefeitura de Porto Alegre (RS):

Figura 34: Gravuras doadas por Edíria à Prefeitura de Porto Alegre (2010)



Fonte: Medusa nº 1 e nº 2 - Série Abissal, 2022.

Edíria Carneiro é verbete no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil* (Roberto Pontual, 1969), no *Dicionário de Artistas Plásticos* da Editora Instituto Nacional do Livro (MEC, 1973) e na *Grande Enciclopédia Delta Larousse* (Edição Brasileira, ano 1970)¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Lamentavelmente foi impossível encontrar online e gratuitamente todos estes livros, uma vez que os que existem, estão para a venda e distantes de minha capacidade orçamentaria. Nota da autora.

Figura 35: Edíria e seu filho João Carlos no ateliê de SP (19/11/2010).



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html3/3m1.html>, 2022.

Nos últimos anos da vida de Edíria, impedida pela sua idade avançada de usar a prensa para imprimir suas gravuras, dedicou-se à pintura transformando seu apartamento em um ateliê, onde pintava suas telas ¹⁰⁵. Um dado interessante relacionado com o apartamento (moradia) desta artista¹⁰⁶ é o seguinte:

“O apartamento não tinha muito espaço. Ela pintava no seu quarto, dormia e acordava ao lado do cavalete, das tintas e dos pincéis. Todo dia pintava, de manhã, de tarde e, quando não estava pintando ou desenhando era porque alguma coisa não ia bem ... hora de visitar os amigos médicos. Todas as paredes da sala e do quarto estavam tomadas de quadros, que privilégio para os olhos! (o filho é suspeito de falar). Visitas vinham no fim da tarde, chá, bolo "da casa suíça", torradas, geleia de framboesa ou morango e conversa fluida, boa. Reflexões sobre o mundo e o tempo em que vivíamos e lembranças do passado” (JOÃO CARLOS AMAZONAS, 2002).

A fotografia anterior (Figura 35) plasmou o exclusivo momento de Edíria junto com seu filho João Carlos (também artista plástico), dentro de seu ateliê, em São Paulo, em novembro de 2010. Esta seria a última vez que Edíria entraria no ateliê, pois depois, viria a falecer.

¹⁰⁵ As telas que Edíria pintou, em seus últimos anos de vida foram aquarelas e óleo, segundo informação recebida via WhatsApp do filho de Edíria, João Carlos, em nov. 2022.

¹⁰⁶ Narrada pelo seu filho João Carlos e passada a mim via WhatsApp. Nota da autora.

3.9 AS OBRAS DE EDÍRIA (GRAVURAS E PINTURAS): 1981-2010¹⁰⁷

Toda a obra de Edíria a que tivemos acesso foi analisada conjuntamente, a partir de duas óticas: por um lado, uma análise junguiana de suas gravuras abstratas, uma vez que elas apresentam símbolos representativos de seu inconsciente. Por outro lado, uma análise sob a luz da sociologia das artes, uma vez que cada obra criada representa um momento histórico único, contextualizada com seus eventos sociopolíticos e culturais pertinentes (durante o exílio e depois dele, durante seu retorno ao Brasil até a sua morte).

3.9.1 Pinturas a óleo relacionadas com as inundações

Em 2010 Edíria expôs no Hall da Câmara Municipal de São Paulo uma série de pinturas a óleo intitulada *Nos Tempos das Águas*. Estas obras simbolizam a luta pela sobrevivência e o sofrimento das mulheres de classes populares na metrópole e em todo o Brasil, durante a época das chuvas e alagamentos que sofre a população periférica, numa sociedade capitalista e desigual.

Edíria soube plasmar o sofrimento das mulheres alagadas carregando seus filhos e pertences, empregando cores primárias que representam a esperança daquela parcela social subalternizada e resignada. Assim como Edíria, a situação dos alagamentos e das enchentes no Brasil (principalmente na metrópole de São Paulo) é criticada através do gênero-canção (poema) presente na música *Enchente*¹⁰⁸ de autoria do grupo afrodescendente carioca “Clarianas”.

O poema cantado, de autoria de Naruna Costa, reflete a problemática cruel das enchentes e o prejuízo para as pessoas das favelas:

Encheu, encheu!
Corre com a cadeira
Bota a mesa na cabeça
Não esquece da penteadeira
Do armário e do fogão!

Encheu, encheu!
Pega o meu colchão
Que aquele da prefeitura
Demais duro que rapadura

¹⁰⁷ As obras apresentadas neste subcapítulo estão disponíveis na página web criada e mantida até hoje pelo filho de Edíria (João Carlos), intitulada “Tubo de Tinta”. Neste espaço virtual, além de obras de Edíria, encontram-se obras de outros artistas. Nota da autora.

¹⁰⁸ <https://www.vagalume.com.br/clarianas/enchente.html>. Acesso em: 13 set. 2022.

*Ninguém merece na!
Ih! Já foi o meu sofá
E nem paguei a prestação!*

*Encheu, encheu!
Olha o meu menino
Tá nadando no esgoto
O bicho parece doido*

*Tem miolo, mas não cresce!
Mas como diria o outro
No mundo maravilhoso
Cada um com seu esforço*

*Tem a praia que merece!
Ai, ai, ai ninguém se mexe (2 x)
E a água desceu, mas a lama ficou
Ai meu Deus, ai meu Deus
Olha o estrago que sobrou!*

*Mas a gente lavou
E queimou o que perdeu
E o governo, o governo
Deu cobertor e esqueceu*

Mas o dia amanheceu e de novo aconteceu (3 x)

*Mas um dia aconteceu
E o menino adoeceu
E o dia não amanheceu*

As seguintes estrofes são o sinônimo lírico dos quadros ao óleo pintados por Edíria e relacionados à crítica social dos alagamentos: a realidade nas favelas do Brasil é a mesma em épocas de chuva e alagamento e isso, a hegemonia política faz descaso desta situação, deixando de criar políticas públicas atualizadas que beneficiem concreta e definitivamente às classes menos favorecidas.

A continuação, várias pinturas da série *Nos Tempos das Águas* – todas realizadas em 2010 - que estão em poder do filho de Edíria, João Carlos, em São Paulo:

Figura 36: Pintura a óleo (1,20 x 0,80 cm)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

Figura 37: Pintura a óleo (1,00 x 0,80 cm)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

Figura 38: Pintura a óleo (1,00 x 0,80 cm)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

Figura 39: Pintura a óleo (1,20 x 0,80 cm)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

Figura 40: Pintura a óleo 1,00 x 0,80 cm)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

Figura 41: Pintura a óleo (1,00 x 0,80 cm)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

Figura 42: Pintura a óleo (1,00 x 0,80 cm)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

Atualmente, a través da mídia (principalmente os noticiários na TV), todo o mundo [re]conhece a problemática dos alagamentos no Brasil e o sofrimento das pessoas de classe baixa que moram nas favelas e periferias das metrópoles como Recife, São Paulo, Rio de Janeiro, Petrópolis, etc. que, com cada inundação, acabam perdendo os poucos bens materiais que conseguiram adquirir com esforço, e até mesmo a própria vida.

Ao observarmos as 7 telas apresentadas (figuras 36 a 42), surge o *leitmotiv* de Ediria, não só como artista plástica, mas também como militante a favor dos menos favorecidos, denunciando a opressão e o descaso das autoridades, representativa em sua maioria, do capitalismo e da oligarquia que até hoje impera no país. Nesta série de gravuras a artista empregou a água como um elemento simbólico de destruição, mas também de renovação.

O povo alagado, invadido pelo líquido elemento não se dá por vencido: resiste, recomeça, se renova em esperanças de um Brasil melhor. A preocupação de Ediria reflete, no simbolismo aquoso, a preocupação dominante dos moradores de favelas

construídas às margens de rios que atravessam as metrópoles ou construídas nas encostas dos morros que desabam com cada temporal. Uma semelhança entre as pinturas de Ediria e a canção das *Clarianas* pode ser realizado desta forma: na estrofe 1, o anúncio da catástrofe (“*encheu, encheu*”) e o desespero para salvar os poucos bens materiais de quem sofrerá com o alagamento (*cadeira, mesa, penteadeira, armário, fogão e colchão*). Este fato está representado pictoricamente nas figuras 37 e 38.

Sofreguidão pela perda daquele bem (sofá) que ainda não foi totalmente pago na loja (“*Ih! Já foi o meu sofá. E nem paguei a prestação!*”): figura 39. A pobreza não é uma mazela e sim uma condição social. Na canção, a sátira nestes versos: “*Mas como diria o outro: no mundo maravilhoso, cada um com seu esforço, tem a praia que merece!*”. O “outro”, pejorativo referencial dos políticos, dos oligarcas no poder que nunca resolvem o problema de alagamento, refletido nos versos: “*E o governo, o governo deu cobertor e esqueceu*” (Figuras 40 e 41). Desde o ponto de vista acadêmico os alagamentos são analisados como produto da “forma desordenada de apropriação, norteados pela ausência de planejamento que considere o disciplinamento do uso e ocupação do solo como prerrogativa básica de seu ordenamento” (BRAGA, 2016, p. 1).

Decerto, a apropriação de terrenos não habitáveis é resultado da ausência de política pública que beneficie essa parcela menos favorecida das classes populares. Porém, quem ocupa um terreno ou encosta de morro ainda sabendo que pode sofrer com inundações ou outros eventos como deslizamentos, não faz isso simplesmente por uma questão “cultural” e sim por necessidade de sobrevivência. Isso, Ediria sabia muito bem, havendo sofrido sempre necessidades junto com seus filhos, devido ter mantido ferreamente sua ideologia comunista.

3.9.2 Exposição *Folclore Brasileiro – Campos do Jordão (SP), 2006*

Ediria pintou uma série de temas folclóricos sobre manifestações culturais populares que atravessaram os séculos. As pinturas são um diálogo cultural entre passado, presente e futuro demonstrando ser uma artista criativa ao reproduzir a totalidade cultural do folclore e da tradição do país¹⁰⁹. Toda arte reveste-se de

¹⁰⁹ Todas estas pinturas encontram-se no site *Tubo de Tinta*. Disponível em: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

importância “por estar entrelaçada às estruturas cognitivas do pensamento, dos valores culturais, das representações simbólicas que, quando decodificadas, revelam aspectos da religião, economia, política, do status simbólico” (ZOLBERG, 2006, p. 47).

Este postulado está refletido no conjunto *Folclore Brasileiro*, onde a artista transita entre o cognitivo, os valores culturais (com suas representações simbólicas), revelando uma sociedade contemporânea com seu acervo cultural de crenças, costumes, religião, músicas e danças.

Figura 43: Músicos populares I (óleo de 0,90 x 0,70 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

Figura 44: “Berimbau” (óleo de 0,90 x 0,70 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

Figura 45: “Congada em São Paulo” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022

Os temas sobre o folclore que Edíria representou em suas pinturas são hibridações de crenças religiosas cristã (católica) e africanas como festejos, desfiles, danças, etc. Símbolos representativos da identidade afro-brasileira¹¹⁰ presente no Brasil, com suas características peculiares e emprego de instrumentos musicais populares como violão, cavaquinho, pandeiro, entre outros.

Decerto, este tipo de arte, nas palavras de Conduru (2009, p. 30), está vigente “tanto na contemporaneidade como no passado, porque envolve ações e ideias em arte vinculadas a questões socioculturais, onde África e Brasil permanecem unidos”. Para Valentim (2001, p. 28), as culturas africanas e afrodescendentes possuem potência, “seja no uso de linguagens artísticas modernistas ou no modo livre como lidam com essas referências”.

Quando se menciona o termo “modernista” dentro das artes, especialmente a afro-brasileira, é importante conectá-lo entre africanidade e arte popular no Brasil, pois o ideal modernista de caráter nacional se caracteriza pelo “nacional conectado com o popular [...] e abre a arte afro-brasileira às miscigenações” (CONDURU, 2009, p. 34).

¹¹⁰ “A arte afro-brasileira foi configurada assim desde meados do século XX” (CONDURU, R., 2009, p. 30).

Para Simioni (2022),

“ser artista moderno exige investir cada vez mais na construção de si mesmo como criador. Tal processo é complexo. Envolve, por certo, habilidade de realizar obras que possam ser percebidas como tal, legitimadas, sancionadas e valorizadas por um conjunto de agentes atuantes e importantes no meio artístico – escritores, críticos, mecenas, colecionadores, galeristas, museus - . Também envolve outro tipo de competência como e se fazer ser percebido como artista, o que exige, cada vez mais a construção da própria vida como uma vida de artista (SIMIONI, 2022, p. 52)

É importante ressaltar aqui que a arte afro-brasileira não pode nem deve ser identificada somente pela temática afrodescendente, pois, segundo Conduru (2009, p. 32), também estão aqueles artistas que a caracterize e represente nas artes (visuais, musicais, etc.), “sem circunscrevê-la a temas africanos e afrodescendentes no Brasil, embora os tenha como os núcleos principais de sua definição”. Ressalta-se também que os eventos populares representados por Ediria na série folclórica foram apropriados pela indústria cultural convertendo-os em parte de uma “tradição” e da ideia de folclore mantida pela hegemonia.

Figura 46: Executante de berimbau em roda de capoeira



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=hcW_NODVVhc, 2022.

Figura 47: Congada em um teatro de São Paulo



Fonte: <https://www.visiteobrasil.com.br/sudeste/sao-paulo/folclore/conheca/congada>, 2022.

O instrumento “berimbau” (também chamado de “urucungo”) é empregado durante a capoeira. Para Rodrigues (2020, p. 2), o formato em arco do berimbau faz “referência à África e ao Brasil e funcionam como metáforas da diáspora africana em suas múltiplas expressões”. Parafraseando Valentim (2001, p. 28), é possível afirmar que qualquer tipo de linguagem artística (plástica, visual, iconográfica, etc.) no Brasil, “está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista)”.

Assim, o atavismo ¹¹¹ dos artistas afro-brasileiros se manifesta na contemporaneidade criando seus signos-símbolos, transformando-os em linguagem visual representativa do “mundo encantado, mágico, provavelmente místico que [...] se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia” (CONDURU, 2009, p. 32).

Desta forma, a contemporaneidade abre caminho, no Brasil, para o surgimento e manutenção de diferentes linguagens artísticas, dentre elas, as plásticas para expressar uma realidade cultural profunda de nosso país: suas indiscutíveis raízes africanas, indígenas e europeias que, em sua simbiose, criou uma linguagem plástico-sensorial autenticamente brasileira.

¹¹¹ Semelhança com os antepassados. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/atavismo>. Consultado em 07 de sete.2022.

Por exemplo, A *Congada*¹¹² representa uma performance apresentada anualmente em quase todas as regiões brasileiras, incluindo o Sudeste, o que nos permite entender, segundo Conduru (2009, p. 34), que a “origem africana *está nas* (itálico meu) ideias, formas, práticas e obras”. Por outro lado, é possível perceber em quase todas as manifestações folclóricas brasileiras uma conexão entre africanidade e arte popular, “derivada do ideal modernista de caracterização do nacional com o popular *aberta* (itálico meu) às miscigenações [...] e que se apresenta de variados modos” (CONDURU, 2009, p. 34).

Outras pinturas ao óleo da série II *Folclore brasileiro* criadas por Edíria Carneiro estão apresentadas a continuação:

Figura 48: “Moçambique” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022

¹¹² Comumente realizado em comunidades afro-brasileiras que prestam homenagem a São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e Santa Ifigênia. Pode ser apresentado na forma de dança ou como a dramatização de lutas entre grupos, fazendo referência à África ou à luta entre cristãos e mouros. A congada é executada ao som de cantorias, instrumentos de percussão, violão, cavaquinho e acordeão. Disponível em: <https://www.visiteobrasil.com.br/sudeste/sao-paulo/folclore/conheca/congada>. Acesso em: 13 set. 2022.

A tela “Moçambique” revela um ritual que Edíria, por ser afrodescendente, conhecia bem: são cantorias de religiosidade e identidade étnica das comunidades negras, principalmente daquelas radicadas em São Paulo e Espírito Santo. No entanto, é preciso ter cuidado em classificar todo tipo de manifestação folclórica como sendo exclusiva dos africanos e seus descendentes no Brasil, uma vez que isso pode levar a uma interpretação de que tais manifestações, nas palavras de Conduru (2009, p. 35), representam a diáspora e a escravidão e as discriminações praticadas no Brasil contra os negros, uma vez que “a modesta presença de artistas brasileiros negros nas [...] artes plásticas [...] se tornaram um atributo de prestígio do estrato social de nível econômico mais elevado, no qual os negros numericamente pouco participam” (CONDURU, 2009, p. 35).

Edíria traduz em estas pinturas as diferentes regiões do Brasil representando assim as diversas manifestações culturais populares e as concepções do mundo e da vida do povo afrodescendente brasileiro. Toda cultura popular possui patrimônios (materiais e imateriais) que a representam e que fazem parte do que conhecemos por “tradições” e que, segundo Canclini (1998), se legitimam como ritos por aqueles “que as construíram ou se apropriaram delas”. Isto é, tradição é sinônimo cancliano de “teatralização do patrimônio cultural” aprendido no ambiente escolar e reproduzido nas celebrações, festividades, exposições, etc.

Figura 49: “Celebração de Yemanjá” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

Um exemplo dessa apropriação ritualística é a festa de Yemanjá (a cada 02 de fevereiro); uma comemoração celebrada em Salvador cujas raízes estão nas religiões de matriz africana. Para os celebrantes (afrodescendentes ou não), Iemanjá (deusa do mar) é a protetora dos pescadores. O seguinte poema intitulado “Conto de areia” de autoria de Romildo Bastos e Toninho Nascimento, apresenta a devoção a esta deusa:

*Quem foi que mandou o seu amor
Se fazer de canoeiro
O vento que rola nas palmas
Arrasta o veleiro
E leva pro meio das águas de Iemanjá
E o mestre valente vagueia
Olhando pra areia sem poder chegar*

As seguintes pinturas também fazem parte da mesma série representando a cultura popular do país. Nas palavras de Zolberg (2006), a cultura também envolve “valores éticos e sistemas de símbolos, incluindo a língua, a estética e as artes”.

Figura 50: “Festejo do Divino” (Maranhão) (óleo de 0,90 x 0,70 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022

Segundo Juliana Bezerra, no site *Toda Matéria*¹¹³, a *Festa do Divino* é uma celebração católica “realizada no dia de Pentecostes”. Tem, portanto, raízes religiosas, mas nesta celebração foram incorporados “vários elementos populares” que representam a luta entre cristãos e mouros. Obviamente que isso nos remete a uma tradição ibérica (domínio do eurocentrismo face as culturas populares do Brasil).

Para Conduru (2009, p. 36), “a origem africana é uma estrutura fundamental na obra de muitos artistas brasileiros assim como na expressividade mais ampla da criatividade popular”. Decerto, as performances folclóricas que unem diferentes religiões (católica e africana) também constituem a estrutura fundamental da criatividade popular, atrelada à memória coletiva dos grupos sociais contemporâneos, sem, necessariamente, serem de origem afro-brasileira.

Figura 51: “Carimbó” (Pará) (óleo de 1,00 x 0,70 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

O carimbó¹¹⁴ tem origem paraense, e sugere que inicialmente era dançado pelos agricultores (classe trabalhadora rural) acompanhados pelo curimbó, um

¹¹³ <https://www.todamateria.com.br/festa-do-divino/>. Acesso em: 09 nov. 2022.

¹¹⁴ “O nome carimbó, ou curimbó, vem do tupi [...] que em português quer dizer “pau que produz o som”. Por isso, o instrumento curimbó, ao qual o nome se assemelha a esse costume, toca-se com as pernas que o abraçam para desenvolver sonoridade”. Disponível em: <https://novabrazilfm.com.br/notas-musicais/brasilidade/conheca-a-historia-do-carimbo-a-principal-danca-tipica-do-para/>. Acesso em: 19 out. 2022.

instrumento musical dessa região. A importância do gênero-canção “samba” está mencionada no artigo de Carolina Cunha publicado no site UOL Educação¹¹⁵ - em 15 de abril de 2016 - sob o título *100 anos de samba: Conheça as raízes do gênero musical que se tornou símbolo nacional*. Este gênero-canção “é considerado o ritmo mais popular do país”. Surgido há 100 anos, o primeiro samba oficialmente registrado em 1916 pelo músico e compositor “Donga” na Biblioteca Nacional, foi *Pelo telefone*. Com esta música “a palavra samba também apareceu pela primeira vez no selo de um disco de vinil”.

O samba, no início do século XX, surge no Rio de Janeiro e, com o passo das décadas, tornou-se, por diferentes motivos (incluindo a participação da indústria cultural), como “um dos agentes culturais que melhor representa o “ethos” brasileiro. Esse é um dado irrefutável da nossa história e que coloca o samba, de certa forma, como uma referência fundamental para os debates sobre nossa formação social” (JOST, 2015, p. 113).

Figura 52: “Sambista” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

¹¹⁵ <http://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/100-anos-de-samba-conheca-as-raizes-do-genero-musical-que-se-tornou-simbolo-nacional.htm>. Acesso em: 24 set. 2022.

A pintura seguinte intitulada *Jongo*, representa uma manifestação cultural (patrimônio imaterial) cuja origem também está na cultura africana. Segundo o site da Prefeitura do Rio de Janeiro¹¹⁶ (RIOTUR), o jongo ou caxambu é uma dança profana; “um ritmo que teve suas origens na região africana do Congo-Angola. Chegou ao Brasil-Colônia com os negros de origem *bantu* trazidos como escravos para o trabalho forçado nas fazendas de café”.

Esta dança era permitida pelos escravocratas para distrair seu tédio e acalmar o sofrimento dos escravos negros. Era dançada nos dias dos santos católicos. Segundo o site do IPHAN (2022), “o jongo é uma forma de expressão afro-brasileira que integra percussão de tambores, danças coletivas e prática de magia¹¹⁷”.

Figura 53: “Jongo” (Espírito Santo) (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

A pintura *Boi Bumbá* criada por Edéria também se reveste de importância para destacar uma festa tradicional surgida no século XVIII na região do Nordeste e

¹¹⁶ <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/531>. Acesso em: 30 out. 2022.

¹¹⁷ http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/patrimonio_imaterial_brasileiro.pdf. Acesso em: 30 out. 2022.

mantida até hoje como parte da tradição folclórica da região. O bumba meu boi surgiu na região Nordeste, no século XVIII, época em que o gado era de extrema importância na economia local. “Além disso, o boi é um animal com diferentes simbologias [...] o que contribuiu para o seu protagonismo no folclore regional. O auto do boi retrata as diferentes visões sobre o boi e a sua imponência¹¹⁸”.

Para Conduru (2009, p. 38), as peças usadas nas religiões com matrizes africanas no Brasil associadas a algumas imagens católicas, “estão presentes em máscaras de bumba-meu-boi e representações de negros feitas entre os séculos XVIII e XX. Mantém-se, assim, o entendimento do negro como autor e tema”. Em relação à música, Quadros Junior (2019, p. 4) afirma que é preciso conhecer os aspectos musicais que estruturam a música brasileira, e, sobretudo, “os contextos sociocultural e histórico que circunscrevem os eventos artísticos que promoveram as transformações do nosso cenário musical”.

Figura 54: “Boi bumbá” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

¹¹⁸ <https://brasilecola.uol.com.br/folclore.htm>. Acesso em: 22 set. 2022.

Desta forma, percebe-se que Edíria, conhecedora do cenário musical popular brasileiro, enfatizou em suas pinturas, o contexto sociocultural e histórico do Brasil, com forte tendência da musicalidade afrodescendentes, muitas vezes deixada de lado pela elite hegemônica. No entanto, é preciso ter cuidado quando se fala em tradição e está relacionada com as artes. Para Napolitano (2005, p. 90), conceitos como “passado”, “herança cultural” e “tradição” “devem ser vistos com muito cuidado” porque o passado e seus elementos constituintes de uma certa “tradição cultural” específica “são constantemente redimensionados e mesmo refeitos [...] Algumas épocas [...] da história têm um peso maior que outras nesta operação que é cultural e ideológica”.

Por outro lado, existem épocas criadoras e/ou doadoras de tradições que chegam a modificar a memória coletiva através da institucionalização daquilo que o Estado determina como parte de uma tradição. Mas também há épocas receptoras de tradições como, por exemplo aquilo que Marcos Napolitano (2005) menciona como “os anos 60”. A figura a continuação também faz parte da série II *Folclore brasileiro* e representa a celebração entre *Congos* e *Caiapós*, relembrando a “época em que indígenas e escravos se conheceram e passaram a se ajudar¹¹⁹”.

Figura 55: “Caiapós” (óleo 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022.

¹¹⁹ <https://g1.globo.com/sul-de-minas/noticia/2022/05/11/apos-dois-anos-suspensa-tradicional-retirada-dos-caiapos-volta-a-ser-realizada-em-pocos-de-caldas-mg.ghtml>. Acesso em: 30 out. 2022.

Edíria apresentou na série de pinturas ao óleo representando o folclore brasileiro, eventos (institucionalizados e populares) que fazem parte da história patrimonial imaterial do Brasil, desde séculos passados. Para Arendt (2016), a conservação de um patrimônio cultural (material ou imaterial) constitui um tipo de “testamento” que nos permite fazer uma seleção das coisas mais importantes que queremos transmitir, pois sem ele, as novas gerações ficarão sem algum tipo de tradição que transmita e preserve os saberes, práticas e objetos das gerações anteriores.

O patrimônio artístico de Edíria nos permite [re]conhecer muitas manifestações culturais populares afrodescendentes do Brasil e, desta forma, compreender, através delas, o passado histórico-social e cultural de cada região e dos grupos subalternados do país. Já o vocábulo “folclore” deve ser empregado com prudência, uma vez que ele destituiu as manifestações populares ao grau de considerá-las como próprias de um pensamento “inculto”, arcaico e que, portanto, precisa ser “superado”, dentro da ideologia de um projeto “civilizatório”.

Em seu artigo sobre o folclore, Ciacchi (2010) afirma, com base no pensamento de Gramsci que “o folclore não deve ser concedido como algo bizarro, mas como algo que deve ser levado a sério”. A ideologia hegemônica que mantém o conceito de folclore no Brasil e no resto de Latino-América começou desde o século XIX e persiste até hoje, usado como ferramenta doutrinária da classe dominante. Para Catenacci (2001, p. 36), o folclore – no Brasil – o conceito de folclore foi usado pelos intelectuais acadêmicos para “entender e explicar a realidade das manifestações tradicionais”. Assim, a acadêmica usou, desde o século XIX o vocábulo “folclore” para referir-se ao “povo”, sem dar-lhe valor aos saberes tradicionais e as manifestações artístico-populares das classes subalternas.

Colhendo mais informações sobre o povo indígena Kayapó (ou Caiapó), muito bem representado pela artista, encontrei um artigo na revista científica da ANAP Brasil¹²⁰, De acordo com Sampaio e Tardivo (2010), o termo “ Kayapó” foi usado no século XIX, por grupos vizinhos cujo dialeto significava “ aqueles que se parecem com macacos” supostamente originado de um ritual, quando os homens se apropriam de máscaras de macaco para dançarem, no entanto este povo indígena Kayapó referem-se a si mesmos como *Mebengokre*, que em língua portuguesa pode ser traduzido

¹²⁰ https://publicacoes.amigosdanatureza.org.br/index.php/anap_brasil/download/382/pdf. Acesso em: 30 out. 2022.

como “os homens a partir do furo de água”. Edíria, em sua tela representativa aproximou um evento folclórico com a cultura deste povo originário com seus cocares. Na tela da artista, as cores não foram pintadas de forma aleatórias, pois possuem teor simbólico, uma vez que as diferentes cores das plumas dos cocares indicam a posição de chefe dentro do grupo. O cocar de cor verde do personagem de Edíria é representativo das matas e também simboliza a morada dos mortos assim como os seres sobrenaturais.

As cores vermelho forte e azul dos rostos representam a moradia dos homens localizada no coração da aldeia, local onde diariamente reúnem-se para discutir caçadas, guerras e rituais e também confeccionar adornos. O vermelho também representa o sangue, que simboliza a materialidade. A figura seguinte, representa outro evento folclórico brasileiro contemporâneo:

Figura 56: Cavalhada (Alagoas) (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html2/2m1.htm>, 2022.

Segundo o site *Sua Pesquisa.web*¹²¹ (2022), a *Cavilhada* é uma festa popular que faz parte do folclore brasileiro e possui origem portuguesa. esta festa é realizada, principalmente, “em cidades do interior dos estados de Minas Gerais, São Paulo,

¹²¹ <https://www.suapesquisa.com/folclorebrasileiro/cavilhada.htm>. Acesso em: 30 out. 2022.

Goiás, Rio Grande do Sul e de alguns estados nordestinos”. Este evento representa uma das tantas hibridações culturais surgidas em toda América Latina e representa a teatralização da batalha entre cavaleiros mouros e cristãos da Idade Média. A hegemonia da Igreja católica fez com que os cristãos saiam vencedores enquanto os “outros” são obrigados a converter-se ao cristianismo, deixando de lado sua cultura e ideologia religiosa.

3.9.3 Exposição na Câmara de Deputados (DF) (2006)

Também em 2006, Ediria apresentou 17 pinturas ao óleo na Câmara de Deputados do Distrito Federal. Algumas figuras a seguir são dessa Exposição:

Figura 57: “A viagem das nordestinas” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html2/2m1.htm>, 2022.

A viagem das nordestinas, retrata um grupo de mulheres e crianças formando um aglomerado humano-desumano dentro de um caminhão adaptado, desprovido de qualquer tipo de segurança e comodidade. Elas saíram do Nordeste com a ilusão de uma vida melhor e melhores condições e oportunidades que uma grande metrópole poderia oferecer. Saffioti (1987, p. 45) discute a mesma temática do deslocamento de populações rurais para as cidades originando “bolsões de miséria na periferia e altas

taxas de mortalidade infantil, subnutrição”, pois “a miséria constitui um dos polos do processo de acumulação capitalista”.

No *Google imagens* é possível encontrar várias fotografias que corroboram a pintura de Ediria, acima apresentada. Os caminhões fretados desde o Nordeste para levar mulheres, crianças e homens do sertão nordestino para São Paulo eram chamados de “Pau-de-Arara”, um “emblemático transporte que moveu, ao longo de muitos anos, legiões de migrantes nordestinos¹²²”. Assim, Ediria soube mostrar e denunciar pictoricamente esse símbolo do processo de migração desde o Nordeste para o Sudeste, realizado de forma muito precária e sofrida para essa população.

A continuação, uma foto que retrata o sofrimento das famílias nordestinas no chamado “Pau-de-arara”.

Figura 58: Fotografia de nordestinas no “pau-de-arara”



Fonte: <https://www.facebook.com/240720553043960/photos/a-hist%C3%B3ria-do-pau-de-arara>, 2022.

A seguir, outras pinturas ao óleo realizadas por Ediria e apresentadas na Exposição da Câmara de Deputados (DF) (2006)

¹²² <https://www.historiadealagoas.com.br/o-pau-de-arara-no-brasil-de-1966.html?>. Acesso em: 30 out. 2022.

Figura 59: “Meninos cortando cana” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html2/2m1.htm>, 2022.

Figura 60: “Noturno na praça” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html2/2m12.htm>, 2022.

Nas telas *Meninos cortando cana* e *Noturno na praça* é possível deduzir dois aspectos inerentes à sociedade brasileira com suas desigualdades e diferenças sociais marcantes: o trabalho infantil e a indigência de grupos subalternos. Crianças rurais que abandonam a escola para ajudar no orçamento familiar, cortando cana ou preparando o carvão. Famílias vivendo nas ruas, nos parques e praças das cidades brasileiras.

Figura 61: Fotografia de uma criança brasileira cortando cana



Fonte: <https://www.jornaljoca.com.br/trabalho-infantil-avos-contam-historias-reais/>, 2022.

De maneira sagaz e silenciosa Edíria apresentou, para a classe hegemônica, a visão dela e de toda a sociedade que parece não existir para os políticos, deixando de criar políticas públicas que beneficiem realmente às classes menos favorecidas. Embora haja um Estatuto da Criança e do Adolescente¹²³ (ECA) vigente, a classe política com tendência oligarca parece não se importar com situações reais representadas por Edíria em suas inúmeras telas. Decerto, suas obras deixam transparecer a preocupação social desta artista durante sua vida.

Uma problemática que continua até hoje e que, de acordo com Aracy Amaral (1983), tem sido constante nas artes visuais de nosso país, assim como uma das características na arte da América Latina contemporânea. Passaram-se 16 anos entre

¹²³ O ECA (Lei Federal n. 8.069/90) define as crianças e os adolescentes como sujeitos de direitos, em condição peculiar de desenvolvimento, que demandam proteção integral e prioritária por parte da família, sociedade e do Estado. Disponível em: www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/crianca-e-adolescente/publicacoes/o-estatuto-da-crianca-e-do-adolescente. Acesso em: 30 out. 2022.

o Decreto que sancionou a lei, e a denúncia artística de Edíria apresentada em 2006 na exposição na Câmara de Deputados continua ecoando hoje com a mesma intensidade no que diz respeito às crianças e jovens abandonados nas ruas, praças e no campo. A realidade que é apresentada não só nas telas de Edíria como também nas fotografias encontradas na Internet.

Figura 62: Criança brasileira trabalhando na roça



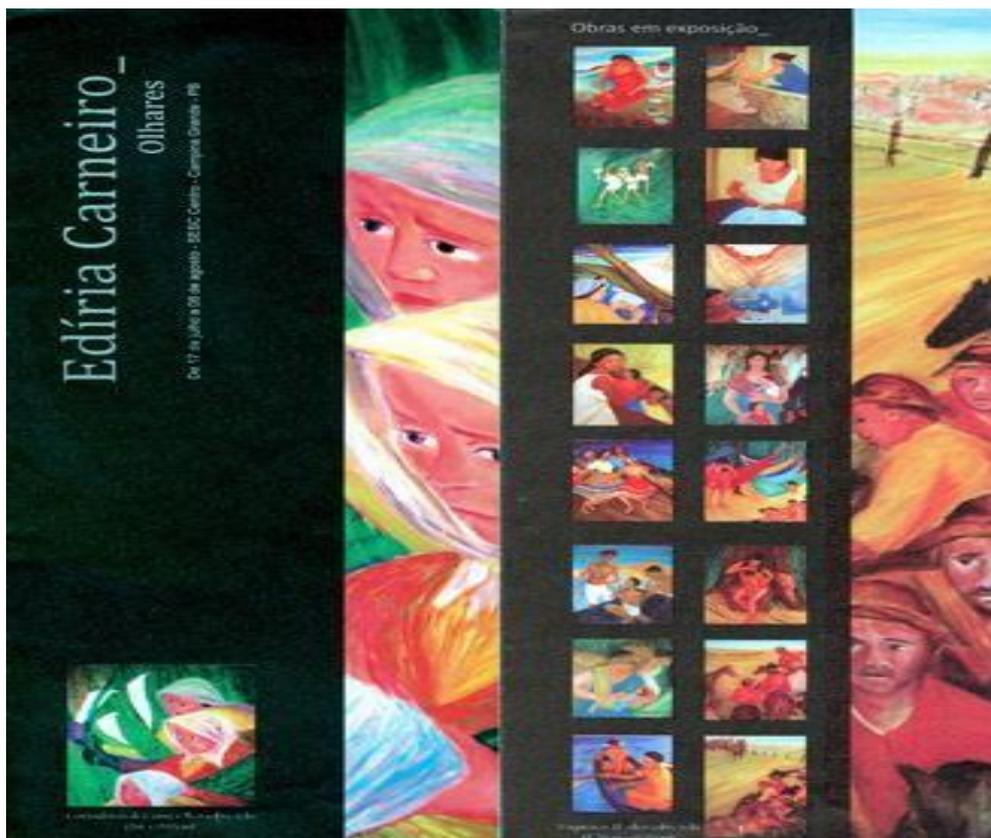
Fonte: <https://economia.uol.com.br/colunas/carlos-juliano-barros/2022/02/15/a.htm>, 2022.

A realidade do Brasil é das diferenças sociais marcantes: as classes menos favorecidas - principalmente na área rural – colocam seus filhos para trabalhar para aumentar a míngua renda familiar. Para Foucault (2013), as desigualdades sociais (de classe) são produto das relações de produção capitalista e da ideologia. Edíria nos oferece seu olhar “militante” da realidade socioeconômica e cultural do Brasil, com suas diferenças de classes e a ausência de uma posição mais humanística por parte do Estado e da classe hegemônica. A artista imprimiu, com seu olhar militante, em suas telas, a temática da violência social de uma maneira abrangente - desde a adolescência até a fase adulta -, empregando várias personagens (crianças, adolescentes, mulheres, indígenas).

3.9.4 Exposição de pinturas de Ediria “Olhares” (PB) (2008)

As seguintes pinturas criadas por Ediria foram apresentadas na Exposição “Olhares” realizadas em Campina Grande (PB) entre julho e agosto de 2008¹²⁴. A figura a seguir é da capa do Catálogo desta Exposição.

Figura 63: Catálogo da Exposição “Olhares” de Ediria Carneiro (PB-2008)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022

A seguir, a biografia de Ediria Carneiro apresentada na contracapa do folder destinado à Exposição “Olhares” (2008).

¹²⁴ <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html8/8m1.htm>. Acesso em: 30 out. 2022.

Figura 64: Biografia de Edíria na contracapa do Folder “Olhares” (2008)

Edíria Carneiro



A artista plástica Edíria Carneiro nasceu em Salvador, Bahia, e estudou na Escola de Belas Artes de Salvador. Em 1945 seguiu como delegada ao Congresso da União Nacional dos Estudantes, UNE, para o Rio de Janeiro, onde fixou residência. Em 1946 frequentou o curso livre de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, na então capital da República, onde foi aluna de Axl Leskoschek (Xilogravura), Carlos Oswald (Gravura em metal) e Santa Rosa (Pintura).

Nos anos seguintes passou a ilustrar jornais e revistas como “A Classe Operária”, fundado em 1925 e o “Momento Feminino”. Participou ativamente da confecção de cartazes e folhetos políticos. Em 1960 e 1961, frequentou o atelier livre de pintura da Prefeitura de Porto Alegre, onde estudou com o artista Iberê Camargo. Na década de 60 participou do Núcleo de Gravadores de São Paulo (Núgrasp), desde a sua fundação.

De 1976 a 1980 foi obrigada a se exilar em Paris, França, em função das restrições violentas à democracia, impostas pelo regime militar de 1964. Foi então que Edíria frequentou o famoso “Atelier 17” de S.W. Hayter. Nesse período também participou de estágios nos ateliers de Henri Goetz e Joelle Serve.

Entre as principais exposições que participou estão a X e a XI Bienal Internacional de São Paulo realizadas em 1969 e 1971 respectivamente. Depois participou da II Bienal de Artes Plásticas da Bahia, da Bienal de Santos e da Bienal Nacional de São Paulo. No período de 1963 a 1968 participou do Salão Paulista de Arte Moderna e de 1969 a 1974 do Salão Paulista de Arte Contemporânea. De 1977 a 1981, Edíria apresentou obras no Salon D’Autone, em Paris, no Salon des Artistes Français e no Salon Internacional del Grabado, em Madri, Espanha.

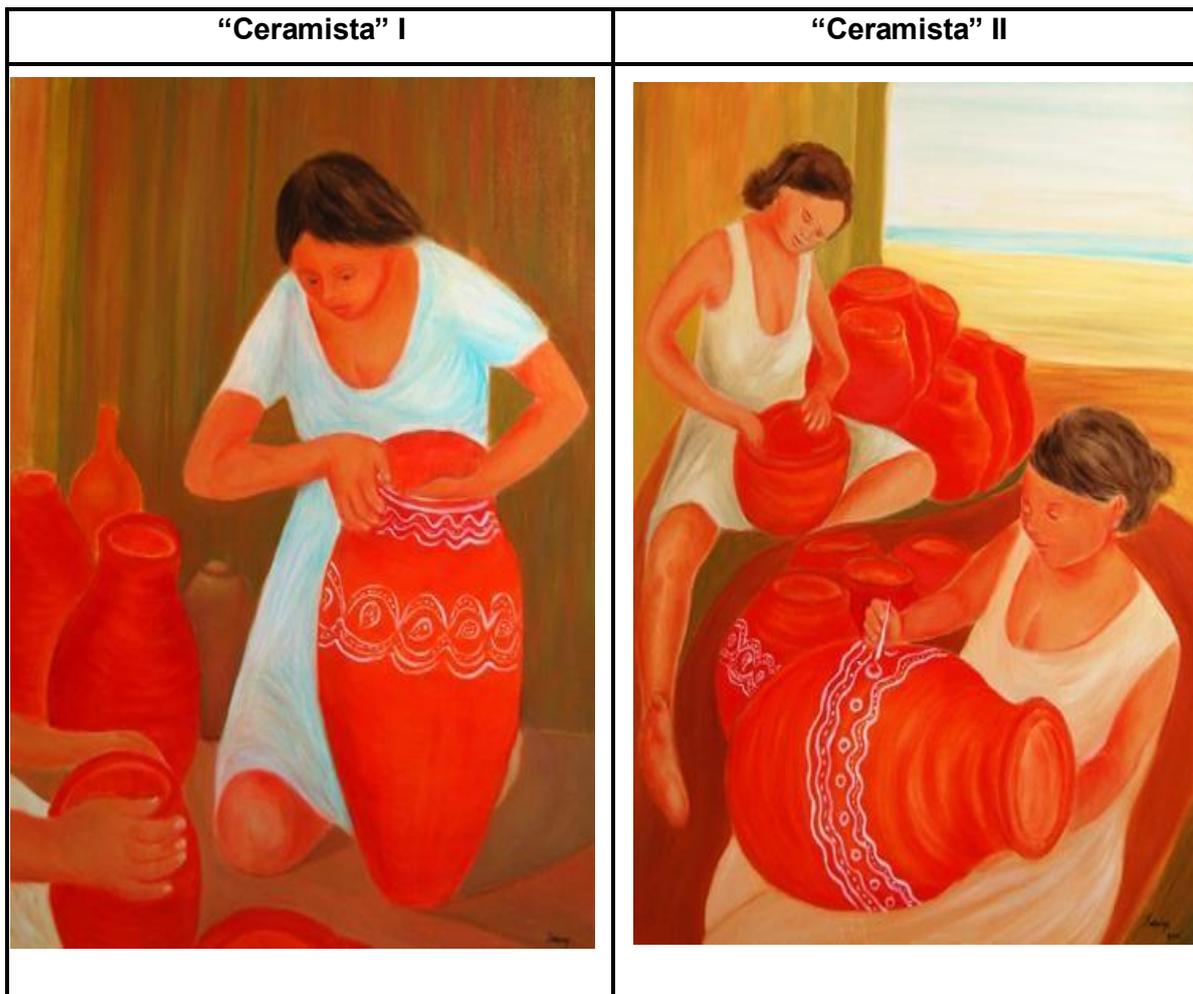
Outras exposições importantes foram: Associação Brasil-EUA, Washington, Estados Unidos (1961); Musée des BeauxArts de Caen na França, (1981); Foire Internacional d’Art, em Paris, (1986); Museo de Arte Colonial a convite do Centro Wilfredo Lam, em Havana, Cuba (1991); Bienal de Gravura de Taiwan, na China, (1991); Muestra Internacional de Minigrabados, em Madri (1994 – 1998); Memorial da América Latina, em São Paulo, (2005); Exposição na Câmara Federal, em Brasília, (2006) e Exposição Individual “Folclore Brasileiro”, em Campos do Jordão, São Paulo, (2006).

Edíria Carneiro ainda tem obras nos acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Museu de Arte Moderna de Skoplje, Jugoslávia, no Museo del Grabado, em Buenos Ayres, Argentina e no Cabinet D’Estampes de la Bibliothèque Nationale em Paris, França.

Fonte: Gentileza de João Carlos (filho de Edíria) via WhatsApp, nov. 2022.

A continuação, apresentam-se 5 de uma série de 16 pinturas ao óleo expostas por Edíria nessa Exposição. As mesmas se encontram em poder de João Carlos, filho de Edíria, segundo dado obtido através da conversa informal via WhatsApp, realizada em junho de 2022:

Figura 65: “Ceramistas I e II (óleos de 1,00 x0,70 cm) (2008)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022

A respeito dos artesanatos, Lemos (2011, p. 14) explica que “o artesão enquanto indivíduo é aquele que exerce um ofício, produz bens materiais para a comercialização sem que haja repetidores industriais, ou ainda é o indivíduo que exerce, por conta própria, uma arte, ou ofício manual, como reza o Regulamento do Imposto sobre Produtos Industrializados – IPI¹²⁵”.

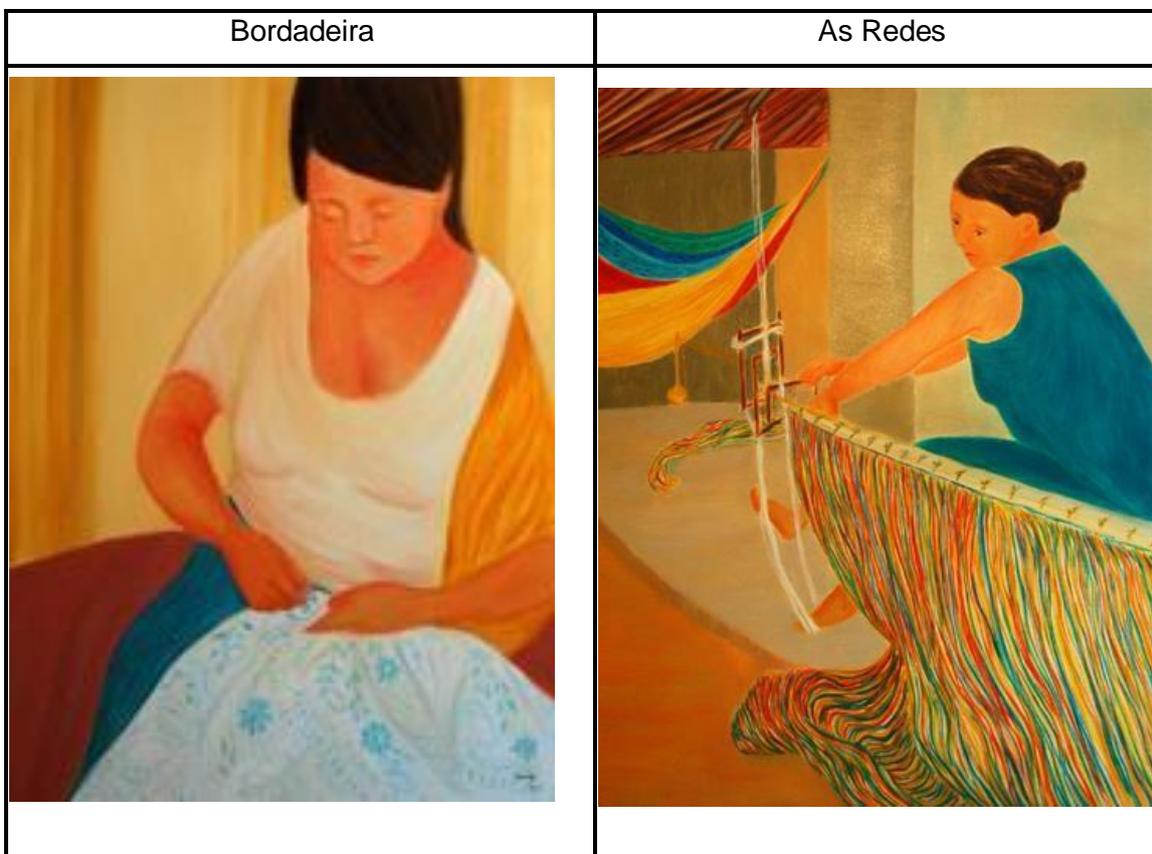
Por certo, em nosso país, os artesanatos são desenvolvidos, majoritariamente, por núcleos familiares pertencentes às classes populares situadas em regiões pobres apresentando, em seus trabalhos manuais uma grande variedade de expressões e quantidade de matérias-primas disponíveis.

“Ao longo dos últimos anos, essa atividade [...] *constituiu-se* (itálico meu) como uma atividade econômica com grande potencial de crescimento, atuando, inclusive,

¹²⁵ O IPI está contemplado no Decreto nº 544, de 26.12.2002, art. 7º, inciso I. Nota da autora.

como fonte geradora de emprego e renda” (LEMOS, 2011, p. 14).

Figura 66: “Bordadeira” e “As Redes” (óleos de 1,00 x 0,70 cm) (2008)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html8/8m1.htm>, 2022.

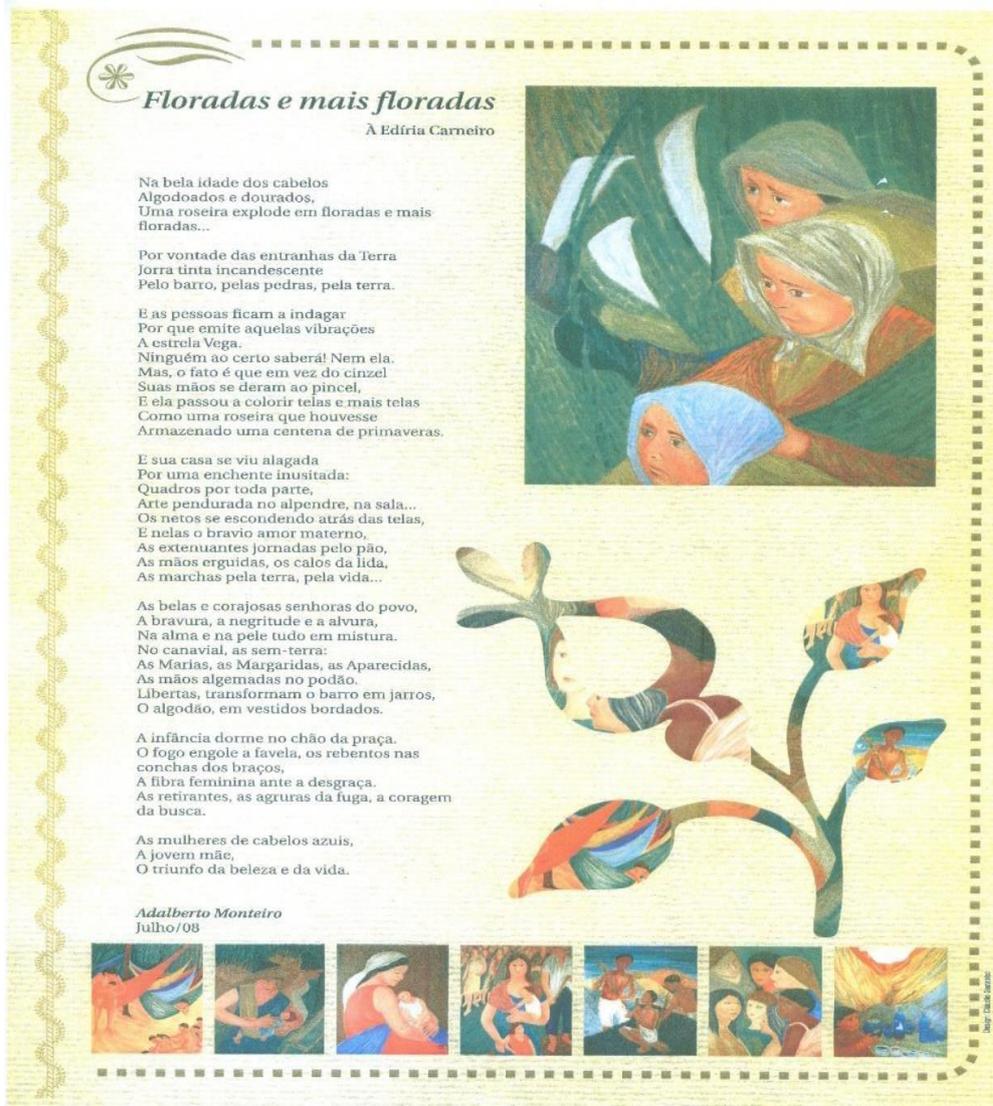
Figura 67: “Rendeiras” (óleo de 1,00 x 0,80cm) (2008)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html8/8m1.htm>, 2022

Em julho desse ano (2008), Edíria recebeu uma homenagem do poeta Adalberto Monteiro na forma de um poema intitulado “Floradas e mais floradas”.

Figura 68: Poema à Edíria Carneiro (2008)



Fonte: Gentileza de João Carlos (filho de Edíria), via WhatsApp, nov. 2022.

3.9.5 Pinturas de Edíria na Exposição *As Excluídas* (03/2011)

Meses antes de vir a falecer, Edíria expos várias pinturas a óleo na Exposição intitulada *As Excluídas*, na Fundação Maurício Grabois (SP), entre março e abril de 2011. O nome da Exposição já fala por si mesmo: mulheres que, desde o olhar militante-artístico da artista, constituem uma parcela social de cidadãs subalternizadas, produto do regime neoliberal onde governa a hegemonia política com

tendência oligárquica. As “excluídas” são as mulheres trabalhadoras de baixa renda; aquelas que mantêm com seu trabalho (maioritariamente informal), seus filhos e até netos. São as mães solteiras que saem de madrugada para seus trabalhos, correndo riscos de morte pelos assaltos, ou estupros que muitas delas sofrem durante o percurso de sua humilde moradia até o trabalho e vice-versa.

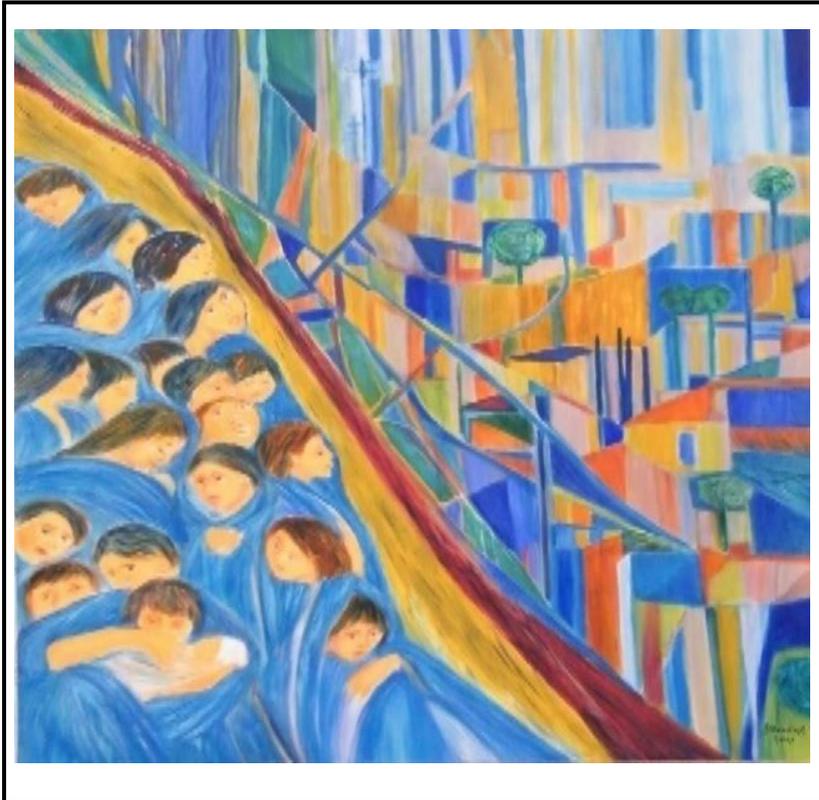
Figura 69: Convite da Fundação “Mauricio Grabois” para a Exposição (2011)



Fonte: Gentileza de João Carlos (filho de Edíria), via WhatsApp, nov. 2022.

As “excluídas” são as que mantêm a esperança de uma sociedade mais igualitária, lutando para que seus filhos permaneçam na escola, acreditando que com o estudo, poderão sair dessa vida sofrida. São aquelas mulheres que recorrem à religião com a esperança de obter ajuda divina para ela e seus filhos, porque já não acreditam mais nas promessas “ocas” dos políticos oligarcas deste país.

Figura 70: “As Sonhadoras” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2011)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html8/8m1.htm>, 2022.

Esta pintura apresenta, subjetivamente, a marginalização das algumas mulheres excluídas (de classe social subalterna) mediante uma linha amarela-vermelha (limite) que as separa da cidade. São as “sonhadoras” que sonham (almejam) aquilo que o governo promete, mas pouco cumpre: “minha casa, minha vida”, na esperança de uma moradia digna. Um direito estabelecido constitucionalmente, mas que os governos oligarcas fazem caso omissos.

A casa representa o lugar de proteção e segurança, neste mesmo sentido, Chevalier e Greerbrant (2017, p.197) afirmam que a casa também pode ser entendida “como símbolo feminino, com sentido de refúgio de mãe, de proteção, de seio maternal”. Para Alvarez Ferreira (2013, p. 35), a casa representa o “primeiro universo do ser humano [...] Ontologicamente, a casa como um núcleo permanente e como um bem acompanha o ser humano ao longo de sua existência”. Bachelard (2018, p. 36), afirmou que “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela”.

Figura 71: “As Sem-teto: a realidade” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2011)

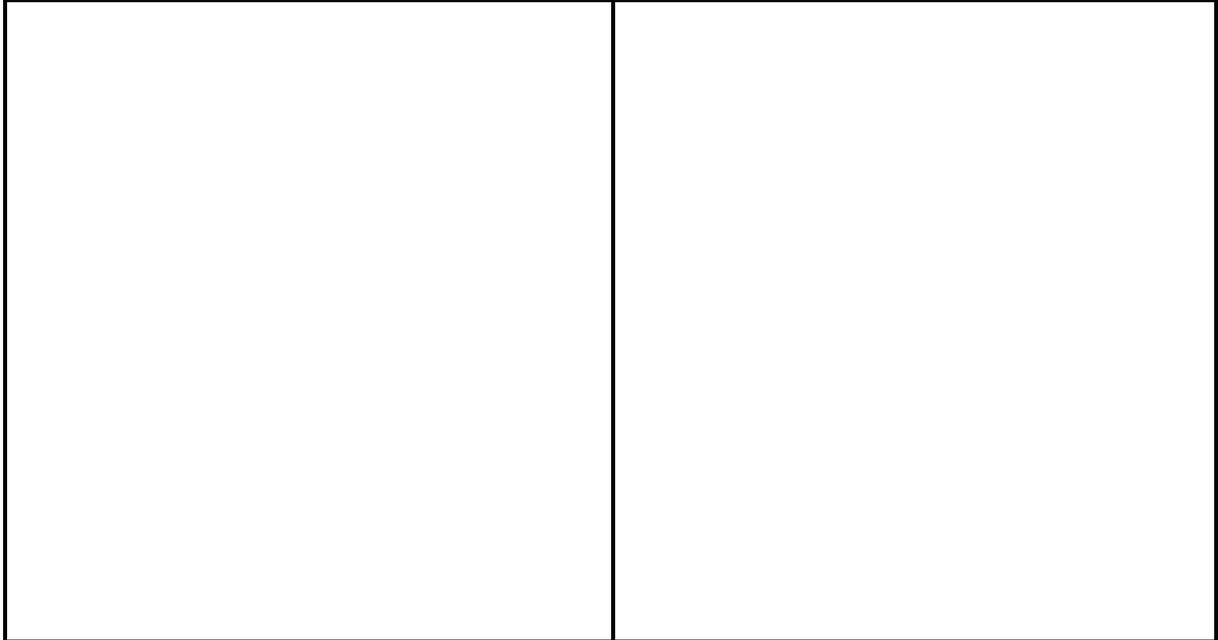


Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html8/8m1.htm>, 2022.

Edíria, nesta tela mostra duas faces da sociedade brasileira atual: por um lado, a sofreguidão da mulher e seus filhos, sem moradia e sem condições mínimas de uma vida digna. Por outro lado, a “autoridade” representada pelo policial militar com sua arma em mão. O medo está nos rostos da mulher e filhos. Que futuro lhes aguarda? Esta pintura nos faz pensar... e agora? As personagens ficam amontoadas em algum lugar, quem sabe a espera de um novo porvir. Mas... será que virá?

3.9.6 Exposição *post-mortem* “Um Olhar Militante” (PE, 2012)

Na Exposição *in memoriam* intitulada *Um Olhar Militante* realizada em março de 2012 na cidade de Olinda (PE), apresentaram-se pinturas a óleo realizadas por Edíria, retratando novamente as mulheres trabalhadoras, os indígenas e as crianças que são empregadas no trabalho infantil em alguns povoados do Nordeste brasileiro. A figura a continuação nos mostra a capa do Catálogo dessa Exposição realizada em homenagem a Edíria (já falecida):

Figura 72: Folheto da Exposição *post-mortem* dedicada a Ediria (2012)

Fonte: Gentileza de João Carlos, nov. 2022.

Figura 73: Biografia de Ediria Carneiro no Folheto da Exposição de 2012

Artista plástica Ediria Carneiro nasceu na Bahia e estudou na escola de Belas Artes de Salvador. Em 1945, seguiu para o Rio de Janeiro, como delegada, ao Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), onde fixou residência.

Em 1946, ingressou no curso livre de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, na então capital da República, onde foi aluna de Axl Leskoschek (xilogravura), Carlos Oswald (gravura em metal) e Santa Rosa (pintura). Nos anos seguintes, passou a ilustrar revistas e jornais como "A Classe Operária", fundada em 1925, e o "Momento Feminino". Participou ativamente da confecção de cartazes e folhetos políticos.

Em 1960 e 1961, frequentou o atelier livre de pintura da Prefeitura de Porto Alegre, onde estudou com o artista Iberê Camargo. Na década de 60, participou do Núcleo de Gravadores de São Paulo (Nugrasp), desde a sua fundação.

De 1976 a 1980, foi obrigada a se exilar em Paris, França, em função das restrições violentas à democracia impostas pelo regime militar de 1964. Foi então que Ediria frequentou o famoso "Atelier 17", de S.W. Hayter. Nesse período, também participou de estágios nos ateliers de Henri Goetz e Joelle Serve.

PRINCIPAIS EXPOSIÇÕES DE QUE PARTICIPOU

Bienais:
 1968 - II Bienal de Artes Plásticas da Bahia;
 1969 - X Bienal Internacional de São Paulo;
 1970 - Pré Bienal de São Paulo;
 1971 - XI Bienal Internacional de São Paulo;
 1971 - I Bienal de Santos - SP;
 1974 - Bienal Nacional de São Paulo;

Salões:
 1963 a 1968 - Salão Paulista de Arte Moderna;
 1969 a 1972 e 1974 - Salão Paulista de Arte Contemporânea - SP;
 1977 a 1981 - Salon D'Automne - Paris - França;
 1978 - Salon des Artistes Français - Paris - França;
 1978 - Salon International del Grabado - Madrid - Espanha.

Outras Exposições:
 1961 - Associação Brasil EUA - Washington - EUA;

1969 - I Salão de Artes Plásticas de São José dos Campos - SP;
 1969 - II Salão de Arte Contemporânea de Santo André - SP;
 1971 - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro;
 1972 - II Exposição Internacional da Gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo;
 1974 - Paço das Artes de São Paulo;
 1981 - Musée des Beaux Arts de CAEN - França;
 1986 - Foire Internationale d'Art - Paris - França;
 1991 - Centro Wifredo Lam - Havana - Cuba;
 1991 - Bienal de Gravura de Taiwan;
 1994 a 1998 - Muestra Internacional de Minigrabados - Madrid - Espanha;
 1996 - Solar das Artes Taubaté - SP;
 2005 - Memorial da América Latina - SP;
 2006 - Câmara dos Deputados - DF;
 2006 - Exposição individual "Folclore Brasileiro" - Campos do Jordão - SP.

Possui obras nos seguintes acervos:
 Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM)
 Museu de Arte Moderna de Skopje - Yugoslávia
 Museo del Grabado - Buenos Ayres - Argentina
 Cabinet D'Estampes de La Bibliothèque National - Paris - França

Premiações:
 1948 - Medalha de Bronze - Salão Nacional de Belas Artes - RJ;
 1961 - Aquisição - Salão de Arte do Rio Grande do Sul;
 1962 - Menção Honrosa - I Salão do Trabalho - SESC - SP;
 1967 - Medalha de Bronze - Salão de Arte Seibi - SP;
 1968 - Grande Medalha de Ouro - Salão do Trabalho - SESC - SP;
 1969 - Aquisição - 1º Salão de Artes Plásticas de São José dos Campos - SP;
 1969 - Prêmio Cidade de Santo André - II Salão de Arte Contemporânea de Santo André - SP;
 1971 - Menção Honrosa - III Salão Paulista de Arte Contemporânea de São Paulo.

EDIRIA FALLEceu EM DEZEMBRO DE 2011, EM SÃO PAULO. O LEGADO CULTURAL E POLÍTICO QUE ESSA TALENTOSA ARTISTA NOS DEIXOU PERMANECE VIVO. E PODE SER VISTO E SENTIDO NESTA EXPOSIÇÃO.

Fonte: Gentileza de João Carlos, nov. 2022.

As pinturas ao óleo apresentadas a continuação fizeram parte da exposição dedicada a Ediria Carneiro (2012).

Figura 74: "As Garrafinhas" (1,00 x 0,80 cm) (2012)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html1/menu4.html>, 2022

Na tela, Ediria apresenta uma artesã que fabrica garrafas (supostamente de barro cozido) pintadas de azul e decoradas com paisagens das falésias nordestinas. No fundo, as montanhas. Esse é um artesanato produzido com areias coloridas, geralmente retiradas de falésias do litoral do nordeste. A composição é feita com a sobreposição de areia de várias cores que vão formando os desenhos.

As pinturas de Ediria refletem aquilo que Amaral (2003) afirmou: “o artista do nosso continente passa, cada vez mais, a se indagar sobre a função social de sua produção, seu público e como colocar a sua obra a serviço de alterações da estrutura de uma sociedade injusta”. Decerto, os trabalhos artísticos de Ediria dialogam com sua militância política, revelando uma denúncia a favor da classe subalterna, principalmente as mulheres e crianças condenadas e desprotegidas das adversidades impostas pela hegemonia.

Por exemplo, na seguinte tela intitulada *Os sem-terra*, Ediria pintou um grupo de mulheres em busca de uma colocação, seja de trabalho ou moradia, dentro da sociedade capitalista, que não lhes oferece uma oportunidade.

Figura 75: “Os Sem-terra” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html8/8mn8.html>, 2022.

Para Saffioti (1987), as sociedades capitalistas são falocêntricas, pois nelas há uma construção social da supremacia masculina e, conseqüentemente, a construção social da subordinação feminina. Esta inferioridade social tem raízes milenares que foram transmitidas pela educação (formal ou informal) que, segundo Foucault (1987) é o instrumento para a normalização dos indivíduos com base em uma série de discursos que a hegemonia sustenta como “legítimos”.

Griselda Pollock (2008, p. XVII), adverte que a “feminilidade” é diferente da “identidade feminina”; enquanto o primeiro termo indica uma posição dentro da estruturação da diferença sexual; isto é, associá-lo ao vocábulo “mulher” segundo os conceitos que uma sociedade acha que ele representa.

Por sua vez, a “identidade feminina” é um termo fictício, produzido dentro do pensamento estrutural da sociedade. Já a “feminilidade” pode ser algo que define ao “outro” (o ser masculino). Rotular a um ser como “mulher” significa adotar um

posicionamento imposto ou criado socialmente, por uma sociedade machista, levando ao gênero feminino a ficar num nível social inferior. Alguns teóricos sustentam que se deve educar a mulher para convertê-la em um ser submisso, pois é necessário, nesta sociedade e tantas outras, que se concretize a seguinte ideologia: a “mulher dócil, verso homem macho, mulher frágil e homem macho forte, mulher emotiva e o homem racional, mulher inferior, do outro lado homem superior” (SAFFIOTI, 1987, p. 29).

Conforme Saffioti (1987), tanto homens quanto mulheres estão localizados dentro de diferentes polos da relação de dominação-exploração, onde a ideologia dominante obriga ao homem a buscar o êxito econômico, resultando que o sucesso de uns é construído pelo fracasso de muitos. A seguinte tela intitulada *Mulheres da Amazonia*, retrata estas mulheres trabalhando enquanto carregam seus filhos devido à ausência de uma política governamental que as favoreça com creches adequadas e suficientes.

Figura 76: “Mulheres da Amazonia” (óleo de 1,00 x 0,80 cm) (2006)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html8/8mn8.html>, 2022.

Já a tela *Incêndio na favela* (nº 2), apresenta a um grupo de mulheres fugindo das chamas, carregando seus filhos, o bem mais precioso de toda mulher.

Figura 77: “Incêndio na favela” (nº 2) (óleo de 1,00 x 0.80 cm)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html8/8mn8.html>, 2022.

A mídia (TV) sempre apresenta situações de incêndios em alguma favela das metrópoles brasileiras; no entanto, a ausência de políticas públicas (federal ou estaduais), continuam a deixar de lado a parcela social menos favorecida (favelados, por exemplo), sem dar-lhes o direito a uma habitação digna. Decerto, o desrespeito do Estado a preceitos basilares instituídos na Carta Magna e no direito Universal do Ser Humano, são, no Brasil, deixados de lado pela oligarquia política e assim, o direito à vida, à dignidade e à igualdade de todos os cidadãos é sempre “esquecida” ou deixada de lado.

Na tela *Catadoras de Cana-2006*, Edéria descortina o lado sombrio do trabalho das mulheres nos grandes canaviais recolhendo a cana sem usar nenhuma vestimenta de proteção. Com mãos e pés descalços tocam a áspera cana cortante.

Figura 78: “Catadoras de Cana” (óleo de 1,00 x 0,80 cm)

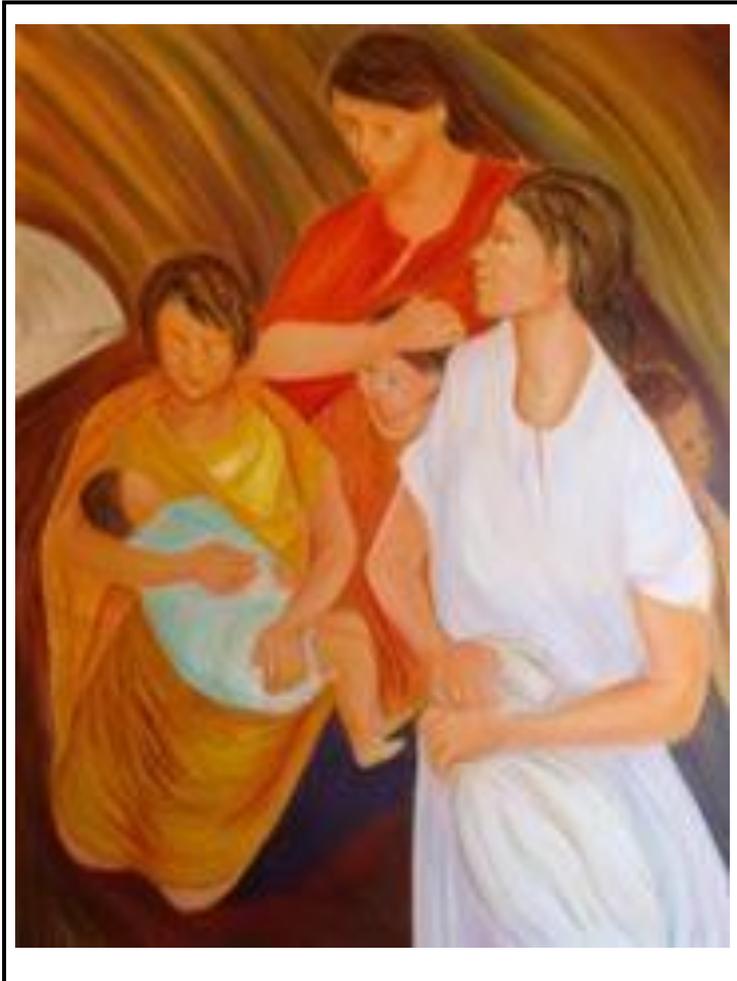


Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html8/8mn8.html>, 2022.

Conforme Saffioti (1987, p. 49), “nas zonas rurais é frequente encontrar trabalhadoras cujas carteiras de trabalho ficam com o patrão. Elas não são assinadas”. Esta conduta discriminatória patronal é vista dentro da normalidade, pois as mulheres aceitam trabalhar em péssimas condições e por minguo salário. A tela anterior destaca, sob o olhar artístico de Ediréia, a dura realidade de uma parcela de mulheres trabalhadoras camponesas. A predominância de pinturas de mulheres com seus filhos de colo ou na primeira infância em quase todas as obras de Ediréia levantam a questão sobre a alimentação dessas crianças.

Para Belotti (1975, *apud* Saffioti, 1987, p. 68), “o próprio ato da alimentação é socialmente condicionado, propiciando a realização dos modelos prescritos pela ideologia dominante”. Nas telas apresentadas a continuação, podemos identificar este postulado, pois assim como a péssima saúde pública, no Brasil das desigualdades socioculturais, coexistem várias mazelas como: a má alimentação e a sequela da desnutrição; a falta de saneamento básico; o desemprego, etc.

Figura 79: “Sem-teto debaixo do viaduto” (óleo de 1,00 x 0,80 cm)



Fonte: // <https://www.tubodetinta.com.br/>, 2022.

Através das pinturas de Edéria, podemos verificar a fragilidade das famílias empobrecidas, cujos rostos revelam a falta de esperança: são pobres mães, cansadas e tristes refletindo esse mal-estar em seus filhos subnutridos. Decerto, as telas pintadas por Edéria são significativas e nos falam de uma triste realidade que encontramos principalmente nas grandes metrópoles como São Paulo: uma família amontoada em um lugar qualquer cujos olhares demonstram preocupação com o pequeno bebê de colo, provavelmente enfermo. Percebe-se a mãe ajoelhada com o filho, esperando uma ajuda que nunca chega. Fome, doença? Talvez, devido à péssima condição de vida destes seres humanos.

A próxima pintura ao óleo, intitulada *Estação Rodoviária* é uma denúncia social que retrata a realidade constantemente presenciada e ignorada pela população de São Paulo e suas autoridades. A tela deixa transparecer soluços silenciosos de uma grande família vulnerável, sem comida, sem futuro. Estão deitadas sobre suas

humildes bagagens, esperando, quiçá por ajuda ou algum parente que as venha buscar no Terminal Rodoviário (possivelmente o Tietê, de São Paulo).

Figura 80: “Estação Rodoviária” (óleo de 1,00 x 0,80 cm)



Fonte:// <https://www.tubodetinta.com.br/>,2022.

Obviamente que este retrato faz parte das antigas lembranças de Ediria, uma vez que, na atualidade, o Terminal Rodoviário de Tietê, assim como outras grandes rodoviárias de São Paulo (Jabaquara e Barra Funda) oferecem ajuda aos migrantes de qualquer parte do Brasil¹²⁶. Voltando à pintura em questão, Ediria cria um quadro de desolação que nos faz refletir sobre as diferenças socioeconômicas de um país que poderia, sequer, ser mais equilibrado e equitativo. A família de migrantes nordestinos dessa pintura talvez chegaram à metrópole em busca de um melhor futuro. Será?

Para Melo e Fusco (2019, p. 1), “a migração de nordestinos para a região Sudeste de nosso país é resultado de desigualdades regionais intensas e históricas e

¹²⁶ Como toda grande metrópole mundial, SP também é vista como uma terra de oportunidade. A migração para a cidade sempre foi intensa. São famílias inteiras ou jovens que saem de suas terras e chegam na cidade em busca de empregos e de uma qualidade de vida melhor. Há quem encontre essa estabilidade, mas também se encontre em situação de vulnerabilidade social. Localizado no Terminal Rodoviário do Tietê, o Centro de Referência do Migrante (CRAS Rodoviário), é um serviço da Secretaria de Assistência e Desenvolvimento Social, que dá suporte a quem migrou e tem necessidades seja do encaminhamento profissional, abrigo e até passagem de volta para sua terra natal. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/assistencia_social/noticias/?p=14551. Acesso em: 3 de nov. 2022.

um dos elementos mais importantes da dinâmica demográfica brasileira”. Desde 1970 este fluxo migratório interno marcou o crescimento desmedido e descontrolado da população paulistana e o surgimento das favelas. Concentrada particularmente na Região Metropolitana de São Paulo, uma parcela da população nascida no Nordeste permaneceu na região de destino, apesar das dificuldades impostas pela seletividade do mercado de trabalho e pelos padrões do mercado imobiliário.

A respeito da referida população, é possível identificar características socioespaciais “que podem ser entendidas como resultado do processo de adaptação às mudanças verificadas na região de destino. Para isso, foram utilizadas variáveis dos Censos Demográficos de 2000 e 2010” (MELO; FUSCO, 2019, p. 2).

As duas telas ao óleo seguintes¹²⁷ contém o mesmo teor que envolve a falta de políticas públicas para resolver problemas de habitação, saneamento básico, desemprego, fome, e conseqüentemente a subnutrição infantil, que afeta grande parte da população brasileira menos favorecida.

Figura 81: “Pedintes” e “Lata d’água na cabeça” (óleos de 1,00 x 0,80 cm)



Fonte:// <https://www.tubodetinta.com.br/>, 2022.

¹²⁷ Também foram apresentadas por Ediria, na Exposição *As Excluídas* realizada na Fundação Maurício Grabois de março a abril de 2011- SP. Nota da autora.

Nestas telas de Ediria¹²⁸ há figuras de criança; seu lugar seria na escola ou no lar, mas estão junto com suas mães, enfrentando as mesmas carências, sofrimento e necessidades. Em relação aos menores de idade, Saffioti (1987) discorre sobre a problemática de uma maneira ampla e esclarecedora, ao afirmar que as crianças paupérrimas comem apenas as quantidades de alimentos que sua família pode comprar, sendo que muitas vezes são porções insuficientes, além de serem dietas alimentares baratas, compostas por alimentos ricos em carboidratos, que estão contidos nas massas, doces, mandioca, batata, etc. Decerto, “há milhões de famílias brasileiras que só se alimentam deste tipo de produto” (SAFFIOTI, 1987, p. 69).

Isto se refere as famílias que podem comprar alimentos, e as que não conseguem comprar? Para Saffioti (1987), numerosos cientistas já demonstraram que a alimentação no primeiro ano de vida é decisiva; deste modo, toda criança com déficit alimentar - falta de nutrientes adequados durante o primeiro ano de vida -, terá seu organismo e capacidade intelectual comprometidos e não terá as mesmas probabilidades de desenvolvimento apresentada pelas crianças bem alimentadas cuja dieta é rica em carnes, laticínios, frutas.

No entanto, a qualidade da dieta alimentar não depende apenas da renda familiar e sim pela influência da mídia. Saffioti (1987) desmascara a ideologia liberal que acredita na incoerente ideia de que basta ter força de vontade e coragem para trabalhar, a qual tenta validar o “êxito econômico como objetivo passível de obtenção por qualquer um” (SAFFIOTI, 2017. p .71).

Desta forma surge mais uma questão: como um ser humano subnutrido pode ter a mesma vontade para vencer na vida e trabalhar com força? Para aqueles que nascem no seio de um lar estruturado, que recebe atenção, proteção, cuidados e boa alimentação terá desde pequeno, um melhor desempenho escolar, mais imunidade e força para os desafios que a vida impõe a todo ser humano.

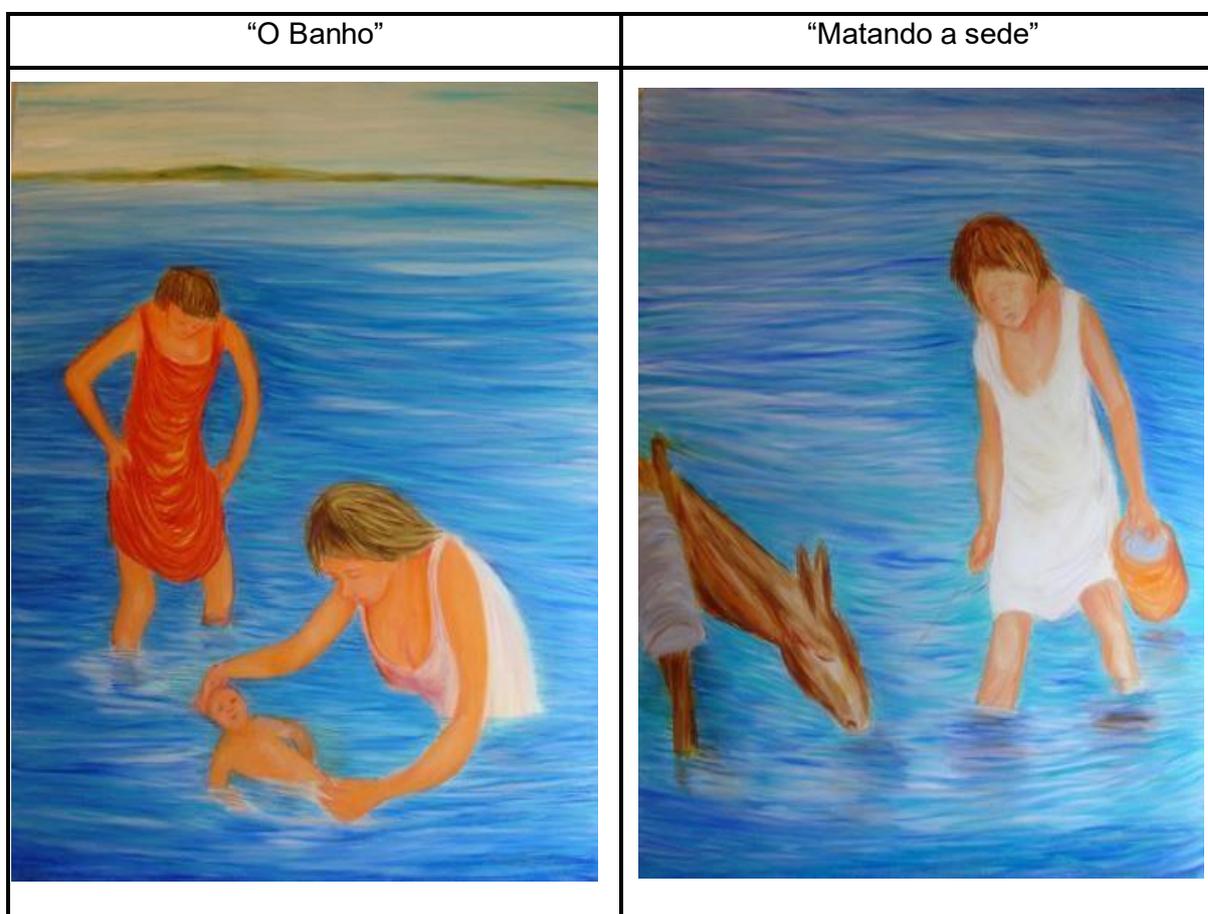
Um informe apresentado por Cristina Monte (2000, p. 285) apresenta uma realidade preocupante no Brasil, relacionada com a desnutrição infantil, pois, segundo esta pesquisadora, “apesar da redução mundial da desnutrição infantil, ela é atualmente um problema de saúde pública mais importante dos países em desenvolvimento, como o Brasil”. E complementa, “a falta de alimentos pode limitar o sucesso no tratamento e na prevenção da desnutrição [...] o maior desafio dos países

¹²⁸ “Sem-Teto debaixo do viaduto”, “Estação Rodoviária”, “Pedintes” e “Lata d’água na cabeça”. Nota da autora.

em desenvolvimento para conseguir garantir às crianças menores de 5 anos o direito de serem bem nutridas e saudáveis” (MONTE, 2000, p. 285).

Dentro deste paradigma, a obra artística de Ediria representa seu discurso pujante, dotado de formas, cores e símbolos. São pinturas que apresentam diferentes trabalhos artesanais e manuais; são pessoas comuns representadas nas telas mostrando alegria, tristeza, medo, desamor, amor, esperança, sede e a miséria. De fato, Edíria [re]apresenta o ser humano desamparado, em busca de mais humanidade, mais fraternidade e igualdade através do amor universal refletido pela natureza.

Figura 82: “O banho” e “Matando a sede” (Óleos de 1,00 x 0,80 cm)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/>, 2022.

Nas pinturas anteriores, *O banho* e *Matando a sede*, junto como rio (representação da natureza eterna) está a representação do povo ribeirinho. Este importante rio não foi esquecido pela artista, representando-o em sua obra, sempre em diálogo com passado, presente e futuro. Assim, através de suas telas pintadas,

rende uma homenagem ao *Velho Chico*¹²⁹; o rio São Francisco, ícone importante para parte do Nordeste. Desta forma, Edíria, produtora de suas obras pictóricas buscou, ao criá-las, oferecê-las para o mundo, sem esperar que a crítica acadêmica determinasse se ela, como artista, tinha a qualidade como tal.

Para Pollock (2008), as obras de arte não devem ser entendidas como “objetos” e sim como uma “prática social”, representativa de múltiplas relações e determinações, sendo, portanto, entendidas como produção de uma prática cultural; isto é, um sistema de significação e posicionamento de cada artista. Decerto, “as **práticas culturais ideológicas** são, ao mesmo tempo, os meios pelos quais damos sentido ao processo social no qual estamos inseridos e aos fatos (lutas ideológicas) produzidos dentro desse sistema social” (POLLOCK, 2008, p. 8).

A seguinte pintura retrata um pequeno grupo de garotas no parque.

Figura 83: “Garotas no parque” (óleo de 1,00 x 0,80 cm)

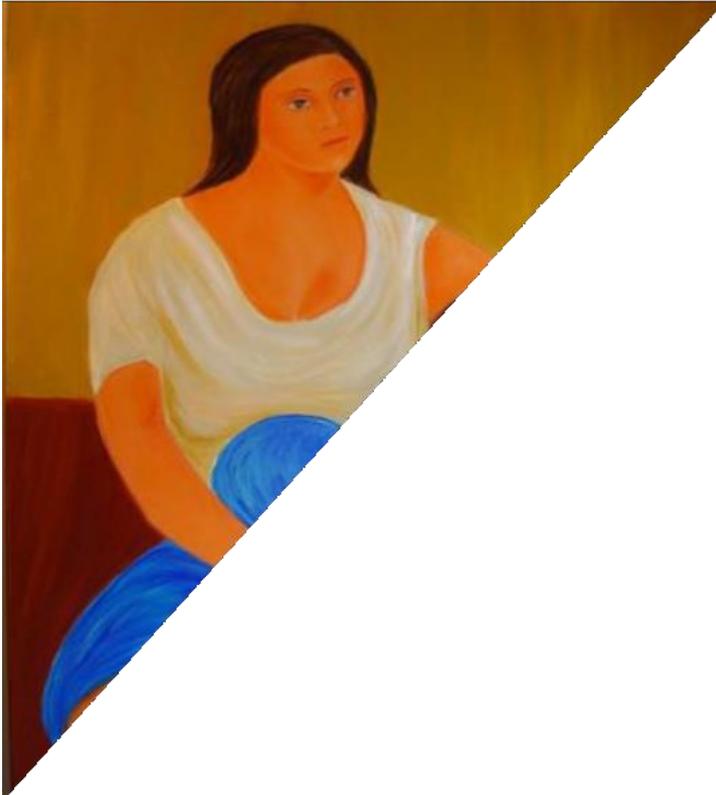


Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/>, 2022.

¹²⁹ O 'Velho Chico', como é popularmente conhecido, passa pelas regiões Nordeste e Sudeste do país e se estende por mais de 500 municípios, em seis estados: Minas Gerais, Goiás, Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe, além do Distrito Federal. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2022/06/03/dia-nacional-em-defesa-do-rio-sao-francisco-e-celebrado-com-campanha-na-bahia.ghtml>. Acesso em: 30 out. 2022.

Na tela anterior, Edíria reproduz o lado escuro da sociedade brasileira (e de qualquer sociedade): o abuso sexual. Vejamos: quatro garotas entre a mata, sendo que uma delas encontra-se (subjetivamente) quase desnuda, encoberta entre as folhagens e outra, sentada logo em frente, secando suas lágrimas com um lenço branco. Uma terceira deitada e outra observando a garota entre a mata.

Figura 84: “Mãe e filha” (óleo de 1,00 x 0,80 cm)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/>, 2022.

Finalizando a apresentação de uma parcela reduzida das pinturas a óleo criadas por Edíria Carneiro, a figura da mãe e sua filha representada magnificamente pela artista remete ao discurso de Bachelard (2018, p. 227), pois a imagem “não vem da nostalgia de uma infância e *sim* (itálico meu) em sua atualidade de proteção”. A mãe é a “casa”, o lar de todo filho.

Na figura há comunhão de ternura, força, coragens e resistências ao meio ambiente hostil criado pela classe oligárquica e sua estrutura de burgueses que pouco ou nada se importam com o sofrimento e necessidades das classes menos favorecidas deste Brasil-mãe. O filho se “aperta” contra sua mãe tornando-a mais sua, mais protetora. Para isso servem as artes pictóricas!

4 PARTICIPAÇÃO DE EDIRIA NA REVISTA “PRINCÍPIOS” (SP)

Quando o casal Carneiro-Amazonas retornou de seu exílio da França e se radicou definitivamente na cidade de São Paulo, João Amazonas, fiel a seus princípios comunistas, funda a revista *Princípios*¹³⁰ (1981), no final da ditadura militar brasileira. O objetivo desta revista era incentivar a continuar lutando pela liberdade, a igualdade social a democracia em um mundo mais humano e fraterno, buscando o ideal de igualdade social, uma luta que este meio massivo iniciou desde sua primeira edição, até hoje. No número 117 publicado em maio de 2010, Ediria participa com um texto discursivo intitulado *Quem Tem Medo de Arte Abstrata?* Por que ela emprega o termo “medo” para referir-se à arte abstrata?

Com base na explicação dada por Guilbaut (2011, p. 150), o “medo” estava na mente dos artistas europeus e latino-americanos atrelados a uma norma estética ultrapassada, “corrompida por tantos anos de imperialismo e fascismo”. Ou, talvez, o medo estivesse na classe dominante que acredita em que a arte e os artistas tem o poder de construir ou destruir, conforme expressou Edíria em seu texto, “um sistema de governo”. Era preciso fornecer “novas armas estéticas e simbólicas à esquerda [...] no intuito de promover a guerra contra a sempre presente e desprezível burguesia” (GUILBAUT, 2011, p. 150).

Para responder a sua pergunta retórica, Ediria parte de um tópico: o **estilo** nas artes pictóricas. Para ela, os cultores da “arte realista” estão atrelados a um estilo que continua com as tradições acadêmicas do século XIX e representado por pintores como Edward Hopper (USA), Lucian Freud (UK) e o francês Balthus. Assim, os estilos são temporais e não pertencem a um determinado país, mas aos séculos; isto é, representam um determinado período histórico no qual surgem e, posteriormente, são mantidos ou esquecidos, estando interrelacionados com o tempo, espaço e tecnologias.

Os estilos são transportados de um lugar para outro porque eles fazem parte da cultura e da memória social de seus atores. Para Gondar e Dodebei (2005), este tipo de memória – tida como um conceito complexo, inacabado e em permanente processo de construção social - representa um conceito móvel importante para “expressar valores e estabelecer diferenças”; mas estas autoras sugerem não

¹³⁰ <https://www.marxists.org/portugues/tematica/revistas/principios/index.htm>. Acesso em: 01 nov. 2022.

empregar o conceito de memória como instrumento da reconstrução nacional do passado porque isso “nos leva a um tipo de posicionamento político”. Decerto, a memória social “está inserida em um campo de lutas e de relações de poder configurando um continuo embate entre lembrança e esquecimento” (GONDAR; DODEBEL, 2005, p. 7).

Isso é o que Ediria nos comenta em seu texto, exemplificando o modelo de hibridação do barroco no Brasil e, por extensão, em toda América Latina, pois, como afirma Canclini (1997, p. 19), “a hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas”. Por outro lado, Ediria expressou em seu texto que “toda arte é condicionada pelo seu tempo” e isso nos remete àquilo que Ernest Fischer (1967, p. 17) afirmou em sua obra mais de 4 décadas antes:

Toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com ideias e aspirações, necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento (FISCHER, 1967, p. 17).

Desta forma, Ediria, ao se apropriar do discurso de Fischer (1967), fortaleceu a transculturação dessa ideia já que, pela sua experiência como artista plástica, ela percebeu que os estilos mudam, se transformam, circulam, fazendo da arte, uma criatura “viva”. Ediria empregou a arte figurativa e também transitou na arte abstrata, em um dos períodos que esteve como aluna no Atelier 17 de Hayter em Paris, onde aprendeu a técnica de gravura que resultou em belíssimas temáticas abstratas como as apresentadas em Anexo 3.

Outro tópico importante apresentado no texto desta artista é acerca da teoria da arte abstrata que, segundo ela, “encontra-se em Platão, no seu diálogo com Sócrates¹³¹”. Por certo, para Platão as ideias são unificadoras dos múltiplos objetos¹³² “que sozinhos não são suficientes para explicar as representações de sua essência”. Para este filósofo, a arte representava a imitação, o simulacro.

¹³¹ Ediria referiu-se à obra intitulada "Filebo", a última obra de Platão, no diálogo entre Sócrates e Protarco, uma manifestação ao concreto, a forma em si, sem qualquer tipo de significação ou ligada a qualquer sentimentalismo.

¹³² <https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/a-estetica-na-filosofia-platao-aristoteles.htm>. Acesos em: 04 nov. 2022.

Mas Ediria mencionou Sócrates como autor da seguinte frase: “não entendo por beleza a beleza das criaturas ou quadros vivos, mas as linhas retas e curvas e as superfícies e formas sólidas por elas compostas, com ajuda de réguas e esquadros” Ediria entende que este pensamento Socrático está relacionado com a imaginação criativa da mente humana. A mesma frase está explícita na dissertação de Valente (1998), o que demonstra o conhecimento de Ediria no vasto campo dos trabalhos científicos. Outro tópico levantado pela artista é sobre as mudanças “que tornaram o século XX tão diferentes de épocas anteriores”.

Essas mudanças foram provocadas pela tecnologia, a mídia e, conseqüentemente, a globalização, por isso, conforme Ediria “o isolamento das pessoas torna-se impossível” e passado, presente e futuro fundem-se em um só: o aqui e agora. Para Ediria, as mudanças tecnológicas e midiáticas fizeram com que os artistas reagissem, rompendo com a tradição e criando novos movimentos artísticos como, por exemplo, o expressionismo abstrato, o abstracionismo, a arte informal, entre muitos outros.

Conforme Andrade e Henriques (2009, p. 2), a produção artística – final do século XIX e início do XX – “foi particularmente brilhante pelas suas inovações em quase todos os domínios [...] De uma maneira mais ou menos inconsciente, os artistas estavam à procura de um novo estilo, contra o enquadramento do academicismo”. Assim, a hipótese de Ediria fica comprovada, uma vez que o rompimento da tradição academicista do século XIX concretizou-se no surgimento de novos estilos que constituíram o que se conhece como “arte contemporânea¹³³”.

No texto esclarecedor construído por Ediria e publicado na revista, podemos encontrar muitas importantes informações, ela versa sobre os estilos da pintura que são temporais e não pertencem aos países mas aos séculos, contendo tempo histórico, tendências e espírito de uma determinada época, assim como a arte de nosso tempo só pode ser entendida quando dialogar com as mudanças dos séculos, que envolvem a noção de tempo, espaço e tecnologias.

¹³³ Arte contemporânea é o movimento artístico da atualidade representado por uma série expressões individualizadas. Ele surge logo depois da arte moderna, que foi a primeira ruptura expressiva com as regras formais propagadas pelos acadêmicos. <https://www.educamundo.com.br/blog/arte-moderna-arte-contemporanea-diferencas>. Acesso em: 03 nov. 2022.

4.1 O ABSTRACIONISMO NA VISÃO DE EDÍRIA CARNEIRO

Em seu texto¹³⁴, Ediria apresenta o precursor do abstracionismo: o artista plástico russo Wassily Kandinsky ¹³⁵ (1866-1944), o qual considerava que a arte tradicional devia ser questionada e, para isso, propunha novas maneiras de criação¹³⁶. Segundo Ediria, “a Arte (abstrata ou figurativa) é um fator de educação, de cultura, de desenvolvimento do gosto estético. Ela pode ser usada como denúncia contra os opressores”. Há uma diferença entre **arte figurativa** e **abstracionismo**, uma vez que a primeira – cuja origem está nas pinturas rupestres - se opõe à segunda.

Ediria foi, durante um tempo, abstracionista, empregando formas, cores e texturas dentro desse estilo. Para Ediria, a Revolução Russa dos primeiros anos (1917-1922) favoreceu “a ação dos diversos grupos de vanguarda”, porém, quando Lenin morre, as diferenças de pensamento entre os *soviets* provocaram a saída de muitos artistas que buscaram refúgio em outros países europeus como Alemanha e França.

Se, para muitos, a arte moderna (precursora do abstracionismo) era interessante, para os nazistas era “arte degenerada” e os artistas que criavam suas obras dentro desse parâmetro (cubismo, surrealismo, abstracionismo, etc.) foram perseguidos e suas obras, destruídas, obrigando-os a fugirem para outros países europeus e do continente americano (Estados Unidos, México, Argentina, Brasil).

Segundo Ediria, pintores como Maria Helena Vieira da Silva¹³⁷ e seu esposo Árpád Szenes, enriqueceram culturalmente ao Brasil e, pela migração dos artistas vanguardistas europeus e russos, a Europa perderá sua hegemonia “como centro cultural no mundo”. Para responder a sua pergunta inicial, Ediria sustenta que “a arte (abstrata ou figurativa) é um fator de educação, de cultura, de desenvolvimento do

¹³⁴ O artigo completo encontra-se em Anexo 3.

¹³⁵ Considerado pioneiro no movimento abstracionista, o pintor trouxe inovação para o universo das artes, sendo um nome indispensável no modernismo europeu. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/kandinsky/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

¹³⁶ <https://www.todamateria.com.br/kandinsky/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

¹³⁷ O casal Arpad Szenes e Vieira da Silva vem para o Brasil em 1940, devido à Segunda Guerra Mundial, instalando-se no antigo Hotel Internacional, no Rio de Janeiro. Lá convive com intelectuais e pintores, como Cecília Meireles (1901 - 1964), Murilo Mendes (1901 - 1975) e Carlos Scliar (1920 - 2001). O casal funda o Ateliê Silvestre, que se transforma em centro de discussões artísticas. Traz ao Brasil a novidade da abstração que, no caso de Vieira da Silva, evoca formas de associação entre cores, texturas, ritmos e intervalos. Disponível em: <https://www.escriitoridearte.com/artista/maria-helena-vieira-da-silva>. Acesso em: 04 nov. 2022.

gosto estético”. Em realidade, toda a arte serve dentro do processo educativo do ser humano, desde sua infância até a fase adulta para “não temer as emoções, permitindo, ao contrário, que elas afluam e desabrochem” (PEDROSA, 1984, p. 8).

A arte também serve como “denúncia contra os opressores”, dando-lhe força e ânimo aos oprimidos e “ajudá-los a compreender sua posição e sua luta contra a opressão”; assim o afirmou Ediria em seu texto, quiçá referindo-se indiretamente ao sofrimento dos artistas brasileiros durante a ditadura militar. Para sustentar esta hipótese remeto-me à página web **Arte Ref**¹³⁸ que, em 6 de janeiro de 2022 publicou a seguinte matéria intitulada “Intervenção militar brasileira. A arte durante esta época”.

Um trecho do texto virtual diz: “a arte passou a ser um instrumento de contestação política ao regime militar, não só denunciando o inconformismo em relação ao autoritarismo, mas também, aproveitando as mudanças artísticas pelo mundo”. Mas Ediria assegura que a arte, por si própria, não tem o poder de construir nem de destruir sistemas de governo. Isso porque a arte é apenas um conceito e quem o emprega, isto é, o(a) artista, é um ser humano, passível de confrontar ideologias, desafiar autoritarismo e, conseqüentemente, manter ou derrubar sistemas governamentais.

No texto, a artista também fala acerca do muralismo mexicano, influenciador de artistas norte-americanos e da dimensão estética da chamada “arte moderna” a qual, segundo ela, foi usada pelo governo dos Estados Unidos para “combater o modernismo internacional que vinha exibindo fortes tendências socialistas por meio do surrealismo, do construtivismo e da propaganda do realismo socialista”.

O que Ediria tratava de explicar era sobre a Guerra Fria entre a Rússia e os Estados Unidos e o emprego, por parte destes governos de diferentes tendências da arte; pois, enquanto os soviéticos “defendiam” o realismo socialista ¹³⁹ (surgido nos anos 20), os norte-americanos, incentivados pelo macarthismo ¹⁴⁰, perseguiram artistas supostamente comunistas e se valeram de artistas com tendência “liberal”. Ediria também fala sobre a II Bienal de São Paulo que

¹³⁸ <https://arteref.com/historia/intervencao-militar-brasileira-a-arte-durante-esta-epoca/>. Acesso em: 04 nov. 2022.

¹³⁹ Foi um movimento artístico e cultural que nasceu na União Soviética (URSS) na década de 1920. Teve como objetivo fazer a propaganda do governo socialista. Disponível em: https://www.suapesquisa.com/artesliteratura/realismo_socialista.htm. Acesos em: 05 nov. 2022.

¹⁴⁰ Motivado pela paranoia da Guerra Fria, entre EUA e URSS, o macarthismo foi personificado pelo senador republicano Joseph McCarthy. Foi um polêmico movimento político norte-americano para tentar combater o comunismo no país nos anos 1950. <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-macarthismo/>. Acesso em: 05 nov. 2022.

possibilitou as classes populares o acesso a obras de artistas europeus (Picasso, Klee, etc.). Mas, será que isso importava às classes menos favorecidas do Brasil dos anos 60? Acredito que não, uma vez que a arte, apresentada em exposições de museus (até os dias atuais), é direcionada àquela parcela social “intelectual” burguesa.

Para sustento desta hipótese me remeto à tese doutoral de Círio Simon (2003) quem fala acerca do Instituto de Artes – de Porto Alegre, RS – formado por “instituições [...] oriundas de um projeto civilizatório solidário”, isto é, formado por instituições representativas da classe hegemônica e, portanto, não representou as culturas populares dessa região. E, da mesma forma, atuam os museus de arte no Brasil: curadores (intelectuais orgânicos) sustentadores de um arquétipo pós-colonialista hegemônico.

Edíria aponta Kandiski dizendo que para este artista a arte abstrata era um passo a frente no caminho da consciência pura. Importante salientar que a arte moderna, assim como todas as suas vertentes, seja o abstracionismo, cubismo, realismo, etc., foi caracterizada por Hitler como arte degenerada e toda manifestação artística que não vinculasse o seu “realismo social democrata” deveria ser destruída assim como seus autores, sendo assim muitos artistas foram perseguidos e fugiram.

De acordo com Edíria a abstração no Brasil chegou primeiramente na cidade do Rio de Janeiro entre 1942 e 1947 por Maria Helena Vieira da Silva, que estava fugindo da guerra na Europa. Edíria nos faz um convite para conhecermos o Museu Afrobrasil no Ibirapuera em São Paulo, e diz ser comovente ver a arte do “geometrismo-abstrato”, nos faz imaginar o abstracionismo de cunho religioso, não esquece de frisar a importância da miscigenação étnica, e que pode ser pensada como uma das mais amplas do planeta estando refletida nas diversidades culturais assim como nas diferentes produções artísticas.

A artista agussa nossa curiosidade em mencionar sobre a importância da forte influência africana, indígena e europeia, sendo que estas usam a arte em forma de símbolos, abstrações, deixando de lado a arte figurativa, ela salienta a importância dos museus de arte moderna como o de São Paulo MSP e do Rio de Janeiro que possuem o intuito de democratizar informações artísticas assim como dar acesso a população sobre a importância da arte.

Na mesma linha de pensamento Conduru (2009) ilumina a temática da arte- afro-descendente, e arte afro-brasileira quando nos apresenta diferentes terminologias desta arte, também vinculado a diferentes autores, que desenvolvem seus trabalhos com diferentes nomenclaturas o autor apresenta em seu texto a arte afro- brasileira e arte afro- descendente onde aponta Buzzo que enfatiza a oscilação no uso destas terminologia e diz: “termos ambíguos entre africanidade e pureza” e por outro lado salienta a” brasilidade, a mistura’.

Para Conduru (2009, p. 30), arte afro-brasileira caminha pelo tempo estando presente tanto no passado como na contemporaneidade, isto porque envolve” ações e ideias em arte vinculadas a questões socioculturais o Brasil e Africa permanecem unidos , esta vertente artística foi constituída desde meados do século XX. Desde meu ponto de vista, independente das terminologias adotadas, o que eleva o convite de Edíria é a questao da temática, ou seja da mescla cultural que a autora conseguiu mesclar em suas comoventes telas, da memória cultural de seus ancestrais, porque ela conseguiu traduzir em sua linguagem visual toda a vida cotidiana do nosso povo brasileiro, ela foi e somos nós reflexo desta mescla, de ontem, de hoje e quiçá do futuro.

Um dos pontos mais importantes no discurso da artista que é que a arte vai além do figurativo ou abstracionismo, isto significa que para ela e acredito que para todos nós a arte representa a cultura e a educação, e nas palavras da autora” podendo ser usada como denúncia contra os opressores, pode dar força e ânimo aos oprimidos e ajuda-los a compreender sua posição em sua luta contra a opressão.”

Finalmente, Ediria discorre acerca das artes indígenas e afrodescendentes brasileiras, mencionando a miscigenação étnica (mestiçagem) que, no país, “é uma das mais amplas do planeta”. Afirma a artista que estas culturas não utilizam a arte figurativa e sim o emprego de símbolos, abstrações geométricas, etc. No entanto, é impossível sustentar tal afirmação, uma vez que, depende do artista (seja indígena, afrodescendente ou “branco”) a representação de formas ou figuras.

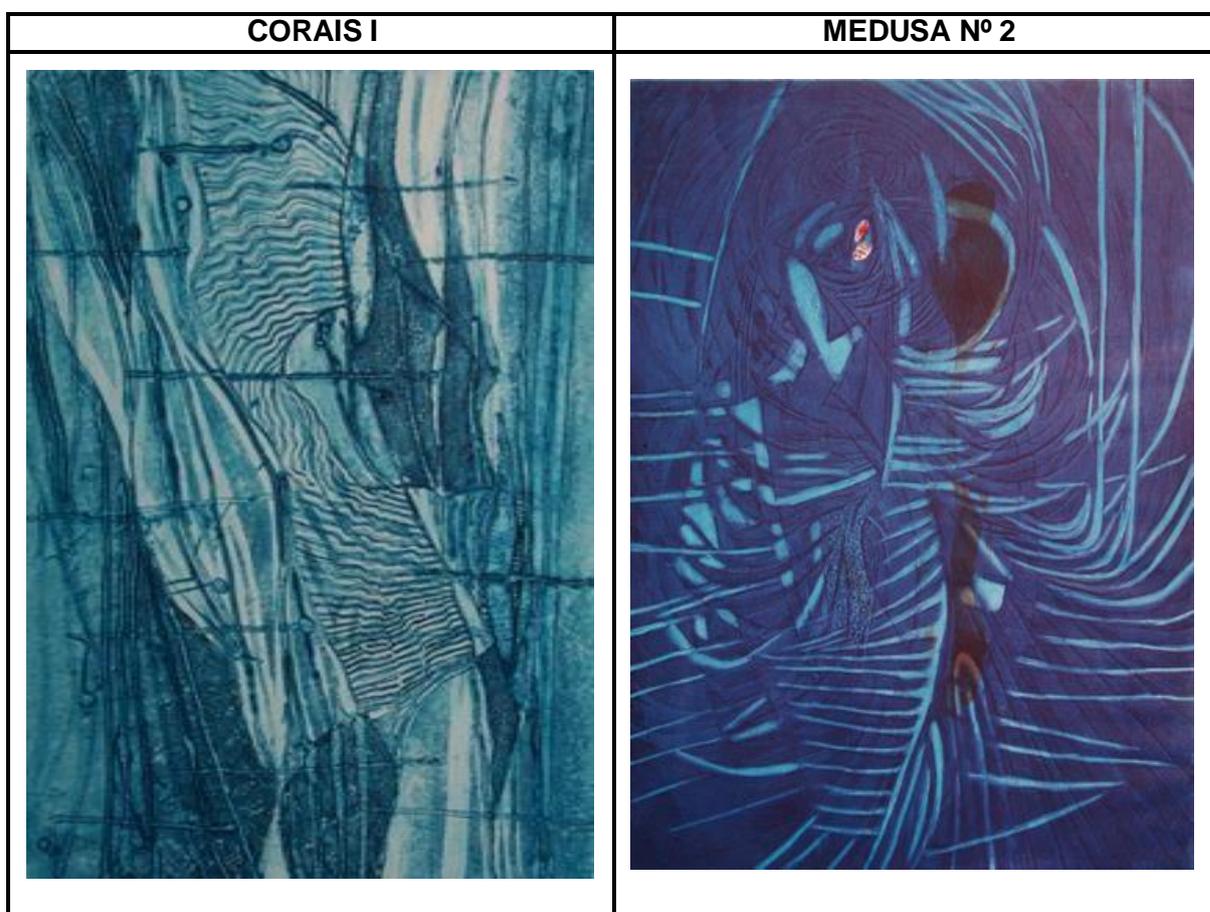
4.2 O ABSTRACIONISMO NAS GRAVURAS DE EDIRIA

Durante algumas décadas de sua vida artística, Ediria transitou pela veia do abstracionismo e isso foi quando, estando exilada em Paris (França), frequentou o *Atelier 17* de Hayter, onde se especializou na técnica de gravura (impressão de várias

cores em uma única passada na prensa).

Segundo Ediria, arte abstrata ou figurativa é um fator de educação, de cultura, de desenvolvimento do gosto estético. Para Mario Pedrosa¹⁴¹ (2000, p. 16), o artista não deve “temer às emoções permitindo, ao contrário, que elas aflorem e desabrochem”. Com as gravuras, Ediria criou belíssimas temáticas abstratas que participaram da “Exposição de Gravura” promovida pela “Fundação Maurício Grabois”¹⁴² (2010), e apresentadas na seguinte figura:

Figura 85: Duas gravuras em água-forte da Série “Abissal” (2010)



Fonte: www.tubodetinta.com.br, 2022.

Em Anexo apresentaremos outras gravuras e pinturas ao óleo de diferentes épocas artísticas de Ediria.

¹⁴¹ “Mário Pedrosa entrou para o PCB, em 1925, e foi ativo politicamente ao longo de sua vida [...] O conceito marxista de revolução política, de acordo com o qual o poder político da burguesia é assumido pelo proletariado, foi o princípio que norteou suas crenças em constante evolução. A atividade de Mário Pedrosa como crítico de arte não pode ser dissociada de seu engajamento político” (BOMPUI S, 2021, p. 44).

¹⁴² www.tubodetinta.com.br. Acesso em: 05 nov. 2022.

4.3 INVISIBILIDADE DA MULHER ARTISTA (SÉCULO XX)

As obras criadas por Edíria depois que retornou do seu exílio na França são, acima de tudo, uma denúncia das desigualdades sociais brasileiras e, também, de todos os países latino-americanos tidos como o “terceiro mundo”. Essa forma “militante” - baseada na ideologia comunista - de retratar nas telas o sofrimento das classes menos favorecidas e da parcela social de mulheres, crianças, afrodescendentes e indígenas lhe valeu sua invisibilidade na mídia controlada pela indústria cultural, nos museus e galerias de arte.

No Brasil, a desclassificação social da mulher é visível desde a época colonial quando a hegemonia masculina era absoluta, engendrada pela Igreja e pela classe política oligárquica. Entre outros fatores sociais, o imaginário da Igreja com sua doutrina religiosa baseada na ideologia judaica onde a mulher é a pecadora e o homem sua vítima (metáfora de Eva e Adão) teve – e continua a ter - um papel preponderante acerca de como o gênero feminino é visto como um indivíduo secundário (nas relações sociais e no trabalho).

Para Saffioti (1987, p. 6), “a razão mais importante do desinteresse do homem pela problemática feminina reside no fato em que em geral, não se lhes mostra a face oculta do privilégio do macho”. Decerto, os homens não percebem que discriminar o gênero feminino é prejudicar-se a si mesmos porque “a supremacia masculina será ameaçada junto com o duplo padrão de moral que alimenta a família burguesa” (SAFFIOTI, 1987, p. 7).

Decerto, a concepção da figura feminina (mantenedora do lar e da prosperidade da família) tem como base o falocentrismo subvencionado principalmente – e de maneira secular - pela igreja católica apostólica romana e sustentado em algumas metáforas bíblicas cujo relato, obviamente, é impossível de ser comprovado, mas que demonstra a ideologia machista dos povos antigos (hebreus, judeus, gregos, etc.) em detrimento do gênero feminino.

O androcentrismo a nível global - desde eras passadas até os dias atuais - constitui um imaginário histórico-cultural onde a mulher é tida como um ser desprovido de vontade e inteligência para a condução de sua própria vida. O processo de “desclassificação social” do ramo materno (entendido como representação do feminino), com uma ideologia direcionada a trabalhos domésticos como a costura, pois, “de sua remota origem oligárquica, a família preserva [...] atavismos, trejeitos,

maneiras de ser e de se comportar” (MICELI, 1979, p. 102).

No mundo ocidental do século XIX, o gênero feminino representava a dualidade mulher/natureza *versus* o binômio hegemônico constituído por homem/cultura. Segundo Lôbo (2017, p. 9), apenas alguns historiadores como Michelet (século XIX) pensaram e articularam “em suas obras a relação estabelecida entre os sexos, chegando até mesmo a anunciar que tal relação seria um dos motores da história”. Já no século XX, começaram a surgir estudos sobre o gênero feminino e as relações entre sexos, analisadas dentro de um marco histórico. Assim, a problematização sobre aspectos da vida privada feminina “tais como, sexualidade, família e práticas cotidianas, sob a influência de pesquisadores [...] inseriram, de determinada forma, as mulheres na história” (PERROT, 1995, p. 16).

Em relação à invisibilidade de Edíria Carneiro como mulher, artista e militante comunista é possível afirmar que, embora tenha contribuído bastante na produção material e simbólica da sociedade brasileira plasmando em seus trabalhos os valores positivos da mulher, ela continua discriminada pela academia, mídia, a indústria cultural e a hegemonia por enfrentar a ideologia da supremacia do homem sobre a mulher; bem como denunciar a todo o mundo, as enormes diferenças sociais que existem no Brasil, desde séculos anteriores até hoje.

A mulher não é aquele ser “inferior”, incapaz de usar a razão, emocionalmente instável e frágil; pelo contrário, Edíria demonstrou que toda mulher, independentemente de sua condição social, é capaz de lutar contra ocorrências adversas, vencendo-as. A artista não aceitou a subalternidade imposta ao gênero feminino, pelo contrário, ela representou em suas telas, as incontáveis heroínas (anônimas e reais) da sociedade brasileira e mundial, convidando ao espectador a rever e dialogar íntima e detalhadamente com suas obras e seu contexto social.

Por sua vez, Edíria buscou representar pictoricamente, em suas últimas décadas de vida no Brasil, as tristes cenas de todas aquelas mulheres e crianças que moram nas ruas, sujeitos a todos os tipos de agressões como a falta de teto, alimentação e, acima de tudo, o respeito pela dignidade humana. Por que não encontramos o nome dela na mídia brasileira? É porque Edíria foi em direção contrária à indústria cultural enfrentando os intelectuais hegemônicos ao pintar o sofrimento e as desigualdades sociais e não simples paisagens que, no mito da sociedade machista, o gênero feminino, bem como outros gêneros e condições sociais, não podem pertencer à elite acadêmica das artes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Edíria participou ativamente no PCB no início de sua juventude e, posteriormente, no PCdoB. De jovem – desde a segunda metade do século XX - trabalhou com dedicação exclusiva como desenhista de jornais e revistas comunistas como, por exemplo, o jornal carioca *A Classe Operária* e as revistas *O Momento Feminino* (RJ) e (BA). Esta artista frequentou espaços artísticos e da militância comunista de Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Salvador.

Quando a repressão da ditadura militar acirrou, ela e seu esposo João Amazonas exilaram-se na França até 1981. Em Paris, estudou e se aperfeiçoou na técnica da gravura ensinada por Hayter e conheceu a vários intelectuais e artistas brasileiros e estrangeiros, sem por isso, deixar de lado a ideologia comunista. Edíria passou toda sua vida vinculada ao PCB e a favor das questões dos menos favorecidos, dos excluídos, dos sofridos.

Por esta razão, sua obra artística revela a denúncia social da situação do povo oprimido, em especial das mulheres expressada em suas telas que, aliás, constitui uma vasta produção de aquarelas, pinturas e gravuras. A artista filiou-se ao PC porque talvez se sentisse identificada com a preocupação deste partido em defender a emancipação das mulheres, pois incentivava a participação da mulher na luta política ajudando-a a libertar-se da opressão social e afirmar-se como mulher e cidadã.

Não foi fácil para Edíria e tantas outras mulheres artistas manter-se nesse mundo regido por normas a favor do sexo masculino e do pensamento acadêmico. Para Saffioti (1987), o argumento sexista de que há poucas mulheres dentre os grandes artistas porque, “em termos de inteligência, a mulher é inferior ao homem” não é apenas discriminativo e sim pejorativo porque “os portadores e divulgadores desta ideologia esquecem-se de medir as oportunidades que foram oferecidas, ou melhor, negadas as mulheres” (SAFFIOTI, 1987, p. 14).

Decerto, todas as mulheres (artistas, cientistas ou mulheres trabalhadoras) sofreram - e sofrem - discriminação social. No caso de Edíria, a discriminação também pode ter sido provocada por ser ela, militante comunista. Decerto, na década dos anos 20, as mulheres, sobretudo, as jovens militantes, tinham que suportar as difamações acintosas sobre sua vida privada e principalmente sobre sua conduta sexual.

Ainda assim, Edíria não desistiu de lutar por seu espaço no mundo das artes, participando das exposições com suas pinturas que retratavam a vida sofrida das mulheres de classe menos favorecida, destacando nas telas, questões que envolvem o sofrimento, discriminação e abandono daquelas que fazem parte do contingente de mulheres pobres, assim como também os indígenas, afrodescentes e crianças.

Da pesquisa realizada – documental e de forma informal via WhatsApp com o filho de Edíria, João Carlos - comprova-se a hipótese principal deste trabalho afirmando que até os dias atuais, no século XXI e início do Terceiro Milênio, muitas mulheres – dentro e fora do campo das artes – continuam sendo invisibilizadas propositalmente pelos homens, como forma de manutenção da ideologia patriarcal, dentro e fora do Brasil.

O trabalho de Edíria converge com a premissa de García Canclini (1984, p. 75) que considera a arte popular diferente da arte de elites e das massas, sendo a primeira produzida pela classe trabalhadora ou artistas que valorizam o “consumo não mercantil”, seja na utilidade das obras, originalidade, qualidade assim como sua difusão. Artistas como Edíria que se importam com as necessidades coletivas socioeconômicas, dando a sua obra um caráter popular ao brindar uma resposta solidária a uma necessidade coletiva, porque “expressa a consciência compartilhada de um conflito e contribua para supera-lo” (CANCLINI, 1984, p. 77).

Desta forma, Edíria Carneiro, artista plástica e militante comunista, soube harmoniosamente, transferir o campo da realidade social brasileira nas suas telas, bem como as transformações sociais, a participação desigual das classes sociais, o sofrimento e a dor das mulheres pobres produzidas pelo poder hegemônico e o capitalismo. Em vida, a artista teve seu apartamento totalmente decorado com suas obras de arte que representam a concretização de sua ideologia comunista: a defesa dos pobres e excluídos da sociedade, denunciando, através de sua linguagem visual, a prepotência oligárquica da classe hegemônica (político-empresarial) brasileira e imperialista, levando à miséria a uma grande parcela social que, com o passo dos anos, aceitou o mito de que um político é dono do povo e que só resta obedecer e não questionar.

O nome de Edíria Carneiro e sua arte está vinculado até hoje com denúncias sociais que representam a mazela da sociedade brasileira, dominada pelo neoliberalismo capitalista e a oligarquia que nunca desapareceu. As obras desta

artista representam aquilo que muitos outros não querem mostrar, atrelados a um academicismo com raízes europeias (pós-colonialismo?): as manifestações socioculturais populares do Brasil, com seus festejos, crenças, costumes. Nos últimos anos, impedida pela idade avançada de usar a prensa para imprimir suas gravuras, dedicou-se à pintura (á óleo). O PCdoB lhe rendeu homenagem – a Ediria e a todas as mulheres - apresentando uma Exposição de parte de suas obras, intitulada *No tempo das águas*, no Hall da Câmara Municipal de São Paulo, entre os dias 03 a 11 de março de 2010.

A “invisibilidade” de Ediria não é sobre sua obra artística – visível e [re]conhecida em vários países, mas não tanto no Brasil – e sim sobre sua condição feminina, pois este fator representa aquilo que Simioni (2022, p. 125) menciona em seu trabalho: a condição de gênero que provoca a desconfiança dos *marchands* de obras de arte, além do cínico assédio de tendência sexual e também a uma exigência de mudar o nome por um cognome, para que ninguém saiba que a autoria de uma pintura artística é de uma mulher.

Simioni menciona o discurso de Anita Malfatti que, em síntese representa o sofrimento das mulheres artistas para serem reconhecidas pela crítica, os *marchands*, as galerias de arte, museus e público em geral: a condição de mulher associada ao lar; o insumo monetário para custear o aluguel de uma galeria de artes, incluindo a montagem das obras, financiamento do Catálogo, etc. Desta forma, apesar de ter notoriedade em sua vasta participação nacional e internacional, não conseguiu vislumbrar – na academia brasileira – a valorização do trabalho desta artista que representou, com sua arte figurativa, a vida do povo brasileiro.



REFERÊNCIAS

ALVAREZ FERREIRA, Agripina E. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos** [livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2013.

ALVES, Iracélli da C. “Para o coração, sim. Mas também para o espírito”: Momento Feminino e o debate feminista no Brasil Republicano (1947-1956). **Revista de História** (São Paulo), n.181, p. 1-33, 2022.

_____. O “Não Lugar” das Mulheres na Memória e na História do PCB. In: **XXIX Simpósio de História Nacional**. Brasília: ANPUH, 2017, p. 1-15.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AMORIM, Francisco H.; CASTILHO, M. L. A representação social de negros e das cotas raciais em notícias da mídia on-line sobre candidato ao concurso do Itamaraty. **Revista Investigações**, v. 31, n. 2, p. 224-246, dez./2018.

ANDRADE, Ediane B. A Imprensa Baiana no Início do Século XX: o Conservador e as Publicações Literárias. **18ª SEMOC**. Direitos Humanos, Ética e Dignidade, UCSAL, p. 1-9, 18 a 24 outubro de 2015.

ANDRÉ, José M. Elementos para uma Leitura da obra de Aparício Torelly, o Barão de Itararé: humor, projeto & design gráfico. 288 f, 2004. **Dissertação** (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas). Universidade de São Paulo, 2004.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. SP: Edições Perspectivas, 2016.

ASSIS, Nancy R. S. S. Questões de vida e morte na Bahia republicana: valores e comportamentos sociais das camadas subalternas soteropolitanas (1890-1930), 165 f, 1996. **Dissertação** (Mestrado de História). Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 1996.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria I. N. **Cultura Popular no Brasil: perspectiva de análise**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

AZEVEDO, Denilton N. O Impacto da Revolução Russa e a Difusão do Pensamento de Karl Marx e Friedrich Engels no Brasil: 1917 a 1930. **V Congresso Internacional de História**, de 21 a 23 de setembro de 2011, Universidade Estadual de Maringá, PR, p. 969-976.

BACHELAR, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BACELAR, Jeferson. **A hierarquia das raças**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995.

BATISTA, Eliana E. A Bahia para os baianos: acomodação e reação política ao governo de Getúlio Vargas (1930-1937). 535 f. 2018. **Tese** [Doutorado em Filosofia e Ciências Humanas]. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

BELLOTTI, Giacomini. **O descondicionamento da mulher**. Petrópolis: Vozes, 1975.

BOMPIUS, Catherine. Mário Pedrosa: A revolução da sensibilidade. **Aurora: revista de arte, mídia e política**, São Paulo, v.14, n. 42, p. 36-50, out.- dez. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

_____. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAGA, Ana C.; MAZZEU, F. J. C. O Analfabetismo no Brasil: Lições da História. **Revista [online] de Política e Gestão Educacional**, v. 21, n.1, p. 24-46, 2017.

BRAGA, Júlia O. Alagamentos e inundações em áreas urbanas: estudo de caso na cidade de Santa Maria – DF, 33 f. **[Monografia de Bacharelado]**. Instituto de Ciências Humanas. Universidade de Brasília, Distrito Federal, Brasília, 2016.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material**, n. 28, p. 1-30, 2020.

BUONICORE, Augusto. A vida de João Amazonas. In: **Amazonas, João, 1912-2002**. P. de Oliveira (Org.). Brasília: Edições Câmara, 2011, p. 21-111.

CANCLINI, Néstor G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **A socialização da arte**. São Paulo: Editora Cultrix Ltda., 1984.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CAPELATO, Maria H. R. **Imprensa e História do Brasil.** São Paulo: Contexto/Edusp, 1988.

CARMO, Sura S. A Intelligentsia Baiana: A Importância dos Intelectuais na Concepção da “Ideia de Bahia” entre as Décadas de 1930 e 1950. **ANPUH-Brasil.** 30º Simpósio Nacional de História, p. 1-14, Recife, 2019.

CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: entre a Tradição e a Transformação. **São Paulo em Perspectiva**, n.15, v. 2, p. 28-35, 2001.

CIACCHI, Andrea. Gramsci, o folclore e o dia 22 de agosto: observações impertinentes. **Filosofia e Educação**, v. 2, p. 66-82, 2010.

CISNE, Mirla. Feminismo e marxismo: apontamentos teórico-políticos para o enfrentamento das desigualdades sociais. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, n. 132, p. 211-230, maio/ago. 2018.

CONDURU, Roberto. Negrum Multicor: Arte, África e Brasil para além de raça e etnia. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 29-44, jul./dez., 2009.

COSTA FILHO, Cícero J. da. O Revoar das “Ideias Novas”: O Alvorecer de uma Nova Era na Visão de Sílvio Romero. **XXVII Simpósio Nacional de História.** ANPUH, Natal, RN, 22 a 26 de julho de 2013, p. 1-22.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alan. **Dicionário dos símbolos-mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores.** 30 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

DA LUZ, Ricardo S. Trabalho Alienado em Marx: a base do Capitalismo. 102 f. **Dissertação.** (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2008.

DA MOTA, Mauricio Q. A UNE Volta à Cena: A reorganização do Movimento Estudantil baiano e o Congresso de reconstrução da UNE (1969-1979), 202 f., 2013. **Dissertação** (Mestrado em História Social). Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2013.

DEL ROIO, Marcos. **A classe operária na revolução burguesa: a política de alianças do PCB (1928-1935).** Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990.

DELA TORRES, Juliana. A Representação Visual da Mulher na Imprensa Comunista Brasileira (1945/1957). 218 f. **Dissertação.** (Mestrado em História). Universidade Estadual de Londrina, 2009.

FALCÃO, João da C. **A história da revista Seiva: primeira revista do Partido**

Comunista do Brasil-PCB (1938-1943). Salvador, BA: Ponto e Virgula Publicações, 2008.

FERNANDES, Karina R.; ZANELLI, José C. O Processo de Construção e Reconstrução das Identidades dos Indivíduos nas Organizações. **Revista de Administração Contemporânea-RAC**, v. 10, n. 1, p. 55-72, jan./mar. 2006.

FERRARO, Alceu R. Analfabetismo e Níveis de Letramento no Brasil: o que dizem os censos? **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 23, n. 81, p. 21-47, dez. 2002.

FERREIRA, Jorge L. **Prisioneiros do Mito**: Cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956). 1º ed. Rio de Janeiro: EdUFF/Mauad, 2002.

FIDELIS, Gaudêncio. **O Museu Sensível**: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS. Secretaria do Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, 2014.

FONSECA, Dagoberto J. A (re)invenção do cidadão de cor e da cidadania. **Cadernos do CEAS**, Salvador: CEAS, n. 210, p. 65-83, mar./abr. 2004.

FONTES LIMA, Hanayana B. G. Políticas Culturais na Bahia: panorama histórico, 237 f., 2011. **Dissertação** (Mestrado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2011.

FOUCAULT, Michel de. **Microfísica do poder**. 27. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, Vozes, 1987.

GOULART, Laryssa de S. Os intelectuais e o Partido Comunista Brasileiro: um estudo de Astrogildo Pereira. **Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP - Campinas**, set., 2012, p. 1-15.

_____. Astrogildo Pereira e a Formação do Partido Comunista Brasileiro. 157 f., 2013. **Dissertação** (Mestrado em História e Sociedade). Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2013.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

GRINBERG, Keila. **O fiador dos brasileiros**: cidadania, escravidão e direito civil no tempo de Antônio Pereira Rebouças. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: Editora GG, 2012.

HERMENEGILDO JÚNIOR, Gabriela. Renina Katz e Virginia Artigas: Gravuras Políticas na Imprensa Comunista. 134 f. **Dissertação** (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal de Pernambuco, João Pessoa, 2021.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. p. 169- 214. In: LIMA, Luiz C. **Teoria da cultura de massa**.

São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HÜBINGER, Gangolf. **Conferência de abertura**, V Seminário Nacional de História da Historiografia. UFOP/Mariana, 2011.

JOST, Miguel. A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 62, p. 112-125, dez. 2015.

LEITE, Reginaldo da R. O Uso da Gravura de Temática Religiosa na Formação do Artista na Academia Imperial das Belas Artes. **Rev. eletrônica DezenoveVinte**, v. 1, n. 2, p. 1-30, agosto de 2006.

LEMOS, Maria E. S. O Artesanato como Alternativa de Trabalho e Renda, 111 f. **Dissertação**. (Mestrado Profissional em Avaliação de Políticas Públicas). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

LÔBO, Daniella A. Militância Feminina no PCB: memória, história e historiografia. 87 f., 2017. **Dissertação** (Mestrado em Memória, Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Vitória da Conquista, BA, 2017.

LOPES, Fernando A. S. Mídia, arte e tecnologia: uma reflexão contemporânea. **Comunicação e Sociedade**, Braga, v. 31, p. 287-298, jun. 2017.

LOPES, Túlio C. D. Partido e Educação: As contribuições do Partido Comunista Brasileiro para a Educação (1958-1964), 138 f. **Dissertação** (Mestrado em Conhecimento e Inclusão Social em Educação). Universidade Federal de Minas Gerais, BH, 2016.

LUDWING, Selma C. Mudanças na Vida Cultural de Salvador: 1950-1970, 163 f., 1982. **Dissertação**. (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 1982.

MAIA, Bruna S. R.; MELO, V. D. S. de. A colonialidade do poder e suas subjetividades. **Rev. Teoria e Cultura** (UFJF), v. 15 n. 2, p. 231-242, jul. 2020.

MARX, Karl. **O Capital**. V. I, Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

MAYAYO, Patrícia. **Historias de mujeres, historias del arte**. 1. ed. Madrid, España: Ediciones Cátedra, 2003.

MELO, Maria das N. M. de; FUSCO, Wilson. Migrantes Nordestinos na Região Metropolitana de São Paulo: características socioeconômicas e distribuição espacial. **Rev. Confins**, n. 40, v. 1, p. 1-17, 2019.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: DiFel, 1979.

MOCERI, Fernanda. Reação à cor: a cor como forma de expressão. 2021, 329 f. **Tese**

(Doutorado em Tecnologia da Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, 2021.

MONTE, Cristina M. G. Desnutrição: um desafio secular à nutrição infantil. **Jornal de Pediatria (RJ)**, n. 76, Supl.3, ps.285-297, 2000.

MORAES FILHO, Evaristo de. A Proto-História do Marxismo no Brasil. In: **História do marxismo no Brasil**, Vol. 1/ (Orgs.) Daniel Aarão Reis Filho ... [et al.]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

MOREIRA, Alberto da S. Cultura Midiática e Educação Infantil. **Rev. Educ. Soc.**, Campinas, v. 24, n. 85, p. 1203-1235, dez. 2003.

MUSSE, Ricardo. As Aventuras do Marxismo no Brasil. **Caderno CrH**, Salvador, v. 28, n. 4, p. 409-425, maio/ago. 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2005.

NASCIMENTO, Alessandra S.; PETRUCCELLI, José L. Classificações e identidades: mudanças e continuidades nas definições de cor ou raça. In: **Características Étnico-Raciais da População**. José Luis Petruccelli; Ana Lucia Saboia (Orgs.). Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Rio de Janeiro: IBGE, 2013, p. 51-82.

NEGRO, Antônio L.; BRITO, Jonas. Mãe parálitica no teatro das oligarquias? O papel da Bahia na Primeira República para além do café-com-leite. **VARIA HISTÓRIA**, Belo Horizonte, v. 29, n. 51, p. 863-887, set/dez 2013.

NOCHLIN, Linda. **Mulheres, Arte, Poder e outros ensaios**. London, Great Britain: Thames & Hudson Ltd., 1994.

_____. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** - 2. ed. São Paulo: Editora Aurora, 2016.

NUNES, Carlos A. L. Ladrilheiros do “Caminho”: Experiências, práticas e sentidos dos militantes do “Sistema Social Comunista” em Florianópolis na década de 1930. 137 f., 2018. **Dissertação** (Mestrado em História). Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC, Florianópolis, SC, 2018.

O homem e seus símbolos. Carl G. Jung...[et al.]. 2. ed. esp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

OLIVEIRA, Tiago B. de. Anarquismo, sindicatos e revolução no Brasil (1906-1936), 267 f. **Tese** (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

_____. **Trabalho e trabalhadores no Nordeste**: análises e perspectivas de pesquisas históricas em Alagoas, Pernambuco e Paraíba [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2015.

OLIVEIRA, Paulo C. M. de. A Organização da Cultura na “Cidade da Bahia”, 348 f. **Tese** (Doutorado). PPG Comunicação e Culturas Contemporâneas. Universidade

Federal da Bahia, Salvador, BA, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**, 21 ed. Petrópolis, Vozes, 2007.

PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**. São Paulo: Edusp, 2000.

PENA, Maria V. J. **Mulheres e Trabalhadoras**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru, SP; EDUSC, 2005.

PETRUCCELLI, José L.; SABOIA, Ana L. (Orgs.). **Características étnico-raciais da população**. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art**. Oxon, New York, USA: Routledge Classics, 2008.

QUADROS JÚNIOR, João F. S. de. **Música brasileira** [e-Book]. São Luís: UEMA; UEMAnet, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas Latinoamericanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Buenos Aires, 2005.

RODRIGUES, Theófilo M. Notas sobre a participação partidária das comunistas no Brasil. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, v. 11, n. 22, p. 11-37, jul./dez. 2019.

RODRIGUES, Jaime. Ancestralidade na História e na Música: o Berimbau/Urucungo nos Séculos XIX e XX no Brasil e em Angola. **Almanack**, Guarulhos, n. 24, ed. 2-20, p. 1-6, 2020.

ROSSI, Gustavo. Uma Família de Cultura: Os Souza Carneiro na Salvador de Inícios do Século XX. **Lua Nova**, SP, n. 85, p. 81-131, 2012.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SAMPAIO, Ana P. L.; TARDIVO, V. P. Kayapó Kukrãdjà: Manifestações Culturais dos Povos Indígenas. **Revista Científica ANAP Brasil**, v. 3, n. 3, jul. 2010, p. 11-26.

SANTANA, Ângela C. S. de. Meninas e Mulheres na Cidade de Salvador – Século XIX. **IX SEMOC – Semana de Mobilização Científica: Segurança, Violência e Drogas**. Universidade Católica de Salvador-UCSAL, out. 2006, p. 1-9.

SCHROEDER, Caroline S. A Censura Política às Artes Plásticas em 1960. **Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte**. Curitiba: ArtEmbap, 2013, p. 113-123.

SCHUCMAN, Lia V. Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. 122 f., 2012. **Tese**

(Doutorado em Psicologia). Universidade de São Paulo, SP, 2012.

SILVA, Paulo S. **Âncora de tradição**: luta política, intelectualidade e construção do discurso histórico na Bahia (1930- 1945). Salvador: EDUFBA, 2000.

SIMIONI, Ana P. C. **Profissão Artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. **Mulheres Modernistas**: Estratégias de Consagração na arte Brasileira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

SIMON, Círio. Origens do Instituto de Artes da UFRGS: Etapas entre 1908-1962 e Contribuições na Constituição de Expressões de Autonomia no Sistema de Artes Visuais do Rio Grande do Sul. 661 f. **Tese**. (Doutorado em História). PUCRS, Porto Alegre, 2003.

TOLEDO, Carolina R. de; MAGALHÃES, A. G.; BROWNLEE, P. J. (Orgs.). **Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.

VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que tardio. In: FONTELES, Bené e BARJA, Wagner (orgs.). **Rubem Valentim**: artista da luz. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

YAMAMOTO, Karina. No Brasil, apenas 8% têm plenas condições de compreender e se expressar. **Projeto KAERU** [on-line]. São Paulo, maio de 2017, p. 1-2.

ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

ANEXO 1

Entrevista com Ediria Carneiro (27 de maio de 2010)

Esta entrevista de 37 perguntas abertas foi realizada pela Redação da Fundação “Mauricio Grabois”, na cidade de São Paulo. A continuação, o texto da entrevista na íntegra:

1. Você chegou a ser ilustradora da revista *Seiva*, importante publicação da esquerda baiana no Estado Novo?

Ediria – Sim. Fazia desenhos e ilustrações para *Seiva*. Lembro que ilustrei poemas de Manuel Bandeira, Nicolas Guillen, Jacinta Passos (uma jovem que morreu muito cedo) e outros.

2. Onde e quando você começou a participar do movimento estudantil?

Ediria – Comecei a participar do movimento estudantil no período da guerra. Mas naquele tempo não estava filiada ao Partido. Nele só ingressei em 1945, no mesmo ano em que participei do Congresso da UNE, como aluna da Escola de Belas Artes da Bahia.

3. Uma jovem sendo eleita para participar de um Congresso estudantil, não devia ser comum naquela época. Houve alguma resistência familiar?

Ediria – Talvez não fosse muito comum. O contingente masculino era muito maior nas escolas de nível superior que o feminino. Assim mesmo, da Bahia, foram duas estudantes ao Congresso da UNE. Uma chamada Alaíde Madureira e eu. Durante a guerra, muitas jovens se inscreveram para integrar às Forças Expedicionárias Brasileiras no *front*. Da Bahia seguiram algumas. E isso era mais perigoso do que um Congresso da UNE, não acham? Não houve resistência por parte da minha família ao Congresso. Eu tinha muitos familiares morando no Rio e que me dariam apoio, caso eu precisasse de alguma coisa.

4. Você foi para o Congresso da UNE e ali conheceu os comunistas?

Ediria – Os comunistas da delegação da Bahia, que eu conhecia, eram o Mario Alves, o Magna Vita, um irmão do Jacob Gorender que chamávamos de “Gorendinho” e eu. Naquela época o Partido estava apoiando Getúlio (principalmente para força-lo a ajudar os aliados contra os nazistas e enviar uma Força Expedicionária para o *front*). A delegação da Bahia era “comandada” pelo Mario Alves. E toda a delegação era unânime em apoiar-lo no que ele determinava. Acho que todos, mesmo os que não eram do Partido, simpatizavam com as suas ideias, porque nunca ouvi um comentário discordante da linha que o Mario Alves defendia. Quanto à viagem, foi inesquecível. Naquela época não havia estradas de rodagem, nem transportes ferroviários Norte-Sul. Os aviões eram poucos e, durante a guerra, a preferência era para os militares. Assim, uma boa parte dos delegados, inclusive eu, preferimos viajar logo, por mar, do que ficar esperando uma vaga no avião. Cá entre nós, eu queria ir logo, com receio que minha mãe mudasse de opinião e não me deixasse viajar. Nosso navio – o “Comandante Capela” ia superlotado com uma leva heterogênea de passageiros. Havia jovens estudantes como eu, que iam para o Congresso da UNE – outros que iam estudar ou tentar a vida no Sul, mulheres com seus filhos, que iam encontrar os maridos no Rio e militares que, transferidos do Norte ou Nordeste, iam com suas famílias para o Sul. A turma dos jovens da qual eu fazia parte era a mais alegre. Alguns estudantes tocavam violão, outros tocavam marchinhas de carnaval num piano desafinado. Dançávamos e achávamos graça de tudo. Havia muita alegria. Ninguém estava pensando em submarinos

alemães nem em torpedos. O Comandante do navio é quem pensava nisso. No fim da tarde, quando começava a escurecer, todas as escotilhas eram cobertas com panos pretos para que as luzes não refletissem no mar. O toque de recolher era dado depois do jantar e todas as luzes eram apagadas. Depois descobrimos que, mais tarde, quando todos deveriam estar dormindo, o Comandante com medo dos submarinos, mandava parar todas as máquinas para evitar qualquer trepidação no mar. Ele teria suas razões. Mas a viagem que deveria durar uns quatro dias no máximo, se arrastou por muito mais de uma semana. E nossas famílias entraram em desespero com a falta de notícias. Chegando ao Rio, consegui gravar um disco com a minha voz e enviei pelo correio, para que eles acreditassem que eu estava viva. Havia naquele tempo um serviço que chamavam “carta fonada”. Os telefones interestaduais eram muito ruins. Levava-se horas para conseguir uma ligação e as vozes saíam irreconhecíveis e com muitos ruídos na linha.

5. Você se lembra de alguma coisa daquele Congresso da UNE?

Ediria – Das discussões não recorro muito. Lembro que havia uma forte corrente contra o governo de Getúlio. E causava estranheza que o pessoal da esquerda o estivesse apoiando. Mas lembro bem das partes divertidas e alegres da viagem. Ficamos hospedados num hotel em Laranjeiras. Uma noite, apareceu o Marighela para jantar conosco. Ele, na Bahia, era conhecido por nós, estudantes, como um herói. Um cara que não tinha medo da polícia. Que apanhava e revidava as pancadas dos tiras com outras tantas. Era grande e forte e era preciso amarrá-lo para que ele não acabasse com os seus agressores. Essas eram as lendas que corriam. Como pessoa, ele era alegre, de fala mansa e contava casos engraçados de suas recordações dos anos em que esteve prisioneiro na Ilha Grande. Não contava os momentos tristes que passou, mas sim os engraçados.

Num outro dia fomos visitar a sede do Partido. Lá fomos recebidos por Álvaro Ventura que nos recebeu muito bem. Os outros dirigentes estavam viajando, acho que para São Paulo. O Ventura conversou conosco, fez algumas perguntas sobre o Congresso. Enfim, saímos de lá muito satisfeitos.

Fizemos muitos passeios pelo Rio, que naqueles tempos era a “Cidade Maravilhosa”. Depois viemos até São Paulo. Aqui, no apartamento do Jorge Amado, encontramos a cunhada dele, Jacinta Passos de quem illustrei vários poemas para a Seiva. Num outro dia o pintor Manuel Martins, do Grupo Santa Helena, foi nos visitar no Hotel em que estávamos hospedados, na Avenida São João. Ele estivera na Bahia ilustrando um livro do Jorge Amado, “Bahia de Todos os Santos”. Nessa ocasião os Estados Unidos jogaram a bomba atômica no Japão.

Fomos convidados para assistir um filme sobre isso, na redação da “Gazeta”, que ficava na Avenida Ipiranga. Esse filme nos deixou ver como era um ataque a uma cidade, com a bomba atômica de que tanto ouvíamos falar, mas que ainda não fora usada por nenhum país. Ficamos impactados. Saímos de lá sem conversar uns com os outros. Naquela noite sentíamos que entrávamos numa nova era. Que tudo seria diferente. Lembro até hoje, como ficamos mudos e até com medo, impressionados com tudo aquilo que vimos na tela.

Depois disso, retornei ao Rio. Tratei de regularizar minha situação como membro do Partido Comunista e não voltei junto com a delegação para a Bahia.

6. Desde então você não voltou mais para a Bahia?

Ediria – Só mais tarde. Nessa época, não. Fiquei militando numa célula em Ipanema, onde eu morava. Um dia, numa reunião da célula, disseram que o Partido estava precisando de um desenhista para um jornal deles e se eu estava interessada? Fiquei muito feliz com essa possibilidade. Me apresentei e fui aceita. Larguei todos os “bicos” que fazia ilustrando contos em revistas. Uma delas, lembro o nome – era “A Cigarra”. E passei a me dedicar somente ao

trabalho do Partido, na “Classe Operária”. A “Classe” funcionava no prédio em que estava instalado o Comitê Central do PCB. Era um prédio de 4 andares, em frente ao Jardim da Glória. A “Classe” funcionava lá. Só mais tarde, acho que em 1947, mudamos para umas salas no Edifício São Borja, na Cinelândia. Nesse mesmo prédio funcionava o Gabinete dos Deputados Federais.

7. Quem era o diretor da Classe Operária?

Ediria – O diretor responsável era o Mauricio Grabois. Os redatores eram o Rui Facó, Gorender, Mauricio Vinhas e outros que não lembro o nome, esses mencionados eram os mais importantes. A maioria dos jornalistas do Partido estava na Tribuna. Inclusive tinha lá um desenhista muito bom, muito melhor do que eu.

Acho que em 1947 (não sei bem a data), começou a circular também um pequeno jornal do Partido, “O Momento Feminino” sob a direção de uma advogada, Arcelina Mochel, vereadora do Partido. No jornal trabalhavam Heloisa Ramos (mulher do Graciliano Ramos), as escritoras Laura Austregésilo, Lia Correia Dutra e outras que também não recordo os nomes. Eu também fazia as ilustrações desse jornal. Não tenho certeza se uma militante muito conhecida, chamada Eneida, cooperou de alguma forma com o jornal. Não lembro. O “Momento” também passou a funcionar no edifício São Borja.

A Manhã, o jornal do “Barão de Itararé”, também funcionava no edifício São Borja, no mesmo andar da Classe, mas não tínhamos nenhuma ligação. Apenas éramos vizinhos. Enquanto a Classe funcionou no Jardim da Glória, era muito visitada pelos intelectuais e artistas do Partido. Iam conversar com o Mauricio e o Amarílio. Sempre aparecia por lá o Graciliano Ramos, o Dalcídio Jurandir, Portinari, Scliar. Niemayer também aparecia, mas subia para conversar com Prestes.

O Grabois era uma pessoa extraordinária. Era aberto, conversador, contava piadas. Lia histórias em quadrinhos que eram publicadas no jornal “O Globo” – as “Aventuras de Brucutu”. Nunca o vimos de cara “amarrada”, embora tivesse seus problemas também. Na hora do almoço, descia conosco (os funcionários), para um restaurante que ficava na esquina. Iam, a Eugênia, uma portuguesa muito bonita que fugira com o marido da ditadura de Salazar, eu e mais alguns companheiros que já esqueci os nomes. O João morava com o Pomar e almoçavam em casa. Os outros, não sei que destino tomavam nessa hora.

Depois que mudamos para o São Borja, esse clima mudou um pouco. O Gorender era um jovem muito culto. Estivera lutando na guerra, como pracinha. Era uma pessoa alegre, sabia tratar as pessoas e, mais tarde, foi um ótimo diretor da Escola do Partido. Hoje, vejo-o dando entrevistas na TV. Parece outra pessoa. Sempre amargo. Outro Gorender.

O Mauricio Vinhas era também muito inteligente e culto. Escrevia bem. Publicou um livro sobre um movimento histórico acontecido em Minas, acho eu. Eu fiz as ilustrações do livro. Imperdoavelmente, esqueci o assunto. E, devido à vida que levava, também não pude guarda-lo com a dedicatória que ele escreveu para mim. Assim foi a nossa vida. Não podíamos guardar nada. Só as lembranças e assim mesmo, muitas foram embora também. Na “Classe” do edifício São Borja, aparecia às vezes o Apolônio de Carvalho. Quando este chegou da França, foi designado para trabalhar com o setor da Juventude do Partido. Acho que não havia pessoa mais indicada para esse trabalho.

O Apolônio era a gentileza em pessoa. Era simples, alegre, entusiasta, sabia tratar as pessoas. Ninguém se sentia “pouco-a-vontade” perto dele, ao contrário, as pessoas se sentiam até melhores do que eram. Essa opinião não era somente minha. Infelizmente, ele não pode ficar com esse trabalho da juventude. Teve também que entrar na ilegalidade e se esconder.

8. Foi ali que você conheceu o Amazonas?

Ediria – Sim, foi nessa época. O João era deputado e eu gostava de ouvi-lo discursar, quando havia algum ato público do Partido, e naquele tempo havia muitos, o Partido tinha muitas atividades. Ele era considerado o melhor orador do Partido. Prestes, era escutado pelos militantes, como se fosse um Deus. Ele tinha um passado. Tinha carisma. Era adorado. Vi muitas vezes, quando ele passava, as pessoas estenderem os braços para tocar em Prestes com as pontas dos dedos. Era como se estivessem tocando num santo, uma pessoa sagrada.

O João era diferente. Não tinha esses adoradores. Mas entusiasmava as pessoas. Mas ele nem sabia que eu existia. Estávamos muito distantes, um do outro. O trabalho dele era o parlamentar e o sindical. Nós, da Classe, estávamos ligados à propaganda. Não tínhamos nenhum contato. Só mais tarde, passamos a olhar um para o outro e saber que existíamos. Nas festas do Partido, e havia muitas, o João me tirava para dançar. Mas dançava também com outras garotas.

9. Como foi o namoro?

Ediria – Naquele tempo o Partido organizava muitas festas com o objetivo de melhorar as finanças. Eram bailinhos na Casa do Estudante, no Sindicato dos Bancários ou ao ar livre, em sítios que o Partido alugava ou eram cedidos pelos amigos. Nesses encontros ao ar livre, tinha música ao vivo, barracas com sanduíches, cachorro quente, guaraná, etc. (Coca-Cola jamais!). Ela era recém-chegada ao Brasil e o gosto não agradava, principalmente aos comunistas. Numa dessas festas num sítio, começou um namoro que só terminou 55 anos depois.

10. E assim começou a vida em comum?

Ediria – Vocês uma vez me perguntaram se existia no Partido uma visão conservadora sobre as relações familiares. Aqui a minha resposta. Esse preconceito pequeno-burguês de casado ou não casado não existia no Partido. Mesmo porque, naquele tempo não havia divórcio. Um casal se separava, digamos. Se tinha que refazer a sua vida com outra pessoa, como faria? Eu poderia aqui, dar como exemplo vários casais de companheiros que viviam juntos, sem passar por um cartório ou por uma igreja. Mas não quero citar nomes. Os descendentes deles podem pensar diferente e não gostarem da minha intromissão.

11. Vocês começaram a viver juntos em 1945?

Ediria – Não. Foi algum tempo depois. Quando veio a cassação de mandatos dos deputados comunistas, em janeiro de 1948 a direção do Partido teve que entrar na ilegalidade. Estavam todos com ordem de prisão decretadas. Foi nessa ocasião que o João perguntou se eu queria ir morar com ele, fora do Rio. Eu aceitei. As recomendações eram as seguintes; eu deveria sair do Rio sem comunicar nada a ninguém. Nada de despedidas, etc. E assim o fiz. Segui as instruções dadas. Saí como se fosse dar um passeio, apenas com uma bolsa e uma sacolinha de mão, levando o estritamente necessário. Peguei um trem noturno e vim para São Paulo, onde fui para uma pensão em Higienópolis, onde um médico, amigo do Partido, já tinha reservado a estadia para mim.

Passados alguns dias fui avisada a deixar a pensão e fui encontrar o João, à noite, num lugar cheio de árvores e meio escuro. Lá, mais tarde, foi construído o parque Ibirapuera. Daí em diante passamos a viver juntos na mesma casa.

12. Onde foram morar e como era a vida clandestina?

Ediria – Fomos morar num sobradinho em Indianópolis, com uma senhora viúva, irmã do Apolônio de Carvalho e o filho dela. A rua não tinha calçamento, a água vinha de um poço no fundo do quintal. Ficamos lá pouco tempo. Mudamos para um sobrado na Aclimação. Vivíamos como uma família. Eu chamava a irmã do Apolônio de tia. Ficávamos no andar de cima. Em baixo, dando para a rua, organizaram uma farmácia que deram o nome de um padre que morreu no interior e que estava fazendo “milagres” e o povão acreditava muito nessas “curas”. Contrataram um farmacêutico para tornar tudo legal e o rapaz tomava conta do atendimento. Ele dirigia um carro que o João utilizava quando tinha que sair, à noite, para algum encontro. Nos anos de 48 a 50 moramos em São Paulo. O Apolônio de Carvalho morava aqui também, clandestino. Os contatos com ele eram feitos através da mulher dele, a Renée e eu. Nós duas nos encontrávamos em igrejas ou jardins públicos, como um que havia, onde hoje está construído o MASP. Ela me entregava numa sacola, o que devia ser entregue ao João e eu, com uma sacola idêntica à dela, entregava o que o João enviava para o Apolônio. Depois ficávamos conversando um pouco e assim cumpríamos a nossa tarefa.

13. Nesse período veio a questão dos filhos. Como foi cuidar de uma família num período de ilegalidade e de grandes dificuldades para os comunistas?

Ediria – Contarei primeiro a história do nascimento de nossa primeira filha. Morávamos no Rio num lugar chamado Maria da Graça, perto do Meyer. Conosco estava não mais a irmã do Apolônio, mas um casal de meia idade vindo do Espírito Santo. Eram ótimas pessoas, gente simples, mas não conheciam o Rio e nem tinham experiência de Partido. Estavam meio assustados, sempre com receio de que podia “acontecer alguma coisa”. O marido era mais medroso ainda que a mulher.

O João teve que vir para São Paulo, organizar uma greve. Chegou a hora em que eu tinha que ir para o Hospital. Já estava tudo combinado. Inclusive com um bom médico, amigo do Partido, etc. Depois que recebi alta, não tinha dinheiro suficiente para pagar o Hospital, não sabia o que fazer. A companheira que morava conosco não aparecia. Aí passei a fingir que estava doente e ficava deitada na cama pensando como sair daquela situação. Um dia eu estava tão deprimida que acabei chorando. A enfermeira chefe entrou no quarto de surpresa e notou as lágrimas. Acho que pensou que eu tinha sido abandonada pelo “pai da criança” e disse assim – “Você está chorando? Comigo aconteceu coisa pior: os alemães pegaram minha família, trancaram todos numa igreja e atearam fogo. Morreram todos.”

Depois de alguns dias a companheira apareceu, se queixando da falta de dinheiro. Numa folha de caderno desenhei e expliquei como ela podia chegar à Câmara Municipal, que ficava na Cinelândia, no centro, e como encontrar uma bibliotecária chamada fulana de tal, etc., e entregar um bilhete onde escrevi mais ou menos isso “Venha sem falta e com urgência ao Hospital tal e ao quarto n° tal”. A bibliotecária era a mulher do Arruda. Ela foi lá e, no outro dia, trouxe o dinheiro. Paguei o Hospital e pude voltar para casa. Com o meu segundo filho também passei por uma situação difícil.

14. Você se refere à greve geral paulista de 1953?

Ediria – Exatamente. Essa também foi uma situação difícil para mim. Estávamos morando há pouco tempo numa casa meio isolada, sem vizinhos por perto, numa ladeira na Penha, subúrbio do Rio. A casa era antiga e estava rodeada de árvores, mangueiras e eucaliptos.

As outras poucas casas da rua eram do mesmo tipo. Ninguém via suas fachadas nem seus moradores. Havia um companheiro, ótima pessoa, que há tempos dirigia o carro que o João usava. Ele aparecia uma ou duas vezes por semana para ver como eu estava. Esse companheiro era irmão do Armênio Guedes (Mais tarde, no tempo da ditadura, teve uma

morte horrível nas mãos da polícia do Rio. Depois de torturado, foi atirado pela janela da delegacia). O Partido devia estar com dificuldades para arranjar uma pessoa para ficar comigo. A Light não ligava a luz. À noite eu ficava às escuras ou acendia uma vela. Não tinha um telefone para reclamar com a Light nem para me comunicar com alguém, em caso de necessidade.

Eu já estava quase no oitavo mês e o Ademir achou melhor levar a minha filha para a casa dele, porque achou, com razão, que minha situação seria ainda pior na hora que tivesse que me deslocar, com uma criança pequena comigo. Assim fiquei completamente sozinha. Sem energia elétrica não podia ligar o rádio que possuíamos. Então não sabia o que se passava no mundo nem me distraía ouvindo música. Ai passei a ler um livro de Liu Shao Shi – (que ainda não tinha caído em desgraça) “Como ser um bom comunista”. De vez em quando eu ia à quitanda conversar com a dona, uma portuguesa. Já imaginam que tipo de conversa saía. Só bobagens. Como preparar os legumes ou como eram os partos e o resguardo das gestantes em Portugal. Não sei como não “pirei”. A minha sorte é que naqueles tempos não tinha muitos ladrões e assaltantes pelos subúrbios. Mais tarde, em meados do mês de maio, conseguiram uma companheira para ficar comigo – a Matilde. Minha filha voltou pra casa e o João chegou, exatamente dois dias antes do filho nascer, no mês de junho. Quinze dias depois ele viajou para o curso na URSS.

Quando a mais nova nasceu o João estava na União Soviética. Ele tinha ido, logo depois daquela crise que envolveu o Kruschev. Foi com outro companheiro tentar saber o que realmente estava se passando por lá. Dessa vez eu tinha uma boa companhia – a Matilde. Quem ia fazer o parto era a Dra. Maria Grabois, irmã do Mauricio. Mas ela atendia num hospital em Copacabana e eu morava em Del Castilho, subúrbio da Leopoldina. A Matilde bastante experiente achou, com razão, que eu não teria condições de chegar até Copacabana. Fizemos mil recomendações às crianças, que não abrissem a porta a ninguém, nem conversassem com desconhecidos. Tomamos um táxi, eu com o coração apertado. Logo mais adiante, perto de casa, passamos na frente de um hospital. A Matilde me deixou lá, e no mesmo táxi voltou para casa para ficar com as crianças. A tarde voltou com elas, para conhecerem a nova irmãzinha.

Nunca consegui saber o nome verdadeiro da Matilde. Ela foi, mais de uma vez, de grande ajuda para mim. E foi para outras pessoas e também para o Partido. Uma vez em Paris, o Arruda conversando comigo, disse que um dia ia escrever um livro sobre companheiros e companheiras anônimos, que dedicaram suas vidas num trabalho escondido que ninguém falava, mas que era fundamental para o funcionamento do Partido. A Matilde e a Maria Trindade foram pessoas assim.

15. Voltando a 1953, teve um período no qual João tinha ido fazer um curso na URSS. Foi depois do nascimento do João Carlos?

Ediria – Sim, foi depois. O garoto nasceu em junho e João partiu 15 dias depois. Quando ele viajou, a casa em que morávamos passou para outros companheiros. Eu e minhas crianças fomos morar com a família do Mario Alves, que também tinha ido para o curso na URSS. Era a mulher dele e a filha, Lucinha, uns 3 anos mais velha que a minha. As crianças se entrosaram bem, não davam trabalho. Mas não sei como o Mario escolheu uma casa, num local daqueles, para morar. A casa ficava ao pé de um morro.

16. Tem várias músicas que falavam da falta d’água no Rio de Janeiro. Virou até motivo para as comédias da Atlântida.

Ediria – É verdade. Havia até uma marchinha que dizia assim: “Rio, cidade que me seduz De dia falta água, de noite falta luz”

Nessa casa tínhamos que ir até uma “bica” carregar água nuns baldes. A casa não tinha uma área de serviço. Tínhamos que lavar roupa num tanque ao ar livre, com o pessoal do morro passando e fazendo perguntas sobre nossas vidas. Duas mulheres sozinhas com seus filhos. E onde estavam os maridos? – As crianças às vezes brincavam com outras, que moravam por perto de nossa casa. Cada uma daquelas menininhas queria se gabar dos seus papais. “Meu pai tem isso”, e a outra, o “Meu tem aquilo”, etc. Uma delas disse “Meu pai é rico. Ele é delegado e tem um carro”. E a Lucinha respondeu “Meu pai é mais rico ainda. Ele tem uma mala cheia de dinheiro. Ele fabrica dinheiro”. Já imaginou como nós ficamos? Se a menina conta isso ao pai e ele vem verificar se é verdade, em nossa casa? E encontra todos os livros do Mario? Felizmente não aconteceu nada.

17. Esse foi o período que você se envolveu no trabalho de formação, dando aulas nos cursos do Partido. Como foi?

Ediria – Quando o João estava na URSS e eu ainda morava com a família do Mario Alves, me enviaram para fazer o curso Stalin. O diretor da Escola do Partido era o Jacob Gorender. Fiz o curso com as duas crianças pequenas. Lá havia outras crianças um pouco mais crescidas que as minhas. Os dois filhos do Apolônio (o René e o Raul) e mais outras, filhos de outras mães que trabalhavam lá, no “aparelho” e cujos maridos estavam fora. Tinha, portanto, quem cuidasse das crianças, de uma certa forma. Levei os meus, porque não tinha onde deixá-los. E não foi tão fácil para mim, nem para os pequenos.

Terminado o curso, o Gorender selecionou alguns alunos para, futuramente, darem aulas também. Eu não queria de jeito nenhum, essa responsabilidade. Com os outros selecionados, ele mandou que eu desse uma aula de experiência. Tive que dar a tal aula. Terminando isso, ele me chamou e disse que eu seria professora na escola dos Marítimos. Eu disse que não tinha jeito para isso nem condições para tal coisa. Mas ele não voltou atrás e eu tive que me conformar. Fui para Niterói onde os Marítimos tinha uma escola no alto de uma montanha. Um lugar isolado e tranquilo, no meio de um sítio, cheio de árvores e muito agradável. Ali eu dava aulas sobre as teses do 4º Congresso do Partido, para os militantes. Depois passamos a fazer palestras para aqueles que desejávamos politizar para que depois se filiassem ao Partido. E realmente muita gente, depois, se inscreveu no Partido. O recrutamento foi muito alto no Comitê do Marítimos e até citado no 4º Congresso.

As tais palestras eram feitas da seguinte forma – Um militante do Partido convidava alguns colegas, que eles consideravam “boa gente”, para uma reunião em sua casa. Em geral aos sábados ou domingos à tarde e, algumas vezes à noite. A dona da casa preparava um cafezinho, etc. Aí, conversávamos um pouco e depois começávamos a falar sobre o Partido, explicávamos o que era o comunismo, não em termos difíceis de marxismo-leninismo, etc, etc. Falávamos como era a exploração que as classes dominantes exerciam sobre os trabalhadores, os meios que eles usavam para enganar o povo, etc, etc. Eles faziam perguntas. Em geral sobre os partidos e os políticos que existiam na época. Eram perguntas fáceis de responder e facilmente compreendidas por eles. Essas “palestras” ficaram muito difundidas entre os marítimos. Eram realizadas não somente no Estado do Rio, onde estavam os estaleiros da Construção Naval e o pessoal da Marinha Mercante (as palestras não eram para comandantes e pessoal graduado).

Também foram realizadas em Nova Iguaçu, Caxias e outros locais e sempre organizadas por essa categoria – Marítimos. Naqueles anos subi muitos morros no Estado do Rio, para esse fim.

18. Você foi professora durante um tempo, então?

Ediria – Sim, fui professora. E dava palestras. Quando o João chegou da URSS foi contra isso, não quis que eu continuasse. E realmente ele tinha razão. Aquelas atividades poderiam

prejudicar a segurança dele. Mesmo assim o Arruda me encarregou de fazer umas palestras para os operários do Morro Velho, em Minas Gerais. Essas palestras eram também para simpatizantes. O dia da minha volta, estava todo sincronizado pelo João. Mas o pessoal de Belo Horizonte não organizou as coisas direito. Não vim no dia determinado.

Viajei num “Maria Fumaça” horrível. Mas isso não foi o pior. Como não vim da forma combinada, cheguei no Rio e não havia ninguém me esperando. Como voltar para casa? Por motivos de segurança não podia seguir direto. Aí tive que pegar um ônibus, saltar, pegar outros, dar voltas e mais voltas. Quando enfim cheguei em casa o João estava brabo. Aí ele disse “não tem mais esse negócio de ficar dando palestras. Acabou.”

19. O período no qual foi professora da Escola do Partido, coincidiu com o processo do 4º Congresso do PCB ocorrido em 1954. Você chegou a participar daquele conclave?

Ediria – Participei como assistente, não como delegada. O João não tinha voltado ainda da URSS. Eu continuava com os Marítimos. O Congresso foi realizado em São Paulo. Onde, não sei. Chegávamos lá de olhos fechados. Era num casarão e havia muitos delegados, inclusive alguns estrangeiros. Lembro bem dos camaradas argentinos que diziam estar muito bem impressionados com o nível do nosso Partido, desde as intervenções dos delegados, até a boa organização do próprio Congresso.

20. Prestes falou no Congresso? Da Direção Nacional quem estava presente?

Ediria – Prestes não estava lá. Nem ele nem o João. Foi lido um documento que diziam ser dele, João, mas acho que não podia ser verdade. E não foi mesmo. Nem podia ser. Lá não estavam também Pomar, Apolônio, Mario Alves. Lembro que presentes estavam o Grabois e o Arruda, que era quem dirigia tudo. Do transporte dos delegados, à comida a ser servida, à situação dos dormitórios, tudo, tudo mesmo, era o Arruda quem dirigia.

21. O Amazonas retorna em 1955, às vésperas da eleição do Juscelino, e vocês voltam a ficar juntos numa situação de semilegalidade. Como foi isso?

Ediria – É, teve aquela abertura no governo JK. O camarada Lincoln Oeste tinha um cartório em São Gonçalo no Estado do Rio (Niterói). Então, aproveitamos a situação favorável e legalizamos toda nossa documentação. O problema dos filhos foi uma das razões para nos casarmos legalmente. Na realidade, nunca ligamos para essa história de casamento porque não é isso que faz uma união. Mas, naquele tempo, o filho que não declarasse o nome do Pai, era considerado filho de pai desconhecido, ou então filho ilegítimo de fulano de tal. Isso para as crianças seria muito ruim na escola. Mas nem eu pedi para ele se casar comigo, nem houve qualquer discriminação no Partido para chegar a isso. Casamos no dia 12 de abril de 1958, no Cartório do Lincoln Oeste, em São Gonçalo, Niterói.

O João já tinha sido enviado para o Rio Grande do Sul e voltou somente para o casamento. Agostinho de Oliveira, ex-deputado paraense, na Câmara Nacional, e antigo amigo do João disse “como vão fazer um casamento e não dar uma festa?”.

Aquilo acabou realmente numa festa de despedida do Rio de Janeiro. Morávamos numa casinha do subúrbio de Del Castilho. Era um chalezinho com um pequeno jardim na frente e uma varanda bem espaçosa nos fundos.

Não possuíamos toca-discos, mas um velho rádio que irradiava um programa de músicas para dançar. Foi uma festa muito animada. Lá estava Arruda, Grabois, Amarílio, Agostinho, Pomar, todos com suas respectivas famílias. Também estava o meu primo Edson Carneiro e que foi minha testemunha no casamento, a pintora Djanira com o marido, o Motinha (velhos amigos meus), um irmão do João que estava fazendo um curso no Banco do Brasil no Rio, e

Maria, a babá que me carregou quando eu era um bebê na Bahia e que, depois casada com um operário da construção civil, veio morar em Deodoro, no Rio.

22. Depois desta festa vocês foram para o Rio Grande do Sul?

Ediria – João passou alguns dias com a família. Quando voltou ao Rio Grande alugou uma casinha perto do rio Guaíba. Eu fui de avião, com as crianças para lá. Dois ou três meses depois do casamento. Mas não pudemos ficar muito tempo nessa casa, ela ficou infestada de ratos e tivemos que mudar.

Porto Alegre foi uma nova fase em nossas vidas. Havíamos passado uns 10 anos em completa clandestinidade. Não íamos a um cinema, a uma exposição, a lugar nenhum. Nem mesmo passear numa rua tranquila. Nem visitar amigos ou parentes. Sempre preocupados olhando para os lados. O João só saía para os encontros dele, de carro, à noite. Eu tinha um pouco mais de liberdade. Mas só saía para fazer as compras da casa ou alguma incumbência do Partido, quando necessário. Em Porto Alegre fizemos muitos amigos. Íamos ao cinema, ao teatro. Os dois filhos, a Zélia e o João Carlos, foram matriculados numa boa escola pública. O ensino de lá era muito bem estruturado. O João e eu nos matriculamos na Aliança Francesa em classes diferentes. Eu numa mais adiantada porque já havia estudado antes.

O João recebia muitas revistas e material político em francês e espanhol. O espanhol era fácil, mas o francês ele precisava de mim para explicar. Esse curso foi de uma grande ajuda mais tarde para nós. Nem imaginávamos o iria acontecer mais adiante, em nossas vidas.

23. Quando houve a cisão dos comunistas brasileiros no final de 1961 alguns desses intelectuais gaúchos ficaram ao lado do Amazonas?

Ediria – Sim. Eu sei de alguns que ficaram, mas não lembro o nome completo de todos. Lembro bem da Lila Ripol, do Oto Alcides, um cientista, que tinha sobrenome estrangeiro meio difícil. O Macedo, escritor, uns poetas, um casal de músicos, mas infelizmente não lembro os nomes deles.

24. A estadia de vocês no Rio Grande do Sul coincidiu com a eclosão da crise da legalidade, quando tentaram impedir a posse de João Goulart na presidência da República em 1961? Lembra-se desse episódio?

Ediria – Sim. Quem poderia esquecer aqueles dias? O João na direção do Partido, trabalhou muito. Organizou os operários, pôs o povo na rua. Nós, os artistas, pintávamos cartazes. Era um entusiasmo geral. Foi formado um comitê num local chamado “Mata Borrão”, que hoje não existe mais, foi demolido. Ficava na avenida principal, na Borges Medeiros. O Partido foi todo mobilizado para essa luta.

Houve um desfile na avenida Borges de Medeiros, impressionante. Operários, estudantes, povão, artistas e índios muitos diferentes dos da Amazônia que costumamos ver. Esses índios iam montados em belos cavalos, todos orgulhosos de estarem desfilando. Enfim, aqueles dias foram inesquecíveis.

25. Foi em dezembro de 1961 que Amazonas foi expulso do PCB e teve que voltar para São Paulo. Como foi isso?

Ediria – Passamos a viver numa “dureza” completa. Chegou o Natal e ficamos deprimidos. Não tínhamos dinheiro para comprar nem um brinquedinho barato para as crianças. Então o Macêdo, um dos nossos intelectuais, organizou uma festinha na casa dele, nos convidou e distribuiu presentinhos para as crianças que ficaram muito felizes e nós, muito emocionados. O João lembrou desse episódio toda a vida dele. Pena que perdi o endereço do Macêdo e da

mulher dele, Maria Leda. Um dos nossos companheiros do Partido tinha um “brechó” e, para nos ajudar, comprou os poucos moveis que tínhamos. Foi com esse dinheiro que pudemos comprar as nossas passagens de volta para o Rio.

Chegando lá, no Rio, fui com as crianças para a casa da minha antiga babá, em Deodoro. Escrevi para meu pai contando a situação. O João não lembro onde se arrumou. Mas meu Pai enviou as passagens de avião para mim e as crianças e fomos para a Bahia. Minha filha mais velha, a Zélia, havia prestado o exame de admissão em Porto Alegre. Tirou notas muito altas e estava triste por ter que largar os estudos. Meu pai, com os documentos que ela trazia, demonstrando sua aprovação nos exames de admissão em Porto Alegre, conseguiu matricula-la num bom ginásio público de Salvador. Fiquei na Bahia uns dois meses. Nesse meio tempo João passou a organizar o PC do B com o Grabois e o Pomar.

Eu não quis mais voltar para o Rio. O Jaime Grabois, irmão do Mauricio, era médico e tinha alugado um apartamento aqui, na Brigadeiro Luiz Antônio. Ele não se adaptou aqui e resolveu voltar para o Rio. O Pomar entrou em entendimentos com ele e o João ficou com o apartamento. Era um aluguel barato. O João me escreveu dizendo que tinha conseguido um bom lugar para ficarmos e eu vim para São Paulo com as crianças, deixando apenas a Zélia, para terminar o 1º ano letivo no ginásio, na Bahia. Meu pai providenciou as passagens e nos instalamos aqui.

26. Ao voltarem do Rio Grande do Sul você teve que trabalhar para sustentar a família. Como foi isso?

Ediria – Quando chegamos aqui não tínhamos meios de vida. Vi um anuncio no jornal procurando uma desenhista numa confecção. Então fui lá. Os donos da confecção recebiam revistas de moda estrangeiras, marcavam alguns vestidos e eu desenhava adaptando-os à moda e ao jeito brasileiro. Aquele emprego dava para pagar as contas da casa. Desenhista e modelista ganhavam mais que as costureiras e os outros serviços. Deu para eu, aos poucos, comprar alguns moveis. O Jaime só deixou no apartamento uma pequena estante, um sofá velho e uma mesa de formica.

Assim tive que comprar umas camas. Sentávamos em caixotes. Depois comprei umas cadeiras. Depois um sofá cama. E assim fomos nos ajeitando aos poucos cada mês. Passei até a vender Avon. Ganhava com isso uma ninharia, mas servia para alguma coisa. No fim desse primeiro ano que vim para São Paulo, o SESC organizou o Salão do Trabalho.

Enviei três gravuras para a tal exposição. Ganhei a medalha de ouro. Eles compraram as 3 gravuras. Estão lá, expostas no SESC Consolação. Com esse dinheiro das gravuras comprei os brinquedos de Natal para as crianças, um velocípede, um cineminha, patins e uns livros de história, e outras pequenas coisas que precisávamos. Mas adiante, consegui trabalhar no INEP, cujo diretor era o Anísio Teixeira. Esse Instituto estava funcionando em São Paulo na Faculdade de Educação, na Cidade Universitária. A sede do INEP (Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos) funcionava no Rio. Aqui, era, digamos, uma extensão dele.

27. Como era João com as crianças?

Ediria – O Mauricio e o João lançaram um pequeno jornal, que não lembro o título, e alugaram uma saleta para a redação, num prédio da Rua Senador Dantas, no Rio. Toda sexta-feira à noite João tomava um ônibus no Rio e vinha para São Paulo, uma viagem muito incomoda, fiz até umas almofadas pequenas para ele apoiar a cabeça, porque vinha cochilando durante a viagem. Vinha ver os filhos. Aos sábados saia de tarde com eles, pelas redondezas. Aos domingos ia ao Ibirapuera.

As crianças andavam de patins e corriam pelo parque. Assim era o João. Isso não durou muito tempo. Logo veio a ditadura. Mas nossa pequena família não ficou destruída. Expliquei aos dois maiores porque o pai não aparecia, e que eles não foram abandonados.

O João com aquele jeito meio “fechadão” era uma pessoa muito sensível. Quando estávamos em Paris, a nossa filha Zélia, que ele deixou quando ela deveria ter uns 13 anos, foi até lá ver o pai. Ela já era uma médica, casada e esperando o primeiro filho. Passou uns dias conosco. Ele ficou muito feliz. Fomos ao aeroporto. Quando ela se despediu e seguiu para tomar o avião, ele não se conteve e chorou.

28. Comente um pouco sobre o golpe militar de 1964. Qual foi o impacto dele sobre a vida de vocês?

Ediria – No dia do golpe o João estava no Estado do Rio, com o Grabois. Até foi um pouco engraçado, como ele me contou depois. Estavam os dois num daqueles sítios onde eles se reuniam. Mauricio estava de tamancos, como ele costumava andar dentro de casa. A polícia apareceu no portão e os dois tiveram que sair correndo pelos fundos. Desceram uma ladeira cheia de mato até Niterói. E Mauricio de tamancos. Lá se esconderam em casa de uns amigos, que providenciaram uns sapatos para o Mauricio. A nossa vida familiar sofreu uma mudança completa.

O João que todo fim de semana vinha ver os filhos, não vinha mais. As crianças ficaram tristes e desconfiadas. Aos dois maiores expliquei os motivos da ausência do pai. Ele não tinha nos abandonados. Eles compreenderam, mas, sofreram.

Quem era amigo? Quem era espião? Um dia a Helena, que era bem pequena ainda, me perguntou – “Mãe, você não se arrepende de ter casado com o pai? Ele nem liga pra nós”. Quando tive contacto com o João contei isso. E ele disse – “conte para ela a verdade”.

Então contei e ela compreendeu, apesar de ser pequena. Mas o que não pude evitar é que as crianças estivessem sempre preocupadas e com medo. O João e eu tínhamos encontros rápidos na rua e as vezes, no “aparelho” onde ele estava. Nesses encontros ele marcava o local do próximo encontro. Depois pelo telefone eu ficava sabendo a data e a hora do encontro. Não era ele quem telefonava. Tínhamos uns truques, que sempre deram certo. Enfim, nada nos aconteceu.

Certa vez ele tinha marcado um encontro na Alameda Casa Branca, isso em novembro de 1969. Peguei o ônibus. Nunca saltava no ponto exato, mas antes ou depois do local, para inspecionar tudo. Quando quis saltar, não consegui sair do ônibus. Eu empurrava pra lá, empurrava pra cá e nada. Ninguém se afastava na minha frente. Fui descer na Praça das Guianas, bem longe do local determinado. Saltei e pensei – não vou pela 9 de Julho porque é muito iluminada. Atravessei a praça e entrei numa rua e fui andando.

E aí, quem eu encontro? O João, que também ia andando para se encontrar comigo na Alameda Casa Branca. Achamos graça do encontro. Conversamos um pouco, nos despedimos e cada um foi pra seu lado. Acho que naquele momento a Alameda Casa Branca estava cheia de tiras disfarçados até de pedreiros, como li nos jornais. Esperando a chegada do Marighela para assassina-lo.

29. Mas você e seus filhos não chegaram a ser molestados? Durante o golpe, por exemplo, invadiram a casa de Prestes.

Ediria – Invadiram porque sabiam que Prestes morava ali. Aqui em São Paulo, João não era conhecido. Havia aqui, outra família Amazonas. Muitas vezes nos perguntavam se éramos parente do Clodomiro Amazonas. Eu tinha uma fachada legal. O João era muito rígido quanto

à segurança. Dizia “só se cai ou por delação ou por se ter facilitado”. Falavam que ele era exagerado quanto a isso, mas ele tinha razão.

30. No Brasil você nunca foi presa?

Ediria – Não, nunca. Depois que eu sai da confecção, fui trabalhar no MEC ligada ao Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP) que funcionava na Faculdade de Educação da USP. O ministro da Educação era Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira dirigia o INEP. Quando veio o golpe militar, depuseram o Darcy Ribeiro que acabou fugindo para o exterior. Acabaram com o INEP e o Anísio Teixeira apareceu morto, no poço de um elevador. Eu trabalhava no setor de Documentação e me transferiram, juntamente com outros funcionários do INEP, para a Delegacia Regional do MEC, na avenida São João.

Havia duas ou três salas em que trabalhávamos e uma outra que ficava sempre fechada. Diziam que era o setor de “Divulgação e Propaganda”. Mas não era nada disso. Era o setor de espionagem, mesmo. Quando os estudantes reivindicavam alguma coisa, eles diziam que iam chamar os repórteres para noticiar, etc. Ai chegavam uns caras, que ficavam naquela sala, dizendo que era a imprensa e fotografavam todos os participantes.

Assim a repressão tinha um arquivo com as fotos e os nomes de todos os estudantes que participavam dos diretórios acadêmicos. Havia um clima policiaisco dentro do Ministério da Educação. Eu vivia com um medo terrível. Isso foi a partir do ano de 1970, depois do AI-5.

31. Depois da ida do João Amazonas para o Araguaia os contatos familiares devem ter diminuído ainda mais.

Ediria – Para ser sincera, eu nem sabia da existência do Araguaia, nem que havia uma guerrilha sendo preparada. Porque isso não aparecia nos jornais. E o João nunca me falou sobre este assunto. Mas o João desapareceu por uns tempos e eu não recebia seus recados. De vez em quando, alguém telefonava para saber como eu estava e como estavam as crianças. Mas marcar encontros como se costumava fazer antes, isso não. Eu ficava preocupada e também chateada. Achava que eu estava sendo esquecida. Uma vez houve um encontro com a Maria Trindade. Ai me queixei. “O João não liga mais pra gente!”. E ela disse: “não se preocupe, se ele não liga é porque não pode mesmo”. Ai fiquei mais tranquila.

32. Você ficou preocupada com o João quando soube da notícia da chacina da Lapa?

Ediria – Não fiquei preocupada pelo João, porque sabia que ele não estava no Brasil. Antes da viagem, ele esteve comigo e determinou, com todos os detalhes, como eu deveria viajar para a Europa e as datas certas e o local em que eu deveria me encontrar com ele, lá. Já tínhamos feito isso, noutra ocasião.

Dessa vez fui com o meu filho. Ele ia rever o pai. Tudo deu certo. Na data determinada, no local e na hora combinadas o encontramos. Mas o João parecia destroçado. Andava quase se arrastando. Esse era o estado físico dele. Mas ele vinha sofrendo muito, com as coisas que vinham ocorrendo. Ainda no Brasil, quando nos encontramos e ele me contou a tragédia do Araguaia, ele caiu em pranto. Foi a primeira vez que o vi chorando. Essa dor, ele não superou nunca. Ficou marcada no coração dele até à morte.

Antes de me encontrar em Paris, ele esteve na China, com o Renato. Mas não ficou muito satisfeito com o encontro. E nesse mesmo tempo veio a queda da Lapa. Foi outra coisa terrível para ele. Quem olhasse para o João via que ele estava muito doente e muito triste. Com lágrimas nos olhos, o Arruda me falou sobre o estado de saúde dele e que o tinha levado a alguns médicos. Então eu decidi que não deixaria o João sozinho. Disse – meus filhos já cresceram, não precisam mais de mim. O João achava que se ele estava mal, era coisa

passageira, sem importância. Para poder ficar legalmente me matriculei no “Atelier 17” de Hayter. O curso não era caro. Hayter dizia “Não faço questão de gente rica aqui. Só quero artistas”. E me aceitou como aluna. Recebi um atestado de que era aluna do Atelier. Periodicamente ia ao serviço de Imigração e minha permanência ficou legalizada. E meus dois filhos, que já trabalhavam – a Zélia e o João, todo mês enviavam uma pequena quantia para mim.

33. Como foi o tratamento de saúde do João?

Ediria – Foi muito difícil. Para começar, o João detestava o médico. Que realmente não era lá muito simpático e era de pouca conversa. Mas não era um médico qualquer. Era conhecido como bom médico. Dirigia esse setor num hospital e já tinha recebido alguns prêmios como oncologista, na França. Li uma vez no Le Monde, a notícia de um prêmio que ele recebeu nos Estados Unidos. Tinha uma equipe que trabalhava com ele, isto é, que ele indicava para tirar as radiografias, fazer os exames, etc. Enfim, não era um “medicozinho”. Mas o João não gostava dele. Uma vez o Arruda apareceu com a sugestão de que ele devia procurar a opinião de outros médicos na Inglaterra (isso foi ideia dos camaradas portugueses, penso eu). Diziam que em Manchester havia um hospital muito importante, para esse tratamento. Então, fomos lá. Não sabíamos inglês, mas lá nos esperava um jovem que era professor de inglês, para imigrantes portugueses.

Uma pessoa muito simpática e que tratou de tudo e nos acompanhou até Manchester e conversou com os médicos de lá. Eles examinaram o João, viram as radiografias, avaliaram o tratamento que ele estava fazendo em Paris e deram a opinião deles. Estava tudo correto. Mas se o João não estava satisfeito na França, eles o tratariam lá em Manchester, com a condição de que ele fosse morar lá.

Em Paris, terminada a fase do tratamento com hormônios, passou à radioterapia. João começou a passar mal, isto é, perdeu peso e ficou muito nervoso. Enfim, já não era a mesma pessoa. Esse tratamento com radioterapia acabou com ele. Quando chegamos aqui no Brasil, não sei quem, levou em nossa casa, um médico, que também não sei o nome (nem quero saber), para ver o João. Esse tal médico pegou as radiografias, os resultados dos exames, etc. e disse que ia consultar tudo, junto a um colega dele. Passados alguns dias voltou e nos disse que queria falar com o João, mas não na minha presença. E eu disse – Por que não? Eu sou a mulher dele, sempre o acompanhei e quero saber de tudo. – Ele aí ficou muito zangado e falou “pelo diagnóstico, ele não vai durar mais de seis meses”. Aí eu fiquei brava e respondi “Ninguém lhe perguntou isso. Eles lhe deram os exames para o senhor dar sua opinião e não para dizer quanto tempo ele vai viver”. Aí ele retrucou “É por isso que eu não gosto de falar com as mulheres”.

Como viram, ele errou feio. Aqui, outros médicos falaram que ele nunca teve nada. Na minha opinião é que o tratamento foi tão bem feito que não deixou nenhuma sequela. O certo é que o João viveu ainda mais de vinte anos, depois disso tudo.

34. Quem mais estava no exterior?

Ediria – Arruda quando saiu da prisão foi para o Chile. Depois da queda de Salvador Allende, foi para a Argentina. Depois conseguiu asilo político na França. Era o Arruda quem tinha contatos com os brasileiros que estavam na Europa. Ninguém sabia que o João e eu, estávamos lá. Íamos muito à Albânia. Lá é que o João tinha contacto com o Partido. Naquele país se realizavam cursos para os brasileiros e a rádio Tirana transmitia notícias para o Brasil.

Em Paris havia alguns brasileiros, mas nós tínhamos contacto apenas com o Arruda, Renato Rabelo e Dinéas Aguiar, membros da direção. Só esses sabiam que o João e eu estávamos lá.

35. Então os esquemas de segurança ainda eram rígidos no exílio europeu?

Ediria – Sim, porque havia muita infiltração policial. Naquele tempo havia a operação Condor. Uma vez fomos seguidos por dois homens que aparentavam ser brasileiros. No metrô sentimos que estávamos sendo seguidos por dois homens – um branco e um negro. Pela vestimenta deles víamos que não eram europeus e que aquela roupa nova fôra comprada para viajar. Os dois nos seguiam e tomaram o mesmo vagão que estávamos. Então numa determinada estação, nos aproximamos da porta e fingimos que íamos saltar.

O João Carlos que estava conosco saltou primeiro. Eles saltaram logo em seguida, atrás. Ai nós gritamos para o João Carlos “volta!”, ele pulou rapidamente para o vagão, as portas se fecharam e eles não tiveram tempo de retornar. Seguimos e saltamos noutra estação qualquer. O metrô de Paris não é como o de São Paulo que tem poucas linhas. Lá tem várias linhas e vários corredores. Uma verdadeira teia de aranha. Se alguém salta numa estação e pega outro trem, ninguém o acha mais. E assim foi dessa vez. De outra, sentimos qualquer coisa estranha, mas conseguimos despistar também.

36. Onde você morava na França?

Ediria – Em um apartamento que o Arruda arranhou. Era da filha de um dos diretores do Le Monde. Ela casou e foi morar longe, numa cidade que fica perto dos Pirineus. Alugaram esse apartamento para um casal de brasileiros que depois foi para Angola.

Então fomos morar lá. Era um apartamento de quarto, sala, cozinha e banheiro. Ficava perto do metrô Duplex, poucas estações antes de Mont Parnasse. O apartamento tinha como moveis um estrado com dois cavaletes e colchão de casal por cima. Uma mesinha de fórmica e mais uma mesa de tabuas (acho que construídas pelo antigo morador) e quatro cadeiras. Mas o luxo era uma cozinha eletrificada.

37. Como foi a anistia?

Ediria – A notícia foi recebida com muita alegria. O Arruda saiu de noite pela rua, chutando as latas de lixo que encontrava. O João ficou eufórico e impaciente para voltar logo, de qualquer jeito. E assim o fez. Logo depois do Arruda, ele voltou com o José Luís Guedes. Eu fiquei mais algum tempo para arrumar as coisas. Providenciar a remessa dos livros do João, me desfazer dos moveis e entregar tudo em ordem assim como as chaves aos proprietários do apartamento.

Para desmontar os moveis e depositar tudo na rua, os amigos franceses vieram me ajudar à noite. Depois, fiquei alguns dias em casa de uma família francesa que nos ajudou muito, durante a nossa estadia em Paris, até acertar as passagens para voltar.

Soubemos do falecimento do Arruda, no dia da chegada do João em São Paulo. Os amigos na França, organizaram um ato em homenagem à memória do Arruda no cemitério Père la Chaise. Eles têm lá um local destinado a esses atos. Foram muitas pessoas. Estavam lá franceses, brasileiros, albaneses, portugueses e vi até alguns africanos. Os franceses e os portugueses disseram algumas palavras de despedida. Foi muito comovente.

O Arruda, inegavelmente, foi um grande comunista e a ele muito devemos, pelo seu trabalho durante os anos difíceis que o Partido enfrentou.

Fonte: <https://grabois.org.br/2010/05/27/entrevista-com-ediria-carneiro-amazonas-2/>, 2022.

ANEXO 2

REV. PRINCÍPIOS E TEXTO DE EDIRIA



| CAPA | |
|---------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | O Esporte no Brasil Oriando Silva..... 6 |
| | Lazer e desenvolvimento humano Danilo Santos de Miranda..... 16 |
| | Leitura dos impactos socioeconômicos dos Jogos Olímpicos e sua contribuição ao Brasil Ricardo Leyer Gonçalves..... 22 |
| | Um encontro sobre futebol, sociedade e cultura Ana Paula Bueno..... 30 |
| | O futebol é do povo Entrevista com Aldo Rebelo..... 38 |
| | O Esporte e o Homem Mundiais, 80 anos Oriando Duarte..... 46 |
| | O futebol e o jogo da vida Osvaldo Bertolini..... 48 |
| CULTURA | |
| | Quem tem medo da arte abstrata? Ediria Carneiro..... 54 |

PRINCÍPIOS

Quem tem medo da arte abstrata?

EDIRIA CARNEIRO

Obra de Wassily Kandinsky

Les Femmes Dans Le Ciel de Paris de Marc Chagall

Abstrato ou figurativo? Essa é uma questão que vai e volta nas discussões sobre arte, principalmente por parte dos pintores da chamada "Arte Realista", um estilo de pintura que continua as tradições acadêmicas do século XIX. É representada, principalmente, por pintores norte-americanos, como Edward Hopper, Norman Rockwell, Andrew Wyet, o francês Balthus, o inglês Lucian Freud, e outros.

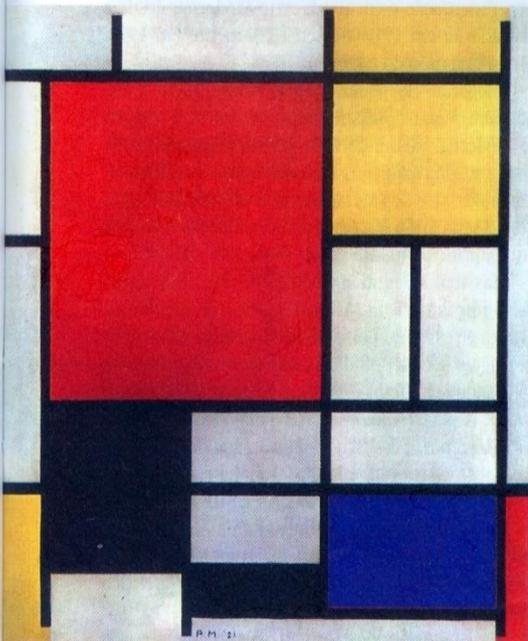
Em princípio, devemos ter em conta que os estilos são temporais. Não pertencem aos países, mas aos séculos. São manifestações do tempo histórico, do espírito e das tendências de uma época.

- O estilo gótico é francês? É alemão?
- O barroco é italiano? É espanhol?

54 107/2010



Mulher ao espelho de Pablo Picasso



Composição de Piet Mondrian

Os estilos viajam de um lugar a outro. Aqui no Brasil tivemos o estilo barroco, principalmente nas igrejas de Minas e da Bahia. Podemos dizer que ele é brasileiro?

Toda arte é condicionada pelo seu tempo. Os muçulmanos do século VII ao XII estavam proibidos de pintar ou esculpir a figura humana. Os transgressores seriam condenados por Deus (felizmente, nem todos os califas da época seguiram essa lei).

No Ocidente, a mais completa expressão clássica da teoria da arte abstrata encontra-se em Platão, no seu diálogo com Sócrates. Dizia Sócrates, “não entendo por beleza a beleza de criaturas ou quadros vivos, mas as linhas retas e curvas e as superfícies e formas sólidas por elas compostas, com a ajuda de régua e esquadros”.

A arte do nosso tempo não pode ser compreendida sem tentar examinar as mudanças que tornaram o século XX tão diferente das épocas anteriores. A nossa vida cotidiana é movimentada, com as mudanças da noção de tempo e de espaço. No século XX, usa-se o trem elétrico e o metrô como meio de transporte nas grandes cidades. Em 1905 a teoria da relatividade de Einstein dá novo significado aos conceitos de espaço, tempo e movimento. A tecnologia cibernética utiliza aparelhos que permitem a substituição parcial do trabalho mental humano. Novos recursos tecnológicos em arte correspondem às novas necessidades de comunicação artística. A partir de 1906 o telefone torna-se um aparelho de uso cotidiano, assim como o automóvel. Entramos na era da bomba atômica, do computador, do raio laser, dos satélites, dos ônibus espaciais, da tv, do celular. A noção de tempo e distância muda completamente. O isolamento das pessoas torna-se impossível. A insistência do presente e do futuro faz com que o passado conte cada vez menos.

Bandeirinhas de Alfredo Volpi





Como reage um artista a estas mudanças?
Há um rompimento com a tradição e surgem novos movimentos artísticos, como não houve em outras épocas. Para citar alguns:

- Expressionismo abstrato
- Abstracionismo
- Art informal
- Arte povera
- Bauhaus
- Cobra
- Construtivismo
- Regionalismo
- Surrealismo
- Cubismo
- Dadaísmo
- Expressionismo
- Fauvismo
- Neo-realismo
- Pop-art
- Pós-impressionismo
- Raionismo
- Realismo social
- Simbolismo



A Vila Russa pintura de Marc Chagall

Falemos do abstracionismo. O artista a quem geralmente se atribui a "invenção" do abstracionismo é Wassily Kandinsky, nascido na Rússia. Foi um pintor figurativo. Em 1895, visitando uma exposição impressionista em Moscou, pela primeira vez sentiu que uma pintura podia ser uma expressão de sentimentos, mesmo que não possuisse um tema reconhecível.

Indo para Munique em 1896, descobriu outros artistas que tinham a mesma linha de pensamento e falavam da possibilidade de a cor e a forma, nascidas da imaginação do pintor, expressarem completamente suas ideias e seus sentimentos.

Quando regressou à Rússia em 1914, descobriu que desde 1911 os pintores russos Larionov e Natalia Goncharova vinham pintando quadros abstratos. O movimento a que eles pertenciam chamava-se raionismo.

Em 1913 esse movimento levou a outra espécie de abstração: o movimento suprematista.

Dele faziam parte Malevich e Pevsner. Surge o construtivismo.

A partir de 1917 os artistas, na URSS, estavam divididos em dois campos. O grupo de Tatlin e Rodchenko e o de Malevich, Kandinsky e os irmãos Pevsner. Esses dois grupos entraram em forte luta ideológica.

Um grupo dizia que o artista devia se integrar na industrialização (esse era o grupo do realismo socialista e do culto à personalidade), dele faziam parte

Tatlin e Rodchenko.

O outro grupo dizia:

Quando útil, a arte deixa de existir.

E o artista utilitário deixa de produzir.

Esse era o grupo de Kandinsky, Malevich, Pevsner.

Nos primeiros anos (1917-1922) a Revolução Russa abriga e favorece a ação dos diversos grupos de vanguarda. Mas, com a morte de Lênin, as contradições se acentuam e provocam a saída de inúmeros artistas que abandonam a Rússia e buscam refúgio em outros países europeus. É o caso dos irmãos Gabo, de Pevsner, Chagall e Kandinsky.

Para Kandinsky, a pintura abstrata era um passo à frente no caminho da consciência pura. Como Mondrian, Kandinsky sentia forte atração pelo misticismo e, mais tarde, publicou o livro *Do espiritual na arte* explicando as suas ideias.

Chagall retorna a Paris e Kandinsky à Alemanha. Na Alemanha, Kandinsky, juntamente com Klee e Feininger, passa a dar aulas na Bauhaus, uma escola de desenho industrial criada e dirigida por Gropius. Era o mais ativo centro de experimentação e ensino da Arte Moderna, desde a sua criação em 1919 até seu fechamento em 1933, com a ascensão do nazismo.

Chegando ao poder na Alemanha, Hitler criou também o seu "realismo social democrata". A Arte Moderna, incluindo todas as suas manifestações (cubismo, surrealismo, abstracionismo etc.) foi chamada de "arte degenerada". As obras foram destruídas e seus autores perseguidos. Os artistas fogem, então, principalmente para a França.

Mas vem a Segunda Guerra. A França é ocupada pelas forças nazistas. Muitos artistas de Alemanha, França e países do Leste europeu, principalmente os de origem semita como Chagall, seguem não só para os Estados Unidos, como para México, Argentina e Brasil. Aqui tivemos Maria Helena Vieira da Silva, Árpád Szenes, Leskoschek, Flexor, Charlota Adlerová, Fayga Ostrower, Yolanda Mohalyi e muitos outros que só vieram nos enriquecer culturalmente.

A Europa perde a sua hegemonia como centro cultural no mundo. Perde suas colônias e, financeiramente, está abalada. O eixo do poder artístico desloca-se de Paris para Nova Iorque.

Os Estados Unidos tornam-se a maior potência mundial. Têm o poder financeiro e o poder de vida e

morte dos povos – a bomba atômica.

A Arte (abstrata ou figurativa) é um fator de educação, de cultura, de desenvolvimento do gosto estético etc. Ela pode ser usada como denúncia contra os opressores. Pode dar força e ânimo aos oprimidos e ajudá-los a compreender sua posição e sua luta contra a opressão. Esse foi o papel da arte de pintores como Goya, Daumier, Repin (na Rússia Tzarista) e outros tantos.

A Arte abstrata não foi criada pelos americanos. Ela também não tem o poder de construir ou destruir um sistema de governo.

O capitalismo sabe disso muito bem. Se eles julgassem que a Arte (a figurativa ou a abstrata) teria o poder de derrubar um regime ou um sistema de governo, convidariam Rivera, Orozco e Siqueiros para pintarem murais em suas universidades e outros prédios públicos?

Se a arte, por si própria, tivesse o poder de construir um sistema de governo, hoje o México seria um país socialista. Com aqueles três gênios da pintura, três homens de esquerda, três comunistas, onde estaria o México?

A nova pintura anglo-americana aparece em 1940 denominada "action-painting" ou "expressionismo abstrato".

O muralismo mexicano influenciou os artistas americanos. O gosto da pincelada forte, a violência da cor, os contrastes sombrios, a grandiosidade. A influência de Siqueiros sobre Pollock é inegável. A começar por sua concepção de espaço. Siqueiros rompe os limites do quadro, que deixa de ser uma dimensão estática para se converter numa superfície dinâmica. Em Siqueiros o espaço é movimento. A diferença é que Siqueiros tem um esquema ideológico e Pollock a mera sensibilidade, uma visão da matéria que se expande.

É impossível fixar fronteiras para a pintura moderna. O próprio Pollock dizia: "a ideia de uma pintura norte-americana isolada parece-me tão absurda quanto a ideia de uma matemática ou uma física norte-americana. Os problemas da pintura contemporânea são independentes de qualquer país".

Na época da repressão macarthista, a direita americana usou as obras de Rothko, Gottlieb e, sobretudo de Pollock, como "prova" de que os Estados Unidos eram um bastião das ideias liberais. Isso para combater o modernismo internacional que vinha exibindo fortes tendências socialistas por meio do surrealismo, do construtivismo e da propaganda do realismo socialista.

A meu ver, a Bienal de São Paulo teve, em deter-

minada época, um papel muito importante para nós, artistas brasileiros e também para o público que se interessava por arte. Tínhamos oportunidade de conhecer a obra de grandes artistas, de várias tendências e de várias partes do mundo – o que antes era um privilégio só para quem podia viajar. Já pensou na alegria de quem, naquela época, chegava ao Ibirapuera e lá estava a *Guernica* de Picasso? Claro, não faltaria quem dissesse: "Mas isso é arte? Onde estão os aviões de Hitler bombardeando a cidade? Onde estão os bandidos de Franco assassinando as pessoas?".

A II Bienal de São Paulo, incorporada aos festejos do IV centenário da cidade, trouxe o que havia de mais significativo na arte do século XX. Incluindo *Guernica*, havia 40 telas de Picasso, mostras de Klee, Mondrian, Moore, Calder e gravuras de Hayter. O prêmio de melhor artista brasileiro foi atribuído por um júri ao figurativo Di Cavalcanti e ao abstrato Volpi.

A Bienal de São Paulo foi criada por Ciccilo Matarazzo a partir do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do qual foi fundador. Ele tinha admiração pela Bienal de Veneza e compreendeu as vantagens de desenvolver uma entidade semelhante na América do Sul, frustrando as tentativas de hegemonia político-cultural norte-americana. Essa é a verdade.

Particpei de uma pré e de duas Bienais, na década de 1960. E não sinto desgosto por isso.

Um fato relevante foi a acolhida calorosa por parte dos artistas, elegendo Mario Schenberg, como seu membro representante, nos júris das bienais da década de 1960.

Quando foi decretado o ato AI5, ele foi preso e esteve detido durante 50 dias. Depois disso, nova prisão lhe foi decretada – mas a polícia da ditadura não mais o encontrou.

Essa foi a bienal nos anos 1960. Pena que hoje a Bienal de São Paulo não represente o que um dia já foi.

Essa foi a bienal nos anos 1960. Pena que hoje a Bienal de São Paulo não represente o que um dia já foi.

Não se pode falar em arte abstrata no Brasil, sem citar Volpi. Sua trajetória é uma das mais belas e emocionantes.

Sempre esteve aberto aos ensinamentos da arte universal. Mesmo vivendo proletariamente, não parava de se renovar. Sua vigorosa personalidade artística foi capaz de absorver as influências e elaborá-las criativamente. Tornou-se um mestre da cor. Um autêntico inovador usando, numa linguagem nova, a pintura das casinhas suburbanas e as bandeirinhas das festas populares brasileiras.

Seria bom fazer uma visita ao nosso museu





AfroBrasil no Ibirapuera. Lá encontrariam uma Arte de uma beleza comovente no geo-metrismo abstrato de Rubem Valentim, assim como o abstracionismo de cunho religioso de Ronaldo Rêgo e do Mestre Didi, as esculturas de Edival Ramoza e de Jorge Luis dos Anjos, as gravuras de Emanuel Araújo. Alguém teria coragem de dizer que esses artistas foram ou são influenciados pelos americanos?

No Brasil a miscigenação étnica (talvez, uma das mais amplas do planeta) é refletida na pluralidade de seus agentes culturais, na diversidade de suas produções.

Temos uma arte com forte influência africana, indígena e europeia.

A arte africana e a arte indígena – ambas bastante diversificadas, segundo suas etnias africanas e suas tribos indígenas – não usam em suas diversas manifestações a arte figurativa. Usam símbolos, abstrações geométricas etc.

Na década de 1980, a convite do Centro Wilfredo Lam, estive em Cuba. Ali conheci a política correta que um governo socialista deve destinar à arte e a seus artistas.

Presenciei uma completa liberdade de criação. Encontrei artistas figurativos, abstratos, cubistas, expressionistas. Tirei fotos de jovens artistas trabalhando em instalações. Vi de tudo. Inclusive arte sob influência religiosa africana. E tudo isso num ambiente descontraído de muita alegria e camaradagem.

Apesar das dificuldades financeiras, o governo destinou a enorme estrutura do antigo Jóquei Clu-

be (onde outrora a burguesia cubana e norte-americana se divertia gastando seus dólares em apostas milionárias) à adaptação de ateliês de pintura, escultura, gravura, cerâmica, dança, instalações e outras atividades artísticas, aos

artistas que necessitassem de um local tranquilo para seu trabalho.

Lá encontrei antigos alunos de Hayter, enviados a Paris pelo governo para estagiarem no "Atelier 17", (isso no período em que Cuba tinha boas relações com a URSS). Por aí constatei o cuidado do governo com a formação de seus artistas.

Wilfredo Lam foi um artista de vanguarda e sua memória é cultuada e respeitada.

Os cubanos não têm medo da arte abstrata.

No Brasil, a partir do final da Segunda Guerra começou um processo de modernização do circuito artístico brasileiro. A criação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, assim como o MASP de São Paulo, é fundamental nesse processo.

O objetivo era democratizar o acesso às informações artísticas e conscientizar a população da importância da Arte.

As bases da abstração artística no Brasil foram lançadas no Rio de Janeiro entre 1942 e 1947 por Maria Helena Vieira da Silva, quando esta, fugindo da guerra na Europa, vem se estabelecer no Brasil.

Portanto, fiquemos tranquilos. Não foi a CIA quem trouxe a arte abstrata para as nossas plagas!



Obra de Rubem Valentim

Ediria Carneiro é artista plástica

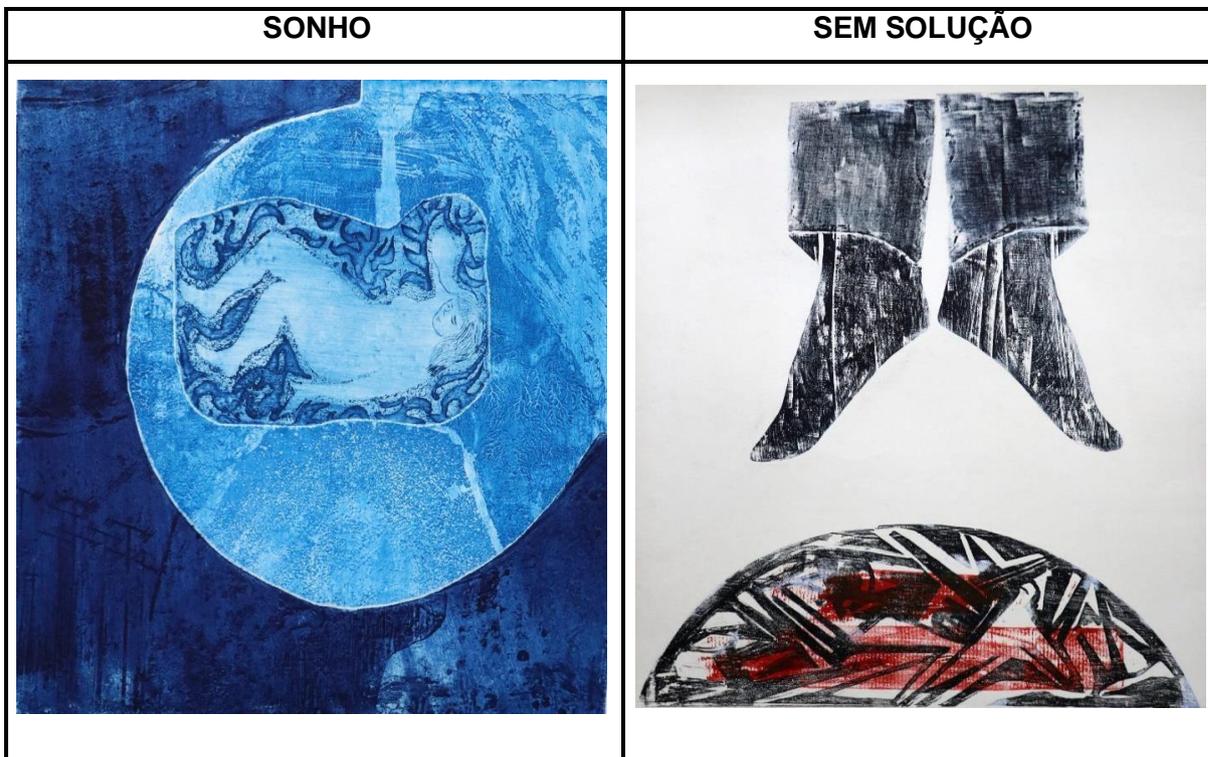
Lista dos nomes dos artistas mencionados no texto:

| | | |
|-------------------------------------|--------------------------------|-------------------------------------------|
| Adlerová, Charlota (1908-1989) | Goya, Francisco de (1746-1828) | Pollock, Jackson (1912-1956) |
| Anjos, Jorge Luis dos (n. 1956) | Gropius, Walter (1883-1969) | Ramoza, Edival (n. 1940) |
| Araújo, Emanuel (n.1940) | Kandinsky, Wassily (1866-1944) | Rêgo, Ronaldo Moraes (n. 1956) |
| Balthus (1908-2001) | Klee, Paul (1879-1940) | Repin, Ilya (1844-1930) |
| Calder, Alexander (1898-1976) | Lam, Wilfredo (1902-1982) | Rivera, Diego (1886-1957) |
| Chagall, Marc (1887-1985) | Larionov, Mikhail (1881-1964) | Rockwell, Norman (1894-1978) |
| Daumier, Honoré (1808-1879) | Leskoschek, Axl (1889-1975) | Rodchenko, Alexandr (1891-1956) |
| Di Cavalcanti (1897-1976) | Malevich, Kazimir (1878-1935) | Rothko, Mark (1903-1970) |
| Feininger, Lyonel (1871-1956) | Mestre Didi (n. 1917) | Siqueiros, David (1896-1974) |
| Flexor, Samson (1907-1971) | Mohalyi, Yolanda (1909-1978) | Szenes, Árpád (1897-1985) |
| Freud, Lucian (n. 1922) | Mondrian, Piet (1872-1944) | Tatlin, Vladimir Evgrafovich (1885-1953) |
| Hayter, Stanley Willian (1901-1988) | Moore, Henry (1898-1986) | Valentim, Rubem (1922-1991) |
| Hopper, Edward (1882-1967) | Orozco, José (1883-1949) | Vieira da Silva, Maria Helena (1908-1992) |
| Gabo, Naum (1890-1977) | Ostrower, Fayga (1920-2001) | Volpi, Alfredo (1896-1988) |
| Goncharova, Natalia (1881-1962) | Pevsner, Antoine (1886-1962) | Wyet, Andrew (n. 1917) |
| Gottlieb, Adolph (1903-1974) | Picasso, Pablo (1881-1973) | |

ANEXO 3

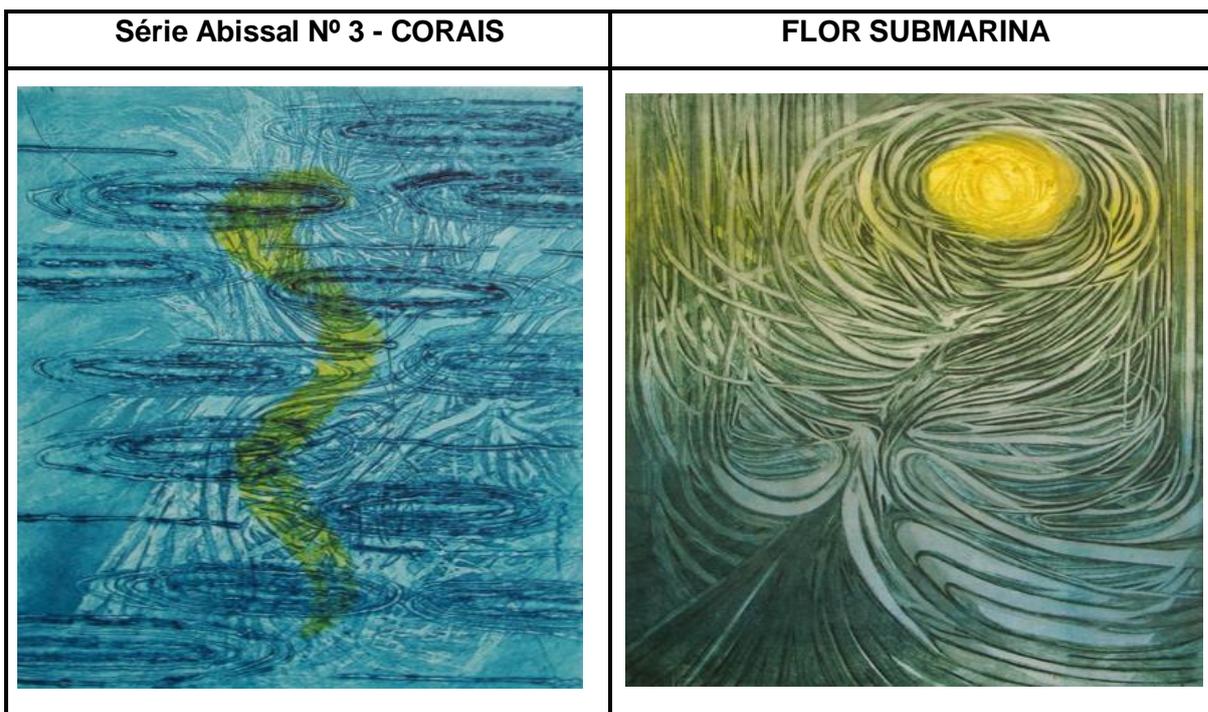
Algumas Gravuras e Pinturas ao óleo de Ediria (1980-2011)

1976-1977 (Gravuras em água-forte)



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html7/tormenta.html>, 2022.

1984-2001



Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html7/tormenta.html>, 2022.

| CORDILHEIRA (1984) | TORMENTA (1993) |
|--------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| |  |

Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html7/tormenta.html>, 2022.

| MOÇA Nº 2 | AS TRÊS BAILARINAS DE BURUNDI |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |

Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html7/tormenta.html>, 2022.

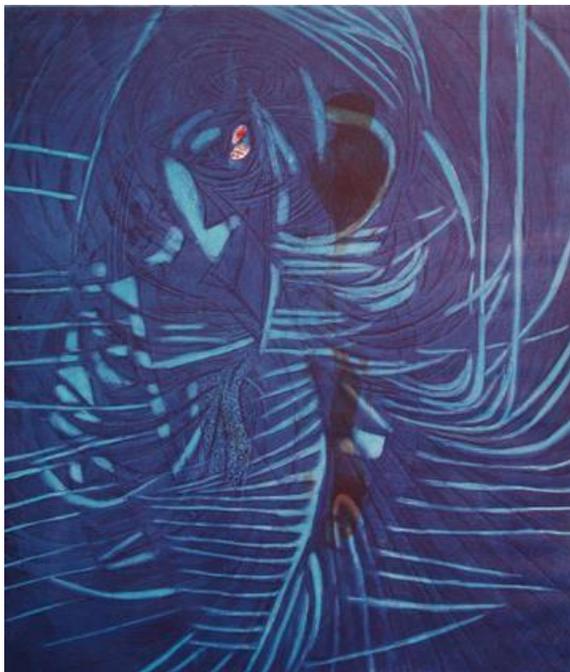
PINTURAS AO ÓLEO (TEMAS FOLCLÓRICOS)**1) FESTA JUNINA(2006)**

Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html8/8mn5.html>

VAQUEIROS (2006)

Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html8/8mn5.html>

GRAVURAS ABSTRATAS - EXPOSIÇÃO NA FUNDAÇÃO “MAURÍCIO GRABOIS” (2010)

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>CORAIS</p>  | <p>MEDUSA</p>  |
| <p>ABISSAL Nº 1</p>  | <p>ABISSAL Nº 2</p>  |

Fonte: <https://www.tubodetinta.com.br/edi/html8/8mn5.html>