CARINE DALMÁS

**Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da *Experiência Chilena*
(1970-1973)**

Universidade de São Paulo

São Paulo – 2006

CARINE DALMÁS

**Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da *Experiência Chilena*
(1970-1973)**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em História Social, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Helena Rolim Capelato.

Universidade de São Paulo

São Paulo – 2006

Para Gabriel Corrêa

AGRADECIMENTOS

A satisfação de terminar esta pesquisa, que está apenas se iniciando, aumenta ao perceber que não foram poucos os incentivos para sua realização.

Gostaria de agradecer, inicialmente, à CAPES, pela bolsa concedida, pois sem ela este trabalho não teria sido possível.

À Prof^a. Dr^a. Maria Helena Rolim Capelato, minha querida orientadora, pela acolhida irrestrita desta estudante “estrangeira”, proporcionando o apoio e o incentivo necessários em todos os momentos de realização deste trabalho. Muito obrigada pela paciência.

À Prof^a. Dr^a. Maria Lígia Coelho Prado e ao Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio, que compuseram a Banca de Qualificação, dando sugestões essenciais para esta pesquisa.

A Guilherme Soares e Patrícia Pávez e família, amigos que me acolheram em Santiago do Chile.

Ao Partido Comunista do Chile e a Alejandro González, pela entrevista concedida sobre as Brigadas Ramona Parra.

Ao Partido Socialista do Chile, pelo acesso à sua biblioteca, e aos ex-integrantes das Brigadas Elmo Catalán, Carlos Valero, Sebastián Márquez e Ximena Ahumada Ávila, pela atenção e entrevistas concedidas.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional do Chile, da Biblioteca do Museu de Belas-Artes, do Museu da Solidariedade Salvador Allende, da Fundação Victor Jara, da Universidade do Chile e da Pontifícia Universidade Católica do Chile, pela atenção e disponibilização de documentos.

Aos meus amigos, leitores, revisores e interlocutores Cristiane Oliveira, Êça Pereira da Silva, Eliana Hashimoto, Elma Velásquez, Joiceley Vieira de Souza, Larissa, Lúcia Moutinho, Marcelo (“Cocada”), Marcos Oliveira, Maria Antônia, Mariana Villaça, Marinei de Almeida, Miliandre e Rodrigo, Rafaela Lunardi, Rafael e Mara Faraco Benthien, Renata Pellaes e Vera Maquea.

Aos meus pais, José e Zilá, que junto com minhas irmãs Giovana e Ana Paula e meu irmão Junior, e meus cunhados Eduardo, Guilherme e Alessandra, proporcionaram um apoio incondicional e essencial a esta trajetória.

Ao Davi, meu amado sobrinho, que trouxe vida e alegria no período em que mais precisei.

A Gabriel Corrêa, meu companheiro, leitor, revisor e aconchego durante o longo e difícil processo de escrita. Obrigada por me ajudar a persistir... A ti dedico, com todo amor, este trabalho.

Resumo

O presente trabalho tem como propósito analisar os murais e os cartazes produzidos no Chile durante a campanha presidencial e o governo da Unidade Popular (UP) liderado por Salvador Allende (1970-1973). Neste período foi formulado o projeto de realizar, no Chile, a transição para o socialismo pela via pacífica.

Consideramos que as pinturas murais e os cartazes foram expressões da luta política encabeçada por partidos de esquerda de diferentes tendências que se uniram em torno deste projeto comum. Partimos da hipótese de que estas imagens produzidas para fazer propaganda política do projeto da UP traduzem, enquanto documentos históricos, não apenas os valores políticos e ideológicos da coligação, mas também as suas tensões políticas internas.

As imagens de propaganda tinham o objetivo de conscientizar e conquistar o apoio da sociedade para a transformação do Chile em um país socialista e, sendo assim, contribuíram para a construção de um imaginário socialista.

O estudo da forma pela qual a propaganda visual da UP difundiu este imaginário constitui o eixo central desta análise que se circunscreve, do ponto de vista historiográfico, no campo da história das representações. Entendemos que a análise das imagens expressas nos murais e nos cartazes permitirá apreender o significado do imaginário que orientou as práticas políticas do governo, dos partidos e dos movimentos de esquerda no período.

Palavras-Chave: Imagens de Propaganda, Socialismo, Unidade Popular, Imaginários Sociais.

Abstract

The objective of this study is to analyse the murals and posters which were produced in Chile during the presidential campaign and the administration of the Popular Unit (PU), which had Salvador Allende as a leader (1970 – 1973). During that time, a project was devised which aimed at effecting a transition to socialism by peaceful means.

It is our understanding that the painting of murals and posters were the means of expression of the political struggle led by leftist parties of various tendencies, which were brought together in the name of a common project. We have started from the hypothesis that these images, created for PU's political propaganda, express, as historical documents, not only the political and ideological values of this coalition, but also its internal tensions.

These propaganda images were aimed at creating society's awareness and gaining its support for the transformation of Chile into a socialist country, and thus have contributed to the construction of a socialist consciousness.

The study of the ways in which PU's visual propaganda has spread this consciousness constitutes the central axis of the present analysis, which is circumscribed, from a historiographic point of view, in the field of the history of representation. It is our understanding that the analysis of images expressed in murals and posters has served as a means to apprehend the significance of a consciousness which directed the political measures of the government, and the leftist political parties and movements of the time.

Keywords: Propaganda images, Socialism, Popular Unit, Social Consciousness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. A experiência chilena e sua política cultural: a questão da participação popular.....	18
1.1 Política e Cultura: o sentido da propaganda.....	29
2. Brigadas Muralistas: sentido e origem.....	43
2.1 Campanhas eleitorais da esquerda e o nascimento do movimento muralista chileno.....	47
2.2 Brigadas Ramona Parra: o pincel como arma de luta.....	55
2.3 A Brigada Elmo Catalán: os “jornais do povo” na versão do Partido Socialista.....	82
3. Cartazes de propaganda da UP: as imagens oficiais da via pacífica.....	89
3.1 Os cartazes chilenos e a tradição de uma gráfica revolucionária.....	96
3.2 Gráfica Política e Brigadas Muralistas: a imagem de uma revolução alegre.....	102
4. A experiência chilena em sua propaganda visual.....	110
4.1 As representações do poder na campanha eleitoral da UP: o governo popular e o agente coletivo da transição ao socialismo no Chile.....	111
4.1.1 Os murais da campanha eleitoral.....	111
4.1.2 Os cartazes da campanha eleitoral.....	132
4.2 O novo poder se estabelece: os agentes revolucionários e os inimigos do governo da UP.....	136
4.2.1 Os agentes revolucionários nos murais.....	136
4.2.2 Os agentes revolucionários nos cartazes de propaganda...	145
4.2.3 Os inimigos da revolução nos murais.....	153
4.2.4 Os inimigos da revolução nos cartazes.....	155
4.3 As armas de luta: a via revolucionária sempre em debate.....	159
4.3.1 As armas de luta nos murais.....	159
4.3.2 As armas de luta nos cartazes.....	166

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
RELAÇÃO DAS FONTES.....	173
BIBLIOGRAFIA.....	183
ANEXOS.....	191

Introdução

O presente trabalho analisará os murais e os cartazes de propaganda produzidos no Chile durante a campanha presidencial e o governo da Unidade Popular (UP) liderado por Salvador Allende entre 1970 e 1973. Neste período foi formulado um projeto de transição para o socialismo pela via pacífica. Nosso objetivo é observar como as imagens produzidas pelos principais partidos da UP – o Partido Comunista (PC) e o Partido Socialista (PS), através da propaganda oficial e de algumas produções independentes, criaram representações visuais que expressaram as principais lutas políticas e contradições que marcaram a conduta da esquerda chilena no período.

As pinturas murais foram produzidas por *brigadas muralistas* criadas pelos militantes do PC e do PS, ou mais precisamente pela Juventude Comunista do Chile (JJCC) e pela Federação da Juventude Socialista (FJS). As brigadas comunistas se chamavam Brigadas Ramona Parra (BRP) e as socialistas Brigadas Elmo Catalán (BEC).¹ Ambas nasceram das necessidades político-eleitorais da esquerda de fazer a propaganda visual do candidato Salvador Allende e do programa da UP.

Os murais eram produzidos de forma coletiva por militantes e artistas. Depois da vitória de Salvador Allende, tornaram-se importantes veículos de difusão do projeto do governo e dos posicionamentos de seus partidos de origem. Diante das possibilidades abertas pelo novo governo, tornaram-se movimentos culturais voltados para o resgate da arte popular chilena.

Essa experiência iniciada pelos partidos de esquerda e reproduzida por organizações de diversas linhas político-ideológicas, consolidou uma tradição de trabalho artístico coletivo que atualmente é reconhecido como uma tendência da arte

¹ Segundo Sebastian Fontbona, Nicolas Labra e Ismael Larraín, na tese intitulada *La ciudad como papel*, a Brigada Elmo Catalán e a Brigada Ramona Parra foram as pioneiras. Depois surgiram a Brigada Inti Peredo, também do PS, a Brigada Hernan Mery, do PDC e a Brigada Roberto Matus da Frente Nacionalista Patria e Libertad. O trabalho destes autores foi de suma importância para o nosso trabalho, pois eles sintetizam os caminhos que levaram à formação das brigadas muralistas e definem suas principais características partindo de uma relação direta com o período em que foram produzidas. Esta pesquisa foi realizada na área de Comunicação Social e procurou analisar as mudanças, em termos de forma e conteúdo das mensagens públicas (murais, cartazes, desenhos, mensagens escritas em muros e paredes, panfletos e grafite) que predominaram no espaço urbano chileno, especialmente na capital Santiago, entre as décadas de 1960 e 1990. A categoria mensagem pública os autores definem como a participação política e comunicacional de sujeitos particulares e grupos que, através de distintas técnicas, fixaram mensagens em diversos suportes pertencentes a espaços públicos de Santiago com objetivos de expressar idéias particulares e não de caráter comercial (FONTBONA, S; LABRA, N; LARRAÍN, I. **La ciudad como papel**. Santiago de Chile, 2002. 524. f. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Comunicación Social. – Escuela de Publicidad. Universidad Diego Portales).

muralista no Chile.²

Os cartazes tiveram procedências variadas – artistas profissionais, partidos de esquerda, a própria Unidade Popular –, no entanto, as produções gráficas relacionadas à propaganda oficial foram as mais recorrentes e, junto aos murais, se integraram na intensa mobilização política e nos debates culturais do período.

A maioria dos cartazes de propaganda política foi produzida por um grupo de desenhistas gráficos profissionais reunidos no Escritório dos Irmãos Larrea. Esses artistas não eram filiados aos partidos de esquerda e, tampouco, trabalhavam exclusivamente para o governo, mas apoiavam o projeto da UP. Desta forma, como estudantes de desenho gráfico recém-egressos da Escola de Artes Aplicadas da Universidade do Chile (EAA) – Vicente e Antonio Larrea e Luís Albornoz – tinham objetivos profissionais claros em termos de conquista de espaço no campo das comunicações visuais, onde, naquele período, o cartaz ocupava um lugar central.

Algumas imagens dos murais analisados são fragmentos que obtivemos através de registros fotográficos da época compilados junto com alguns dos cartazes e expostos na website *Breve Imagineria Política*, criada pelo fotógrafo chileno Fernando Orellana na França. Fernando Orellana reuniu imagens fotográficas de murais das brigadas e cartazes guardados por militantes da UP que viviam no exílio nos mais diversos países.³ Outros murais apresentados são reconstituições publicadas recentemente pelo músico chileno Eduardo Carrasco (2004), que também participou das Brigadas Ramona Parra

² O livro *Muralismo*, publicou a seguinte lista de ateliers, brigadas e grupos muralistas que surgiram no Chile a partir de 1964 e deram continuidade a esta tradição até os dias atuais: BEC, BRP, Brigada Inti Peredo, Brigada Salvador Allende (BRISA), Unidade Muralista Camilo Torres (UMCT), Brigada Salvador Cautivo, Brigada Humanista, Brigada Laura Allende, Brigada Luciano cruz (BLC), Brigada Juvenil Poblacional (BJP), Grupo Crédito Universitário, Brigada Victor Jara, Brigada América Latina, Grupo Sindicato, Brigada La Garrapata, Grupo Umbral, Taller La Escala, Brigada Santiago Nattino, Brigada Pedro Mariqueo, Brigada Gastón Lobos, Brigada Cecilia Magni, Grupo Praxis, Renacimiento, Taller Libre Amanecer, Muralistas Raúl Pellegrini, Brigada Rolando Calderón, Atelier La Caleta Valparaíso, Taller de la APECH, Agrupación de Plásticos Jóvenes, Taller Cultural Arauco, Enjupo, Grupo Comando por la Democracia Lomas Coloradas, Brigada Poblacional Renca, Brigada Marta Caro, Muralistas Chonchi, Taller Muralistas Paicaví Infantil, Brigada Democracia Obrera, Taller Codecup, Brigada Carlos Lorca, Brigadistas CODEM, Taller Pintura Popular (TPP), BP Sur, Brigada Arnaldo Flores, Brigada Renca Norte, Pu-Huelquen Muralistas, Codepu Regional Santiago, TAJ.SB, Brigada Oscar Fuentes, Desastre Nuclear, Brigada Universitária Crédito Fiscal (COMITÉ DE DEFENSA DE LA CULTURA CHILENA. **Muralismo**. Arte en la cultura popular chilena. St. Gallen/Berlin/São Paulo: Edition Diá, 1990).

³ Sobre a criação da website *Breve Imagineria Política* encontramos informações em uma entrevista intitulada *De la muralla al ciberespacio*, realizada pelo jornal *La insignia* em 3 de dezembro de 2003. Nesta, Fernando Orellana atestou que a idéia de realizar um trabalho sobre a gráfica política do período da UP surgiu na época do governo de Salvador Allende. Porém nunca houve um interesse real de publicação das imagens recopiladas por parte das editoras chilenas, razão que o teria levado a publicá-las numa *website*. Esta entrevista está disponível em: <http://www.lainsignia.org/2003/diciembre/cul_005.htm>.

entre 1970 e 1973, e alguns foram obtidos na *website* desta brigada, chamada *Colectivo BRP*. Por esse motivo, muitos dos registros trabalhados apresentam-se em preto e branco. Cabe destacar que as pinturas murais das brigadas tiveram um caráter efêmero, pois assumiam uma função ligada às necessidades políticas do momento presente. Quando o objetivo da mensagem era superado, o mural era atualizado e, do anterior, poucas vezes restava algum registro.

A reprodução dos cartazes e as informações sobre seus produtores foram encontradas principalmente no livro *Cartel Chileno (1963-1973)*, organizado por Eduardo Catillo Espinoza (2004), que consultou arquivos dos próprios desenhistas gráficos e publicou os cartazes na íntegra junto a alguns artigos que resgatam a trajetória dos artistas e sua relação com a movimentação cultural vivida no Chile entre 1970 e 1973. Os demais documentos da época, algumas das entrevistas e muitos dos livros e artigos utilizados na análise, foram obtidos na viagem de pesquisa realizada para Santiago do Chile durante o mês de fevereiro e início de março de 2004, financiada com recursos próprios.

Por se tratarem de manifestações visuais que atuaram como meios de divulgação massiva de um projeto político claro, consideraremos as pinturas murais e os cartazes como expressões da luta política e cultural encabeçada por partidos de esquerda, por movimentos sociais e pelo governo. Desta forma, cada imagem de propaganda era produzida com o objetivo de conscientizar e conquistar o apoio popular, de acordo com a perspectiva de quem a produziu e/ou a encomendou. Procuraremos mostrar que cada uma das imagens analisadas traduz, enquanto documento histórico, não apenas os valores políticos e ideológicos da esquerda chilena e do governo, mas também as tensões internas no campo político.

A abordagem historiográfica voltada para o estudo da propaganda política, sobretudo a partir das imagens, fundamenta-se no conceito de representação política.⁴ Analisaremos como as imagens de propaganda articularam representações coletivas e as relacionaram com a construção de um novo imaginário social para o país: o imaginário socialista. O estudo da forma como a propaganda visual da UP difundiu este imaginário constituirá o eixo central desta pesquisa.

⁴A propósito da formulação do conceito de representação a partir de várias vertentes das ciências sociais e sua utilização na historiografia, consultar: CAPELATO, M. H. & DUTRA, E. R. F. Representação política. O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In: FLAMARION, Ciro. & MALERBA, J. (orgs). **Representações**: contribuição em um debate transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2000.

Nosso trabalho se insere no campo mais amplo da história política renovada que “possibilitou a exploração de novos temas de pesquisa relacionados à cultura política e/ou à história das representações políticas constituídas por imagens, símbolos, mitos e utopias.”⁵

Nesta perspectiva, esta pesquisa é resultado de uma abertura epistemológica da história política que permitiu estabelecer relações entre política e cultura, bem como recorrer ao conceito de representação, uma das categorias básicas de nossa análise.

O conceito de representação é entendido, na perspectiva de Roger Chartier, como a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, ou seja, o objeto não existe a não ser no signo que o representa.⁶ Portanto, ao considerarmos as imagens de propaganda como representações, entendemos que elas expressaram certas convenções socioculturais que permitiam sua compreensão pela sociedade em geral, devido ao recurso a uma simbologia familiar ao seu público alvo, o que intensificava seu poder de comunicação. Ainda de acordo com o autor, “as representações do mundo social assim constituídas, [...], são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”.⁷

As imagens produzidas pelas brigadas ou presentes nos cartazes de propaganda apresentam certa concepção de *mundo social*. Orientadas pela perspectiva socialista, elas assumiram o papel de conscientização do povo chileno em relação a esse projeto político. As imagens constituem um arsenal de representações coletivas que tinham os murais e os cartazes como suporte. Elas buscavam unir a sociedade em uma rede comum de significações, que passassem a orientar práticas, valores e normas e, desta forma, constituir um novo imaginário social.⁸

Para pensar a questão da constituição de imaginários sociais, Bronislaw Baczko elaborou uma reflexão metodológica relacionando as diversas abordagens que se cruzam neste campo das representações. A análise do autor é tomada como parâmetro para a discussão desta categoria. Para ele o imaginário social compõe-se de um sistema

⁵ CAPELATO, M. H. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus / FAPESP, 1998, p. 26.

⁶ CHARTIER, R. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. v. 5, n. 11, Universidade de São Paulo, 1992, p.184

⁷ CHARTIER, R. **História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990, p. 17.

⁸ CAPELATO e DUTRA, op. cit., p. 229.

de representações constituídas por ideologias, imagens, símbolos, mitos e utopias. Segundo o autor:

é através dos seus imaginários sociais que uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição de papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código do ‘bom comportamento’, designadamente por meio da instalação de modelos formadores tais como o do ‘chefe’, o ‘bom súdito’, ‘o guerreiro corajoso’ etc. Assim é produzida, em especial, uma representação global e totalizante da sociedade como uma ‘ordem’ em que cada elemento encontra o seu ‘lugar’, a sua identidade e a sua razão de ser⁹.

Com a preocupação em restabelecer os lugares e papéis dos grupos sociais, das lideranças, dos programas políticos e culturais sob outros parâmetros ideológicos, os representantes da esquerda ou os profissionais por ela contratados puseram em prática uma propaganda política de apoio ao governo. Segundo Baczko, a propaganda assume o papel de criação de um imaginário coletivo capaz de dar sustentação a uma proposta de poder que pretende se firmar perante outras de diferente natureza.¹⁰

De acordo com a historiadora Eliana Freitas Dutra, os imaginários sociais mobilizados através de representações coletivas dão voz às culturas políticas, mobilizando não só o imaginário, mas também a memória, as emoções, as expectativas do presente e os sonhos de futuro.¹¹ Por cultura política a autora define, em uma perspectiva historiográfica e baseada nos estudos de Serge Bernstein, as motivações políticas que se apresentam a partir de um conjunto de valores compartilhados por um grupo social e que são adquiridos e traduzidos em um determinado ambiente cultural. São as culturas políticas que proporcionam uma identidade aos indivíduos e às coletividades que, fundamentada em uma

leitura comum do passado histórico – com a qualificação positiva ou negativa de fatos, momentos e personagens – compõe-se com elementos de base ideológica e ou filosófica; com definições institucionais traduzidas no plano da organização política do Estado; com idealizações das concepções a cerca da “boa sociedade”; com utilizações de uma linguagem política e de um vocabulário de símbolos, ritos, gestos e representações visuais que confluem para uma mesma visão de mundo a ser compartilhada.¹²

⁹ BACZKO, B. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaudi**. v. 5, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 308-9.

¹⁰ Ibid., p. 311

¹¹ DUTRA, E. F. História e Culturas Políticas. Definições, usos, genealogias. **Varia História**, Belo Horizonte, n.28, dez. 2002, p. 22-23

¹² Ibid., p. 24

Com base nas reflexões da autora, entendemos que tanto a propaganda dos partidos de esquerda realizada através das brigadas muralistas, quanto a propaganda oficial expressa nos cartazes produzidos no Escritório dos Irmãos Larrea, procuraram legitimar uma cultura política socialista, ainda que através de mensagens, muitas vezes, contraditórias. Nesse sentido, cabe-nos lembrar, uma vez mais de acordo com Eliana Dutra, que uma cultura política pode apresentar-se de maneiras variadas, pois suas leituras dependem dos canais institucionais (por exemplo, partidos políticos e governo) que a integram à sociedade.¹³

Tais pressupostos fundamentaram nossa tentativa de reconstituição da história chilena através das imagens produzidas pelos principais partidos da UP e para o governo, tomando os murais e os cartazes como instrumentos para esse fim. Porém, é necessário deixar claro que analisaremos essas imagens não do ponto de vista estético, mas como representações que deram sentido a mensagens cujos conteúdos expressaram as propostas políticas das esquerdas no referido período.

Apresentaremos um mapeamento de certos aspectos sócio-culturais do contexto em que se desenvolveu o trabalho das brigadas muralistas e dos artistas gráficos, para explicitar a natureza desta propaganda visual e o sentido das representações políticas nelas contidas. Neste sentido, tomamos como parâmetro a constatação do historiador Ulpiano Bezerra de Meneses ao afirmar que a imagem deve ser vista como fonte, e a natureza social do fenômeno artístico, como um pressuposto. Isto significa pensar as representações visuais como elementos que participam das relações sociais como práticas materiais.¹⁴

No primeiro capítulo, o debate político e cultural no qual se inseriram as ações das brigadas muralistas e dos desenhistas gráficos durante o governo da UP é apresentado, partindo de duas questões fundamentais e diretamente relacionadas entre si: a primeira refere-se à importância que assumiu a mobilização e a conscientização popular para a realização da via política proposta pelo governo de Salvador Allende. A segunda diz respeito à maneira pela qual a mobilização política e artística, expressa na prática das brigadas e nas mensagens visuais dos murais e dos cartazes de propaganda, integraram-se nesse processo como parte dos projetos culturais em curso. Levamos em conta o fato de que a produção artística em um período de transição para o socialismo

¹³ Ibid., p. 26

¹⁴ MENESES, U. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, jul. 2003, p. 13.

está diretamente relacionada ao papel atribuído pelos partidos de esquerda à cultura, através da formulação de uma política cultural. A noção de política cultural que fundamenta este trabalho traduz-se na apreensão das políticas voltadas para as artes, as quais fundamentaram sua própria produção, difusão e consumo a partir do Estado, dos partidos e das organizações de esquerda durante o governo de Salvador Allende.

No segundo capítulo, resgatamos a origem do movimento muralista encampado por militantes de esquerda e localizamos o nascimento, a importância e as heranças culturais mobilizadas pelas brigadas muralistas do PC e do PS. As BRP e as BEC foram as brigadas que mais se destacaram no período, tanto como veículos de propaganda de seus partidos de origem, quanto como movimento artístico reconhecido no âmbito das novas instituições ligadas às artes plásticas criadas pelo governo.

No terceiro capítulo procuramos traçar aspectos gerais do desenvolvimento do desenho gráfico no Chile. Este capítulo se divide em três partes: na primeira mapeamos a trajetória dos produtores dos cartazes de propaganda analisados; em seguida mostramos como a valorização do cartaz era condizente com uma tradição de gráfica revolucionária de longa data que, naquele período, tinha como grande expoente a gráfica cubana; por fim, abordamos a relação que os desenhistas do Escritório dos Irmãos Larrea mantiveram com o governo e os produtores culturais dos partidos de esquerda.

O quarto capítulo corresponde à análise das imagens e está dividido em três partes, nas quais procuramos abordar as temáticas mais recorrentes do discurso visual produzido pelas brigadas muralistas e nos cartazes de propaganda. Não descartamos a análise de algumas imagens sem autoria definida, na medida em que correspondem às temáticas expressas nos murais e cartazes com autoria identificada. Destacamos os seguintes temas: a campanha eleitoral, os agentes da revolução pacífica, seus inimigos e suas armas. Entendemos que o desenvolvimento de cada um destes aspectos demonstra como cada produtor da propaganda visual da UP realizou mensagens de acordo com a concepção das organizações políticas de origem ou das relações profissionais estabelecidas com os agentes culturais que encomendaram a imagem.

Em suma, procuramos reconstituir a estruturação da propaganda visual da UP, os debates políticos e culturais nos quais se inseriram seus produtores e o significado das imagens que produziram.

Lembramos que as pinturas murais elaboradas pelas brigadas muralistas e os cartazes produzidos para o governo, para os partidos de esquerda e para os movimentos

sociais e culturais ligados ou apoiados pela UP, estavam relacionados a um projeto cultural originado das lutas político-ideológicas daquele momento.

1. A *experiência chilena* e sua política cultural: a questão da participação popular

Para iniciarmos nossa análise da *experiência chilena* a partir da propaganda visual elaborada em apoio à Unidade Popular (UP), é necessário localizar a ação das brigadas muralistas e dos artistas gráficos nas disputas políticas que marcaram este processo revolucionário.

A UP, coligação de esquerda liderada por Salvador Allende¹⁵, venceu as eleições presidenciais chilenas realizadas em setembro de 1970 e baseou-se em um programa que se propôs a efetivar a transição do capitalismo ao socialismo por vias democráticas, ou seja, sem romper com a legalidade vigente e tomando a *via pacífica*¹⁶ como estratégia de luta política. Os partidos que formaram a UP demonstravam, do ponto de vista histórico chileno, uma vocação democrática, pois já em 1938 conseguiram estabelecer uma aliança político-partidária e constituíram a Frente Popular que elegeu Pedro Aguirre Cerda como presidente. Nessa ocasião, em diferentes partes do mundo estruturou-se uma ampla coligação de forças políticas liberais e de esquerda contra o avanço do fascismo.

Em 1969, a unidade das organizações de esquerda chilenas em torno de um projeto que visasse à transição ao socialismo deu-se em função de um diagnóstico

¹⁵ A UP foi criada em 1969 através de uma aliança de três grandes partidos: Partido Comunista (PC), Partido Socialista (PS) e Partido Radical (PR); e três pequenas organizações: o Partido Social Democrata (PSD), o partido de Ação Popular Independente (API) e o Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU).

¹⁶ Esta via política foi constituída, principalmente, a partir das teses do XX Congresso da União Soviética, realizado em 1956, após a morte de Stalin em 1953. Neste congresso foram denunciados os crimes políticos de Stalin, através de um relatório apresentado por Krushov (primeiro secretário do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética – PCUS), e iniciou-se um debate acerca da via pacífica ao socialismo. Este congresso desenvolveu o princípio da coexistência pacífica entre países de sistemas sociais opostos, no caso, entre capitalistas e comunistas, tendo em vista o contexto de Guerra Fria. O que estava em questão era a tentativa de estabelecer melhores relações entre URSS e EUA, sustentando que a luta violenta não era inevitável para a transição ao socialismo. Constatada a amplitude e a organização da luta das camadas populares contra o perigo da guerra, a classe operária era vista como uma das principais forças motrizes para evitar a guerra, mas desde que atuasse como força organizada e unida. Deve-se ter em vista que se tratava de um momento em que o mundo acabava de sair de uma guerra mundial e clamava-se pela paz internacional. A tese da via pacífica, conforme defendeu a URSS neste congresso, dividiu o mundo comunista entre o PCUS e o Partido Comunista Chinês. Este criticava o projeto da via pacífica porque acreditava que isso desanimaria muitos movimentos revolucionários de tentarem a tomada do poder em alguns países, pois tudo acabaria em um acordo feito entre os dois países dos blocos capitalista e socialista. A historiadora Elisa de Campos Borges, na dissertação de mestrado em que abordou o projeto da via chilena ao socialismo do Partido Comunista Chileno, apresenta uma síntese dos principais autores que abordam a questão da via pacífica ao socialismo. BORGES, E. C. **O prometo da via chilena ao socialismo do Partido Comunista chileno**: “Nem revisionismo, nem evolucionismo, nem reformismo, nem cópias mecânicas”. São Paulo, 2005. 238 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica, p. 54-56.

comum apresentado na introdução do programa aprovado em 17 de dezembro: “O Chile vive uma crise profunda que se manifesta na estagnação econômica e social, na pobreza generalizada e nas postergações de toda ordem que sofrem os operários, camponeses e demais camadas exploradas, bem como nas crescentes dificuldades que enfrentam os trabalhadores em geral, pequenos e médios empresários e nas mínimas oportunidades de que dispõem a mulher e a juventude”.¹⁷ Como já foi dito, a UP colocava o socialismo como alternativa para resolver a situação gerada pelo modelo econômico capitalista dependente vigente no país e pelos partidos políticos que o sustentavam, como era o caso do Partido Nacional (PN) e do Partido Demócrata Cristão (PDC).¹⁸ Dessa forma, a *Revolução Pacífica* da UP, em 1970, tornava-se uma forte alternativa a esse modelo na disputa eleitoral.

O programa da UP estabeleceu diretrizes que tinham como eixo a representação dos interesses políticos e culturais dos trabalhadores e sua integração gradual ao governo, através da disputa dos espaços político-institucionais de forma democrática. Quando essa incorporação se tornasse realidade, dar-se-ia a consolidação da transição ao socialismo no Chile; nesse sentido, enquanto estratégia revolucionária de luta para chegar a uma sociedade socialista, a *via pacífica* significava a utilização de formas de confronto sem recurso à violência, ou seja, não armada. O confronto ficaria, assim, restrito ao desenvolvimento da luta de massas conforme era permitida pelas normas legais da institucionalidade vigente (como manifestações políticas nas ruas, greves, ocupação de terras e fábricas).

Definidos a opção pela *via pacífica* e o diagnóstico de crise do capitalismo no Chile, durante todo o seu governo a UP centrou esforços na realização das transformações econômicas – nacionalização de empresas e bancos, incentivo aos

¹⁷ Trecho traduzido pela autora: “Chile vive una crisis profunda que se manifiesta en el estancamiento económico y social, en la pobreza generalizada y en las postergaciones de todo orden que sufren los obreros, campesinos y demás capas explotadas, así como en las crecientes dificultades que enfrentan empleados, profesionales, empresarios pequeños y medianos y en las mínimas oportunidades de que disponen la mujer y la juventud” (PROGRAMA DA UNIDADE POPULAR, **Santiago**: Editorial 30 años, 2003, p.12).

¹⁸ O PN, representado por Jorge Alessandri (1958-1964), e o PDC, representado por Eduardo Frei (1964-1970), venceram o candidato presidencial da esquerda – Salvador Allende – nas duas eleições anteriores a 1970, sendo que o candidato Eduardo Frei derrotou o PC e o PS com a proposta “revolucionária” que chamara de *Revolução em Liberdade*. Esta seguiu a orientação da Aliança para o Progresso liderada pelos EUA para barrar a difusão do comunismo na América Latina. Os resultados do governo dos democratas cristãos, por um lado, os tornaram o maior partido do Chile, aumentando sua participação, inclusive, no interior do movimento operário, mas, por outro, geraram problemas políticos e econômicos que dificultaram a realização das reformas projetadas no seu programa. Isto os isolou politicamente, porque perderam o apoio dos partidos de direita e acabaram realizando uma violenta repressão ao movimento popular para impor a ordem no país.

aumentos da produção, melhora no poder aquisitivo dos trabalhadores. Acreditava-se que a criação de uma política econômica que beneficiasse as maiorias aumentaria o apoio popular e, com isso, a possibilidade de mudanças institucionais e políticas em direção ao socialismo. O apoio almejado deveria manifestar-se através do voto, da presença nas mobilizações de rua e outras ações coletivas, sobretudo aquelas voltadas para o aumento da produção.

O acordo sobre a *via pacífica* formulada e expressa na conduta política do candidato Salvador Allende, mesmo não constituindo uma estratégia de pressupostos integralmente novos, pautou-se nas condições históricas que o Chile oferecia, sobretudo do ponto de vista político. Esta opção é comumente denominada pelos autores *via chilena ao socialismo* e sua possibilidade era justificada tendo em vista a trajetória política do Chile a partir da década de 1930. O historiador Alberto Aggio apresenta, de forma sucinta, a argumentação que reflete as opiniões mais recorrentes a esse respeito:

De fato, o que chamava a atenção naquele país, em contraste com o conjunto da América Latina, era precisamente a sua histórica estabilidade política, comparável apenas aos países ocidentais mais consolidados do ponto de vista político. A estabilidade política do Chile, conseguida a partir de 1932, podia exibir um recorde de regularidade que poucos países do mundo possuíam. [...]. Depois da reformulação da legislação de 1957, podia-se dizer que as eleições no Chile passaram a ser extremamente livres. Este quadro de estabilidade e ampliação da participação democrática da sociedade chilena alicerçava-se num sistema partidário estruturado e de fortes raízes históricas. Havia no Chile uma tradição política pluralista e de disputa aberta entre partidos que ia da direita à esquerda e que demonstrava a capacidade de manter uma representação regularmente balanceada.¹⁹

Essa estabilidade, ainda segundo Alberto Aggio, fazia com que a sociedade chilena parecesse ser capaz de passar por mudanças políticas importantes na esfera governamental. A esquerda chilena, possuindo uma forte representatividade nacional, apresentou um projeto de superação da condição de atraso no desenvolvimento econômico, alegando que esse atraso contrastava com o desenvolvimento político, institucional e social do país. Tal proposta obteve aceitação popular e, sendo assim, respaldo às reformas a serem realizadas em níveis estruturais. Entretanto, após a vitória eleitoral e diante da necessidade de, por vias democráticas, institucionalizar a via política ao socialismo, instaurou-se o problema político-chave: a questão de realizar mudanças dentro da legalidade vigente não alterando o caráter democrático.²⁰

¹⁹ AGGIO, A. **Democracia e socialismo**. 2. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2002, p. 16-7.

²⁰ Ibid., p. 21.

O problema político destacado por Alberto Aggio refere-se às difíceis negociações com a democracia cristã e aos boicotes realizados pela oposição (liderada no parlamento pelo PN, e extraparlamentarmente, expressa na organização fascista Pátria e Liberdade). Havia também divergências importantes, sobretudo entre os principais partidos do governo, o PC e o PS.

As diferenças internas entre os partidos que compunham a UP refletiram fortemente nas realizações político-culturais. As brigadas muralistas, organizadas pelas JJCC e a FJS, revelaram em muitos aspectos a postura do PC e do PS nas disputas políticas do governo. Nesse sentido, cabe uma breve menção às especificidades desses partidos e suas interpretações sobre a natureza da revolução socialista no Chile.

Desde o Congresso Nacional do Partido Comunista realizado em abril de 1956 em Cartagena, o PC aprovou um programa de acordo com a postura do movimento comunista internacional e com as suas experiências práticas de coalizões políticas organizadas para disputar o poder no Chile: tinham como metas a libertação nacional, a aliança com setores democráticos e a conquista do apoio da classe trabalhadora. Segundo a historiadora Elisa de Campos Borges, as principais linhas de ação deste programa foram “a nacionalização das riquezas básicas, a reforma agrária, a estatização dos bancos e das grandes indústrias. É neste congresso que foi sustentada a possibilidade de avançar ao socialismo pela via não-armada a partir da conquista do governo pelo movimento popular”.²¹ Tal direcionamento permaneceu até o XIV Congresso Nacional do PC, em 1969, quando se definiu pela luta por um governo basicamente popular, sob o lema “*Unidade Popular para conquistar um Governo Popular*”.²²

De acordo com Júlio Faúndez, em sua análise sobre a participação dos partidos de orientação marxista em quarenta anos de regime democrático no Chile, no final da década de 1960 o PC seguia a tese baseada na estratégia da *frente de libertação nacional* formulada no início dos anos 1950 pela URSS como uma resposta à doutrina Truman. Isto subentendia conceber a revolução socialista como um processo a ser realizado em etapas distintas. Na primeira, denominada nacional-democrática, as forças populares deveriam aliar-se aos partidos que representassem as forças burguesas progressistas para obterem apoio e realizarem as tarefas democráticas definidas como

²¹ BORGES, op. cit., p. 51-52.

²² A síntese das principais resoluções deste congresso constam no documento PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. Intervenciones y resoluciones del XIV Congreso. (Celebrado entre el 23 y el 29 de noviembre de 1969). Santiago, 1970.

primordiais: isolar a oligarquia de latifundiários, o imperialismo e o capitalismo monopolistas. Logo que estas tarefas estivessem cumpridas, iniciar-se-ia a etapa de transição ao socialismo.²³

Segundo Michel Lowy, em seu trabalho sobre *O marxismo na América Latina*, a opção estratégica do PC neste período caracterizou uma postura mais moderada no governo e baseada na tentativa de assegurar uma relação amena entre a UP e as forças burguesas consideradas progressistas e nacionalistas, o diálogo com a Democracia Cristã (DC) e a colaboração com as Forças Armadas.²⁴ Sendo assim, o esforço comunista durante a *experiência chilena* baseou-se, por um lado, na firme condenação a qualquer tentativa da ultra-esquerda de utilizar meios extraparlamentares de luta e, por outro, na determinação de chegar a um entendimento com o PDC que permitisse ao governo efetivar suas metas.

Enquanto organização política, tais análises destacaram a força organizacional e a coerência ideológica como marcas que tornaram o PC uma força hegemônica na tentativa chilena de buscar um caminho pacífico para o socialismo na América Latina. Próximo ao modelo de partido fraternal e centralizado da URSS, segundo Alan Angel, o PC despertou um alto grau de entrega entre muitos de seus militantes e conquistou uma reconhecida força interna e coesão.²⁵ Suas bandeiras de luta gravitaram em torno da crítica e do combate ao Estado capitalista e aos sectários esquerdistas e pelo controle do movimento operário. Em 1970 possuíam uma base de apoio formada por trabalhadores e era um partido forte dentro do movimento operário chileno (base esta que faltou a outros PCs da América Latina).²⁶ O PC, entre os partidos que compuseram a UP, era o que dispunha de maior apoio eleitoral (15% do eleitorado chileno votava regularmente no PC nos anos 1970).

O PS foi criado em 19 de abril de 1933 a partir da reunião de grupos ideológicos distintos, marcados por uma direção política personalista e com a predominância, entre seus militantes, de setores da pequena burguesia e de intelectuais.²⁷ Até os anos 1960

²³ FAÚNDEZ, J. **Izquierdas y democracia en Chile**. Trad. José Cayuela. Santiago de Chile: Ediciones BAT S.A., 1992, p. 200.

²⁴ LOWY, M. (org.). **O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003, p. 54.

²⁵ ANGELL, A. **Partidos políticos y movimiento obrero en Chile**. México: Ediciones Era, 1974, p. 96-97.

²⁶ O PC e os sindicatos ligados a ele eram os principais agentes da classe operária nas zonas de nitrato do Norte do país e nas minas de carvão do Sul. Base que resistiu à opressão de 1927-1931 e à de 1948-1957.

²⁷ Carlos Altamirano, secretário-geral do PS entre 1971 e 1973, no relato e avaliação que faz da *experiência chilena* no final da década de 1970, enumerou algumas das organizações fragmentadas e seus

sua trajetória política foi marcada pela tentativa de estabelecer uma postura independente diante das grandes correntes do movimento operário internacional. Porém, depois da derrota da Frente Revolucionária de Ação Popular (FRAP),²⁸ passou a defender a via armada, abdicou da proposta de se tornar uma organização independente e se declarou uma organização marxista-leninista, regida pelos princípios do centralismo democrático.²⁹

As principais linhas ideológicas que constituíam o PS, quando da formação da UP em 1969, dividiam-se entre os *leninistas*, que insistiam no papel revolucionário dos partidos operários e consideravam os sindicatos local da criação e manutenção da consciência da classe trabalhadora; os *castristas*, que predicavam a insurreição armada e esperavam que os sindicatos desorganizassem o sistema existente formando, junto com os trabalhadores rurais, as tropas que levassem a cabo a revolução; e os *moderados* ou social-democratas (porém muito mais radicais que os europeus), que defendiam o caminho econômico e a estratégia eleitoral.³⁰ A grande diferença entre estes segmentos estava mais em suas táticas que nos seus fins.

Destes grupos, quando se formou a UP, os *castristas* tinham forte penetração na juventude e se expressavam na revista “Punto Final”. Seu porta-voz era Carlos Altamirano. Os *moderados*, fração mais numerosa do partido, tinham Salvador Allende como dirigente extra-oficial, mas não possuíam uma organização independente ou um jornal. A principal característica deste grupo era a predisposição a formar alianças com partidos não-socialistas, como o Partido Radical (PR), porque isto representava uma vantagem eleitoral. Foi este grupo que liderou a campanha eleitoral de 1964 e conseguiu, especialmente devido à representatividade política de Salvador Allende, ampliar a coligação de esquerda e formar a UP em 1969.

líderes, que posteriormente formaram o PS, e destaca que seu objetivo era constituir uma vanguarda revolucionária. As organizações foram a Nova Ação Pública (NAP), o Partido Socialista Marxista (PSM), a Ação Revolucionária Socialista (ARS), a Ordem Socialista, o Partido Socialista Revolucionário, o Partido Socialista Unificado e outros. Nelas teriam militado pessoas que se destacaram tanto nas assembléias estudantis quanto nas agitadas lutas operárias: Oscar Schnake, Marmaduke Grove, Eugênio Matte, Eugênio González, Salvador Allende, Augusto Pinto e Carlos Alberto Martinez – os dois últimos eram operários. ALTAMIRANO, C. **Dialética de uma derrota. Chile 1970-1973**. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 13.

²⁸ A FRAP foi uma aliança eleitoral entre comunistas e socialistas iniciada em 1956, que marcou o rompimento dos 20 anos (1936 a 1956) de coalizão entre comunistas e socialistas com partidos representantes de uma “pequena burguesia reformista”, no caso o Partido Radical. Este, até então, sempre foi majoritário e indicava um candidato seu para encabeçar as alianças. A partir de 1956, até a formação da UP, a FRAP só incorporou partidos de esquerda e lançou candidatos que representavam os trabalhadores.

²⁹ VALLE, J. e DÍAZ, J. **Federación de la Juventud Socialista**. Apuntes Historicos. 1935-1973. Chile: Ediciones Documentas, 1987, p. 50.

³⁰ ANGELL, op. cit., p. 110.

A tese sobre a natureza da revolução no Chile incorporada por setores do PS, na época da formação da UP, consistia na *frente de trabajadores*. Propunha uma aliança entre partidos políticos que representassem os interesses do proletariado e das camadas populares em geral, o rechaço a uma aliança com organizações políticas da burguesia e concebia a revolução como um processo único, no qual as tarefas democráticas e socialistas deveriam ser realizadas simultaneamente.³¹ Para os socialistas, o programa da UP deveria ser uma reafirmação desta estratégia e, sendo assim, o futuro governo, em uma única etapa, precisaria combinar as tarefas democráticas e nacionais contra a oligarquia local e o imperialismo e, ainda, realizar projetos socialistas.

Tal posicionamento do PS reforçava-se no diagnóstico definido no XXII Congresso do partido realizado em Chillán no ano de 1967 em que, ao discutirem o desenvolvimento da *frente de trabajadores*, optaram pela luta armada como via de acesso ao poder.³² Conforme Carlos Altamirano, a definição pela via armada não pressupunha o uso da violência em todas ou algumas fases do processo; ao contrário, considerava a utilização, enquanto fosse possível e eficaz, da institucionalidade burguesa e das formas legais de luta. No entanto, seu diferencial era defender a organização de uma vanguarda revolucionária dos trabalhadores para agir com recurso à violência, se necessário, nos instantes decisivos do processo.³³ Como demonstraremos no decorrer deste trabalho, o recurso à violência foi colocado em pauta pelo PS ao longo de todo o período de governo da UP e, nas mensagens visuais, apareceu relacionada ao modelo revolucionário cubano tido como exemplo enquanto conduta revolucionária.³⁴ Porém, cabe ressaltar que, no campo da propaganda visual produzida por artistas gráficos, no qual a influência cubana deu-se, sobretudo pelo internacionalismo cultural de seus cartazes, a representação da via armada também esteve presente, como mostraremos mais adiante.

No entanto, diante das possibilidades eleitorais abertas para os partidos de esquerda em 1970, o PS aceitou compor uma coligação mais ampla, que incluísse o PR (considerado representante da pequena burguesia), e a *via pacífica* como estratégia

³¹ FAÚNDEZ, op. cit., p. 200-202.

³² VALLE e DÍAZ op. cit., p. 51.

³³ ALTAMIRANO, op. cit., p. 54.

³⁴ De acordo com Michel Lowy, a “Revolução Cubana subverteu claramente a problemática tradicional da corrente marxista até então hegemônica na América Latina. Por um lado, demonstrou que a luta armada podia ser uma maneira eficaz de destruir um poder ditatorial e pró-imperialista e abrir caminho para o socialismo. Por outro lado, demonstrou a possibilidade objetiva de uma revolução combinando tarefas democráticas e socialistas em um processo revolucionário *ininterrupto*”. LOWY, op. cit., p. 45.

política de transição ao socialismo. A partir disso, temos que concordar com Júlio Faúndez e a sua tese de que o PS, apesar de defender a formação da *frente de trabajadores* e de ser composto por uma base militante que, em grande medida, defendia estratégias revolucionárias caracteristicamente ultra-esquerdistas, nunca abandonou realmente a possibilidade parlamentar, mantendo uma conduta ambígua.

Salvador Allende, respeitado por sua ampla trajetória política,³⁵ candidato à Presidência em quatro eleições seguidas (1952, 1958, 1964 e 1970) e presidente do Chile a partir de 1970, marcou sua conduta, entre 1970 e 1973, pela tentativa de estabelecer o equilíbrio entre os partidos de esquerda. No período de formação e elaboração do programa da UP, Salvador Allende esteve, estreitamente, identificado à linha política do PC e, sendo assim, se tornou alvo de críticas dos novos grupos considerados de extrema-esquerda que faziam parte do PS e dos que estavam fora dele, no caso, o Movimiento de Izquierda Revolucionário (MIR). Como o PS, o MIR pautava sua conduta em estratégias divergentes em relação ao PC e estava profundamente identificado com a Revolução Cubana.³⁶

Com base nos relatos de Joan Garcés (assessor direto da Presidência entre 1970 e 1973), Salvador Allende advogava a necessidade de um apoio mais amplo do que o da maioria dos trabalhadores, pois considerava que, em um sistema democrático representativo, os trabalhadores não poderiam usar o poder do Estado, em um sentido anticapitalista, sem estruturar relações sociopolíticas com os setores populares e médios de oposição.³⁷ O discurso presidencial constituiu uma estratégia própria que se colocava entre as teses dos dois partidos quanto à transição, pois se sustentava no cumprimento de um programa de governo que se propunha a abrir um processo revolucionário em uma perspectiva socialista, contemplando a incorporação dos interesses do conjunto dos

³⁵ Salvador Allende, médico cirurgião, foi deputado por Quillota e Valparaíso (1937-1941), Ministro da Saúde (1939) no governo de Pedro Aguirre Cerda, Senador por Valdivia, Llanquihue, Chiloé, Aysén e Magallanes (1945); Senador por Valparaíso e Aconcagua (1961); Presidente do Senado (1966-1968); Senador por Chiloé (1969); Presidente da República (1970-1973). Sobre biografia e cronologia da trajetória política de Salvador Allende ver ALEGRIA, F. **Salvador Allende**. Paz pelo socialismo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

³⁶ É importante ressaltar que nesta etapa muitos membros da FJS ingressaram no MIR, de tendência ultra-esquerdista, e que, mesmo sendo pequeno, atraía militantes devido às suas práticas das táticas extra-parlamentares abdicadas pelos socialistas quando aceitaram, objetivamente, a viabilidade da tática eleitoral e uniram-se à UP. Ver VALLE e DÍAZ, op. cit.

³⁷ GARCÉS, J. **Allende e as armas da política**. São Paulo: Página Aberta, 1993, p. 43.

trabalhadores e outorgando-lhes um rol na direção governamental, através de disputas legais.³⁸

Na prática, isso significava valorizar a “classe trabalhadora”, tornando-a hegemônica através da competição democrática com outras frações sociais. Expressava assim, uma vez mais, o *pluralismo* que caracterizou a via política defendida por Salvador Allende e a sua concepção de que, naquele momento histórico, a transformação e a criação de um novo sistema político baseado em uma transformação social, política e cultural radical podia se realizar democraticamente se houvesse o apoio das maiorias. Esta é uma constatação-chave para pensarmos o valor atribuído à propaganda visual da UP e de seus principais partidos. Afinal, ao apostar na conquista do voto e em formas legais de luta, Salvador Allende estabelecia como questão primordial difundir e reunir em torno do governo uma população ideologicamente favorável às transformações socialistas, dispostas a dar seu apoio eleitoral, a participar nas mobilizações de rua e nas batalhas pelo aumento da produção.

Dentro da coligação para a resolução das diferenças com os ultra-esquerdistas do PS, segundo Júlio Faúndez, Salvador Allende utilizou suas credenciais revolucionárias que atestavam sua admiração pela Revolução Cubana. Nesse sentido, o autor destaca sua participação na fundação da Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), criada em Havana em 1966, depois da conferência tricontinental que tinha como objetivo promover o socialismo na região. Salvador Allende demonstrava aprovação da conduta dos dirigentes revolucionários cubanos e procurava harmonizar contraditórios pontos de vista que favoreciam, ao mesmo tempo, a luta eleitoral no Chile e a luta armada no resto da região.³⁹ No mesmo período, Fidel Castro, sob pressão de Moscou, matizou seus discursos revolucionários.

Alcançado o apoio do PS para a formação da UP e conquistada a vitória eleitoral, no decorrer dos três anos de governo, a via defendida por Salvador Allende prevaleceu, bem como a sua tentativa de estabelecer a unidade da coligação para afirmar

³⁸ Conforme definiu Alberto Aggio ao tratar a relação entre socialismo e democracia no Chile, “é importante deixar claro que a transição pela via socialista de que falava Allende deveria se fazer no interior da legalidade existente, aprofundando e concretizando o conteúdo democrático e formal do Estado e ser sustentada pela mobilização de massas. A via socialista deveria ser capaz, nestas circunstâncias, de articular simultaneamente criação socialista e resolução do problema do poder como processos construtivos de desarticulação da dominação capitalista. Aqui ressoam ecos significativamente fortes do ‘socialismo de esquerda’ europeu que, à época, criticando o comunismo soviético e a direitização social-democrática dos partidos socialistas da Europa Ocidental, procurava encontrar uma alternativa que vinculasse reforma e revolução” (AGGIO, A. **Revolução e democracia no nosso tempo**. Franca: UNESP, 1997, p. 59-60).

³⁹ FAÚNDEZ, op. cit., p. 175.

a *via pacífica* como uma concepção dirigente e a UP como ator político da via chilena ao socialismo. No entanto, o não alcance de convergências entre o PC e o PS fez de Salvador Allende representante de uma terceira força, o poder executivo, através do qual expressou a garantia da manutenção da *via pacífica*.

Nesse sentido, a UP assumiu o governo chileno em 1970 dispondo de dois agentes centrais de sua luta revolucionária: Salvador Allende e um movimento político e social heterogêneo e disposto a transformar a sociedade. Salvador Allende encampou uma batalha político-institucional no Parlamento pela aprovação de leis e projetos condizentes com as prioridades do programa da UP, apostando em negociações com a Democracia Cristã (DC). Como Salvador Allende venceu as eleições com pouco mais de um terço do eleitorado chileno, não tinha a maioria no Parlamento e, desta forma, dependia do apoio do PDC para obter a aprovação legal das mudanças.⁴⁰

O movimento político e social que dava sustentação ao governo, segundo Patricio Quiroga, era um ator social coletivo “composto por partidos políticos e organizações sindicais (componentes classistas), bem como por mulheres, jovens, moradores de periferia, intelectuais e marginalizados em geral, aos que se agregavam diversos grupos étnicos (*mapuches*, ciganos, *aymaras*)”.⁴¹ Era essa base de apoio que garantiria a manutenção do aumento da produção e a mobilização nas ruas para denunciar os boicotes da oposição e demonstrar o apoio massivo ao governo popular. Tal perspectiva estava na base do programa de governo da UP, que colocava a proposta da esquerda como uma alternativa *nacional, popular e revolucionária* para o país, atribuindo aos militantes o papel de intérpretes das reivindicações populares e responsáveis pela organização, orientação e mobilização das massas para a efetivação das tarefas que lhe cabiam na luta.⁴² As premissas da *via pacífica* dependiam, assim, da força e da autoridade do governo e do apoio proporcionado pelo povo organizado para efetivar as mudanças estruturais que a situação nacional exigia: a transição do poder dos antigos grupos dominantes para os trabalhadores, camponeses e setores progressistas da cidade e do campo.

⁴⁰ O resultado eleitoral de 4 de setembro de 1970 foi o seguinte: 36% dos votos para Salvador Allende (UP), 35% para Jorge Alessandri (PN), e 28% para Radomiro Tomic (PDC).

⁴¹ Trecho traduzido pela autora: “a la formación de un actor social colectivo compuesto por partido políticos y organizaciones sindicales (componentes clasista), como asimismo por mujeres, jóvenes, pobladores, intelectuales y marginados en general, a los que se agregaban diversos grupos étnicos (*mapuches*, gitanos, *aymaras*)”. QUIROGA, P. (org.). **Salvador Allende**. Obras escogidas (1970-1973). Barcelona: 1989, p. 12.

⁴² PROGRAMA DA UNIDADE POPULAR, op. cit., p. 21;23.

No entanto, é importante ressaltar que segmentos desta base de apoio coletivo, em especial no último ano de governo, tomaram rumos que contrariavam a *via pacífica*, mesmo quando associados aos partidos do governo. Trata-se aqui das mobilizações e ações encampadas por segmentos do PS, com o apoio de importantes lideranças, como Carlos Altamirano (secretário-geral do Partido entre 1971 e 1973), do MAPU⁴³ e do MIR. Tais organizações populares nasceram, segundo declarações do próprio Carlos Altamirano, da realização de “funções de colaboração e controle sobre os organismos do governo. Porém, mais tarde, transformaram-se em instrumento de poder autônomo, ganhando força e influência dentro do processo”.⁴⁴ Passaram então a atuar à margem das organizações tradicionais do operariado (CUT, confederações camponesas, sindicatos) e ganharam destaque pelas respostas imediatas aos golpes elaborados pelos partidos de oposição, centrando suas formas de ação na edição de periódicos, confecção de murais, publicação de folhetos, lançamento de panfletos etc., às vezes defendendo e até utilizando o recurso à violência. Essa conduta contraditória se expressava nas mensagens difundidas em diferentes murais, especialmente os das brigadas da juventude socialista, e de alguns cartazes e murais sem autoria ou produzidos por artistas isolados.

Observamos que a opção pela *via pacífica* e, a partir disso, a defesa do *pluralismo* político como valor e prática imperante no processo chileno, abriu precedentes para uma ampla mobilização popular que, por não se tornar hegemônica entre os partidos de esquerda, em muitos momentos gerou práticas paradoxais que, junto aos boicotes da oposição, dificultaram o desempenho do governo. Na perspectiva de abarcar a heterogeneidade de posições e perfis políticos que marcaram este processo, tomamos dois expoentes da propaganda que se consolidaram no breve período de governo da UP – o muralismo brigadista e a gráfica política – como expressões de uma luta não só política, mas também cultural, pela realização da transição para o socialismo.

⁴³ O MAPU era formado por dissidentes das categorias juvenis do PDC que se afastaram deste partido em 1969 e por integrantes de sindicatos agrícolas (FAÚNDEZ, op. cit., p. 204).

⁴⁴ O autor cita as seguintes organizações: as Juntas de Abastecimentos e Preços (JAP), encarregadas de organizar e distribuir mercadorias em todos os centros populacionais e de denunciar especulação, câmbio negro e retenção de mercadorias; os Comandos Comunais, que coordenavam os problemas das comunidades como transportes, água, luz elétrica, telefone, esgotos, abastecimento etc.; os Conselhos Camponeses, que tinham a função de ligar os organismos burocráticos do Estado e as exigências da Reforma Agrária; os Comitês de Vigilância da Produção, Comitês de Proteção nas indústrias e Conselhos de Administração nas empresas, os três destinados a assegurar a participação direta e efetiva dos trabalhadores no processo de produção e em sua defesa; e os Cordões Industriais, para coordenar a defesa do operariado industrial nas grandes áreas urbanas (ALTAMIRANO, op. cit., p. 100-101).

1.1 Política e Cultura: o sentido da propaganda

German González Quiroz, ao analisar a questão da arte e da cultura na via chilena para o socialismo, relaciona o discurso cultural do Estado e a produção artística nesse período para assim problematizar as propostas do governo da UP em contraposição às reivindicações dos artistas, tornando perceptíveis contradições importantes neste processo. Abordando as propostas político-culturais do executivo, o autor considera que, pelo fato de Salvador Allende defender a via pacífica e democrática para a transição ao socialismo, tornava-se primordial consolidar no poder do Estado uma nova presença ideológica resultante da consciência de classe revolucionária. Esta deveria agir a partir da estruturação de uma nova cultura que, por sua natureza extensiva e global, levaria para o conjunto da sociedade uma nova imagem nacional revolucionária. Dessa forma, para alcançar a coesão ideológica dos trabalhadores, o Estado recorria às possibilidades de penetração dos partidos de esquerda junto às “massas” para implementarem estratégias de conscientização, pois tomou como prioridade complementar esta difusão ideológica cumprindo de imediato duas metas do programa básico: servir ao povo para demonstrar que o governo era dos trabalhadores e, com isso, contribuir para a unificação ideológica da classe.⁴⁵ Salvador Allende considerava a unificação dos trabalhadores um impulso necessário para o alcance do objetivo político de reformas de base, por meio do apoio da maioria do congresso, o que aceleraria o processo de mudança institucional.

O Estado, neste sentido, cumpriria metas essenciais para beneficiar os trabalhadores e organizações como as brigadas muralistas e os cartazes de propaganda fariam a difusão das propostas de mudanças através de imagens para melhor compreensão de tais reformas, com o objetivo de obter um apoio massivo ao *gobierno popular*. As políticas culturais visavam contribuir para a conscientização da população em relação ao Programa de Governo, mas também ampliar o apoio a ele em termos eleitorais. Nas eleições municipais de 1971 e nas eleições parlamentares de março de 1973, a UP precisava aumentar sua base nos órgãos representativos do governo.

A política cultural da UP se apresentou como o elo de ligação entre o povo e a proposta revolucionária e, sendo assim, passou a representar uma arma de luta pacífica

⁴⁵ QUIROZ, G. G. *Arte y cultura en la via chilena al socialismo*: El discurso cultural y la producción artística en el gobierno de Unidad Popular. Santiago de Chile, 1989. 75 f. Monografía – Departamento de Estética, p. 8; 11-12.

de especial importância. Nesse sentido, o programa deixava explícito os seguintes objetivos:

As profundas transformações que se empreenderão requerem um povo consciente e solidário educado para exercer e defender seu poder político, apto científica e tecnicamente para desenvolver a economia de transição ao socialismo, aberto massivamente à criação e que goze das mais variadas manifestações da arte e do intelecto.

Se atualmente os intelectuais e os artistas já lutam contra as deformações culturais próprias da sociedade capitalista, tratam de levar os frutos de sua criação aos trabalhadores e vinculam-se a seu destino histórico, na nova sociedade terão um lugar de vanguarda para continuar com sua ação. Porque a cultura nova não se criará por decreto; ela surgirá da luta pela fraternidade contra o individualismo; pela valorização do trabalho humano contra sua depreciação; pelos valores nacionais contra a colonização cultural; pelo acesso das massas populares à arte, à literatura e aos meios de comunicação contra sua comercialização.

O novo Estado procurará incorporar as massas à atividade intelectual e artística, tanto através de um sistema educacional radicalmente transformado, como através do estabelecimento de um sistema nacional de cultura popular. Uma extensa rede de Centros Locais de Cultura Popular impulsionará a organização das massas para exercer seu direito à cultura.⁴⁶

Nesta perspectiva, o Estado deveria assumir o compromisso de conscientização das massas ao elaborar uma política cultural de caráter global que se estendeu da política educacional aos meios de comunicação. Tal política tinha como princípio a formação de um “novo homem” chileno:⁴⁷ este era o resultado esperado das políticas

⁴⁶ Trecho traduzido pela autora: “Las profundas transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo consciente y solidario educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición al socialismo y abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto.

Si ya hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de su creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrán un lugar de vanguardia para continuar con su acción. Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización.

El nuevo Estado procurará la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística, tanto a través de un sistema educacional radicalmente transformado, como a través del establecimiento de un sistema nacional de cultura popular. Una extensa red de Centros Locales de Cultura Popular impulsará la organización de las masas para ejercer su derecho a la cultura” (PROGRAMA DE LA UNIDAD POPULAR, op. cit., p. 40).

⁴⁷ Sobre como a idéia de homem novo foi formulada na *experiência chilena*, ver FISCHER, K. **Political Ideology and Educational Reform in Chile**. Los Angeles: UCLA, 1979, p. 74-75. De maneira mais geral, a preocupação com a formação de um *homem novo*, segundo Marcelo Ridenti, era condizente com a utopia revolucionária romântica da década de 1960 que “valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo*, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara”. RIDENTI, M. **Em busca do povo Brasileiro**: artistas da revolução do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 24. Neste sentido, para entendermos a etimologia do conceito, os textos consultados foram: GUEVARA, E. El socialismo y el hombre en Cuba. In: **La Rosa Blindada**. Una pasión de los 60. Argentina: Ediciones La Rosa

culturais e educacionais da UP e, sendo assim, significava o povo consciente de seu papel de agente da “segunda independência”. Aos artistas e aos intelectuais atribuiu-se um papel de destaque neste projeto como vanguardas da *nova cultura*, cabendo a eles a tarefa de contribuir para a formação deste “novo homem”.

Como bem sintetiza o sociólogo chileno José Joaquim Brunner, a concepção de povo e a função do Estado nesta relação representavam a opção da esquerda chilena reunida no governo de que a integração das massas à vida cultural estaria relacionada à compreensão do popular como expressão do nacional e relacionada à busca de uma aliança de classes para a construção da nova sociedade.⁴⁸

Em um processo revolucionário como o vivido no Chile entre 1970 e 1973, o significado da democracia precisava ser ampliado; não poderia implicar somente o direito de participar das eleições, mas a possibilidade de compreender o sentido e a importância dessa participação para assegurar a afirmação do governo popular. Nesse sentido, Oscar Waiss Band, referindo-se ao caráter da revolução cultural na América Latina, mencionou a necessidade de estendê-la a todos os níveis de ensino, transformando-a em um local de capacitação cívica e ressaltou, ainda, a importância da organização de empresas editoriais para acabar com a ignorância doutrinária.⁴⁹

Em linha semelhante às formulações dos socialistas, Carlos Maldonado⁵⁰ (crítico de arte e membro do PC), em um dos seus textos publicados sobre os rumos que deveria tomar a política cultural da UP, definiu a cultura como lugar de formação das consciências para mobilizar e envolver a população na construção do socialismo e ressaltou a necessidade de democratizá-la. Isto subentendia, além de expandir a cultura

Blindada, s/d; e FERNANDES, Florestan. **Da guerrilha ao socialismo: a Revolução Cubana**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

⁴⁸ BRUNNER, J. J. **Cultura y Modernidad**. Ciudad de México: Grijalbo, 1992, p. 291-292.

⁴⁹ Este texto foi retirado de um livro elaborado no Instituto de Pesquisas Marxistas, criado durante o governo da UP e editado pela Editora Nacional Quimantú. Aborda o pensamento político do Partido Socialista chileno. As idéias utilizadas constam no capítulo em que se procurou definir o caráter da revolução latino-americana. Nele, o autor, mesmo reiterando as especificidades da compreensão do PS a respeito do processo revolucionário chileno, destaca pontos considerados comuns ao projeto político cultural da UP como um todo (BAND, O. W. In: JOBET, Julio César e CHELÉN R., Alejandro. **Pensamiento teorico y político del partido socialista**. Santiago: Editora Nacional Quimantú, 1972, p.130).

⁵⁰ Os textos de Carlos Maldonado sobre a política cultural da UP que abordamos foram publicados, em sua maioria, no jornal de esquerda *El Siglo*, em um espaço dedicado às questões relacionadas à criação da *nova cultura*. As definições do posicionamento político de alguns jornais da época estudada encontram-se no trabalho de Patrício Dooner, que compara as posturas da imprensa de direita e de esquerda no período de governo da UP. Neste livro, os jornais *Clarín*, *Puro Chile*, *Las Noticias de Ultima Hora* e *El Siglo* são considerados de esquerda (Dooner, 1989). Outros artigos do mesmo autor sobre o tema da política cultural foram retirados de revistas da época ligadas ao governo ou aos seus principais partidos.

às diversas camadas sociais, romper com seu caráter de elite transformando-a em uma cultura popular que tivesse como protagonistas de sua criação os operários, as pessoas nas ruas, as populações das periferias, enfim, todos aqueles excluídos de uma formação intelectual, artística e técnica. Os especialistas em cultura – os intelectuais e os artistas – deixariam de ser protagonistas na nova cultura e passariam a atuar na elaboração de estratégias para o desenvolvimento e a realização da potencialidade criadora das massas.⁵¹ Sendo assim, o programa do governo colocou em evidência uma concepção marxista-leninista de difusão cultural e a ideologia nacional-popular como fundamento para a nova cultura, ou seja, a cultura da sociedade socialista.⁵²

Sob os pressupostos marxistas-leninistas, a produção e a democratização da cultura recebem uma função utilitária e militante, pautada em uma espécie de “pedagogia política” que delegava às realizações artísticas e intelectuais daquele período de transição papéis bem definidos na luta ideológico-cultural pela nova sociedade.⁵³ Dessa forma, durante o governo da UP, democratizar a cultura significava, ao mesmo tempo, mobilizar e conscientizar as camadas populares. Portanto, era fundamental que as ações político-culturais fossem centralizadas pelos partidos de esquerda ou pelo Estado através de suas instituições culturais, para que as tendências consideradas condizentes com a ideologia socialista se difundissem.

A ideologia nacional-popular fundamentou a definição do conteúdo e do tipo de manifestação artística e conhecimento intelectual que deveria ser legitimado para que se

⁵¹ MALDONADO, Carlos. “Sin paternalismos: el pueblo trazará su ruta”, Santiago, *El Siglo*, 30 ago. 1971.

⁵² Pautando-nos nas formulações de Jean Marie Domenach, cabe destacar que a política cultural na perspectiva leninista ligou-se diretamente ao modelo de propaganda política formulado por Lenin e que foi responsável pela afirmação da supremacia da propaganda como arma política no século XX. Esta se fundamentava em uma concepção de ensino em que a escola era apenas mais uma base da revolução cultural junto com a música, a crítica literária, as artes e todas estas esferas se inseriam na perspectiva de uma propaganda total. Neste sentido, os artistas e os intelectuais tinham a função de despertar a consciência política, educar e levar a luta a âmbitos mais vastos por meio de uma vanguarda composta tanto por intelectuais e artistas, quanto por segmentos populares conscientes ideologicamente (DOMENACH, Jean-Marie. **A propaganda política**. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963, p. 26; 36). Neste sentido, como destacou também José Joaquim Brunner, as políticas culturais baseadas no modelo leninista selecionam os conhecimentos, as mensagens e os valores que podem ou devem difundir-se, definem o conteúdo ideológico da produção cultural e a restrição da liberdade de expressão (BRUNNER, op. cit., p. 221-223). Cabe lembrar que a restrição da liberdade de expressão não se efetivou durante a experiência chilena, portanto as manifestações culturais valorizadas pelo governo e seus partidos, desde a campanha eleitoral, disputaram democraticamente espaços com as produções culturais burguesas.

⁵³ Segundo Antonio Gramsci, “deve-se falar de luta por uma nova cultura, isto é, por uma nova vida moral, que não pode deixar de ser intimamente ligada a uma nova intuição da vida, que chegue a se tornar um novo modo de sentir e de ver a realidade e, conseqüentemente, um mundo intimamente relacionado com os ‘artistas possíveis’ e com as ‘obras de arte possíveis’”(GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 8).

constituísse uma nova cultura. O nacional, como era defendido no programa da UP, identificava-se com o popular e resgatá-lo significava construir uma memória em uma perspectiva oposta a das camadas dominantes. O povo era a representação do nacional e se dividia entre vanguarda e massa, sendo que esta constituía a parte do povo sem a consciência de seus próprios interesses e que, por essa razão, não se organiza para defendê-los. Já a vanguarda assumia a função de educar e dirigir as massas de acordo com seus interesses. Nestas perspectivas, os Partidos Comunistas fundamentavam sua luta contra o imperialismo desnacionalizante a partir de uma aliança de classes. No cerne deste conceito estaria o resgate da cultura popular que se relacionava, diretamente, com a construção da identidade cultural e da unidade social no país.⁵⁴

Tais prerrogativas político-culturais, quando efetivadas pelo governo da UP, foram articuladas com meios importantes de formação de opinião, tendo como veículos centrais a educação, os meios de comunicação e a indústria editorial. Sobre esta relação, Kathleen Fischer, na sua discussão da política educacional da UP, destaca que o governo e seus partidos buscavam estimular a participação popular, a valorização do trabalho humano, o nacionalismo, a independência em relação à influência cultural estrangeira e a consciência crítica para que as pessoas comuns formassem sua cultura e desfrutassem dela.⁵⁵ Pensada a partir desta perspectiva, a educação tinha o papel de reforço da cultura popular. Da mesma forma a política cultural da UP estendeu-se aos meios de comunicação de massa, buscando incorporá-los como componentes da cultura popular, livre da dominação do monopólio e da orientação comercial, sujeitos ao controle popular e assumindo como principal função expressar o desenvolvimento de uma nova cultura para os setores populares.

A tomada da produção cultural como meio de comunicação e ferramenta de transformação das consciências em um contexto de intensos conflitos de interesses de classes foi, segundo Carlos Catalán, a particularidade da proposta político-cultural da UP. Para o autor, direcionada para a mudança revolucionária, procurou desarticular o

⁵⁴ De acordo com a categoria de nacional-popular a cultura, durante o governo da UP, também foi tomada como instrumento político na tradição da esquerda nacionalista da época, que se fundamentava nas concepções dos Partidos Comunistas, defendidas ao longo dos anos 1950 e 1960 a respeito do que seria o nacional e o popular. A origem destas definições que inspiraram vários programas de cultura latino-americanos nas décadas de 1960 e 1970 pautou-se nas formulações de Antonio Gramsci que deu um lugar de destaque para a cultura nas lutas sociais e políticas, considerando a luta cultural um momento essencial na transformação socialista da sociedade. Os textos consultados para a abordagem do conceito de nacional-popular nesta perspectiva foram Antonio Gramsci (1978), Marilena Chaui (1983), Antonio Albino Canelas Rubim (1987) e Marcelo Ridenti (2000).

⁵⁵ FISCHER, op. cit., p. 84.

chamado ordenamento cultural burguês e reconstruí-lo de acordo com os interesses das camadas populares. Dessa forma, a cultura assumiu a função de produzir identidades políticas e sociais funcionais para o processo revolucionário de transição ao socialismo, relegando a um segundo plano as dimensões propriamente estéticas ou de entretenimento inerentes aos feitos da cultura.⁵⁶ No geral, no âmbito das ações artísticas, a política cultural da UP assumiu um caráter de propaganda pedagógico-cultural, a partir do qual fundamentou sua eficiência revolucionária para um período de transição.

No campo das realizações estatais, algumas ações político-culturais de relevância foram concretizadas. No âmbito educacional ocorreu o Congresso Nacional de Educação, realizado em 1971, que teve por objetivo central discutir o projeto da Escola Nacional Unificada (ENU); a Secretaria de Cultura da Presidência da República; Instituto Nacional de Cultura e Centros Locais de Cultura Popular; as rádios estatais, importantes veículos de educação, cultura e propaganda e, portanto, braços da política cultural (Rádio Portales, Rádioemisoras Unidas e Rádio Corporación)⁵⁷ e, em especial, a Editora Nacional Quimantú.

A Editora Quimantú merece destaque porque seu trabalho de publicações em um nível massivo a tornou o empreendimento que deu maior abrangência à política cultural do Estado. Segundo Germán González Quiroz,

Cada publicação massiva de origem burguesa nacional ou transnacional tinha sua contrapartida em uma publicação Quimantú, que se assemelhando na forma com a primeira, diferia substancialmente no conteúdo cultural e ideológico desenvolvido. Dessa maneira, cada setor de opinião no país, isto é, os setores feminino, juvenil, infantil e outros, contavam com uma opção de contracultura produzida nos mesmos termos massificadores que as costumeiras publicações burguesas até aquele momento.⁵⁸

⁵⁶ Além do dinamismo, das dificuldades do ambiente convulsivo, Catalán, refere-se ao estabelecimento de significativas diferenças a respeito do que de chamava “A Frente Cultural” no interior da coalizão de esquerda, que teriam levado à adoção de políticas culturais diversas e até contraditórias, implementadas segundo a distribuição que fizeram os partidos dos organismos estatais vinculados ao campo da cultura (CATALÁN, C. **Estado y campo cultural en Chile**. Santiago: FLACSO, 1988, p. 13). O autor constatou, assim, os limites da atuação do governo e dos partidos socialista e comunistas no âmbito das produções artísticas.

⁵⁷ Segundo René Largos Farias em seu texto que trata do canto social no Chile durante o governo da UP, em 24 de dezembro de 1970 Allende implantou a circular nº 1 da Secretaria-Geral do Governo na qual estabelecia que todas as rádios difusoras do país deveriam incluir em seus programas 40% de música nacional (15% folclórica e 25% de qualquer outro ritmo ou gênero nacional) (LARGOS. In: LEONARDI, N. (org.). **Chile: de la luz a las tinieblas**. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1999, p. 35).

⁵⁸ Trecho traduzido pela autora: “Cada publicación masiva de origen burgúes nacional o transnacional tenía su contrapartida en una publicación Quimantú, que asemejando-se en la forma con la primera, diferia sustancialmente en el contenido cultural e ideológico desarrollado. De esta manera cada sector de opinión en el país, esto es el sector femenino, juvenil, infantil y otros, contaba con una opción

Fundada em outubro de 1971, a Editora Nacional Quimantú produziu e distribuiu materiais escolares, revistas, panfletos e livros e criou a Companhia Nacional de Leitura, na qual o governo inseriu uma bibliografia voltada para as massas consumidoras.⁵⁹ Com a criação desta editora, objetivava-se massificar a produção e a distribuição de livros, barateando-os em relação às grandes edições e, assim, torná-los competitivos com *Pato Donald* e outras publicações consideradas subliteratura. Segundo o crítico chileno Poli Délano, este fenômeno cultural foi um passo fundamental e mais avançado entre o que se fazia no sentido de uma revolução cultural, inclusive se comparado com o que se desenvolveu no campo da música e das artes plásticas.⁶⁰

A Editora Quimantú, através de uma política editorial que buscou estabelecer uma paridade na competição com a produção editorial capitalista, demonstrou a preocupação estatal de ampliar sua participação no campo da indústria cultural.⁶¹ Tal política pôs em evidência outro aspecto relevante na estratégia político-cultural da UP: o uso das mesmas armas da cultura de massa capitalista para fazer frente a ela. Pressuposto que esteve na base na criação de algumas instituições culturais importantes e no qual se baseou a valorização o sucesso da gráfica política produzida no período, como veremos no terceiro capítulo. Cabe agora mencionar como as principais

de contracultura producida en los mismos términos masificadores que las acostumbradas publicaciones burguesas hasta esos momentos” (QUIROZ, op. cit., p. 44).

⁵⁹ Publicou a série intitulada *Cadernos de Educação Popular*, seis cadernos que abordaram os seguintes temas: 1. A Exploração e os Explorados, 2. Exploração Capitalista, 3. Monopólios e Miséria, 4. Esforço de Classe, 5. Imperialismo e Dependência, 6. Capitalismo e Socialismo. Também foi publicada uma série de quadrinhos para adultos chamada *La Firme*, considerada uma revista de educação e informação popular. Outras publicações relacionadas à Editora Nacional Quimantú constam em FISCHER, op. cit., p. 87-90.

⁶⁰ DÉLANO. In: LEONARDI, op. cit., p. 26. Os textos de Poli Delano, René Largo Farias e Osvaldo Reyes, citados na sequência, nasceram de comunicações apresentadas e debatidas por estes ativistas chilenos sobre a cultura chilena durante o governo da Unidade Popular em uma mesa-redonda promovida pelo Centro de Estudos Econômicos e Sociais do Terceiro Mundo (CEESTEM) e realizada no México em 26 de abril de 1982. Atividade que fez parte de um programa de investigação e difusão das atividades artísticas ligadas aos processos de libertação antiimperialista e de reivindicações sociais dos países considerados de Terceiro Mundo. Nanda Leonardi, organizadora do livro, fez parte deste projeto idealizado pelo CEESTEM.

⁶¹ Carlos Catalán, ao trabalhar com a relação entre Estado e campo cultural no Chile entre 1970 e 1973, além de destacar os programas de massificação e consumo dos bens culturais produzidos com o objetivo de difundir mensagens, cujos conteúdos buscavam divulgar e consolidar uma identidade nacional popular para o país, ressalta a preocupação em difundir o pensamento teórico e político socialista. Sobre este último aspecto, o autor apontou que, em torno de tais publicações, ocorreu uma série de conflitos no interior da Editora Quimantú, derivados dos diferentes modos de assumir o marxismo por parte de seus quadros diretivos (CATALÁN, op. cit., p. 15). Tal possibilidade, se confirmada, torna esta editora outro profícuo instrumento de análise para se pensar o debate político-cultural no interior da *experiência chilena*.

realizações artísticas, em especial as artes visuais, efetivaram esta missão de ser, ao mesmo tempo arte e veículo de propaganda e de conscientização sobre o projeto da UP.

As ações artísticas e intelectuais voltadas à propaganda política do governo chileno foram delegadas a organismos oficiais, partidos políticos, movimentos culturais, produtores culturais autônomos e um conjunto de organizações paralelas ligadas a universidades e/ou interesses privados. Alfonso Calderón (intelectual que participou do governo da UP) afirma que os intelectuais que apoiaram o governo de Salvador Allende entendiam a cultura, naquele momento, como a oportunidade do povo chileno construir seu futuro de acordo com as especificidades de seu meio e suas percepções da realidade. O povo poderia agir a partir de suas organizações desenvolvendo expressões culturais autênticas, pois expressariam os seus objetivos econômicos, políticos, sociais e seus valores morais.⁶²

De acordo com Poli Délano, muitos literatos envolveram-se na massificação de mensagens de apoio e conscientização da população em torno das propostas da UP. Alguns assumiram tarefas regulares do processo revolucionário (as Juntas de Abastecimento e Preços – JAPs, por exemplo), outros apostaram nas suas habilidades como escritores para servirem ao processo tendo a possibilidade de publicar e difundir sua obra pela Editora Nacional Quimantú. Neste campo iniciou-se também um incentivo à publicação de trabalhos do chamado “escritor operário”, com o incentivo da Universidade Técnica do Estado (UTE). O único livro publicado foi o *Relato de um brigadista*, no qual um brigadista da Brigada Ramona Parra narra suas experiências ao percorrer de Norte a Sul o Chile, fazendo campanha eleitoral para Salvador Allende. O autor era um jovem operário da periferia de Santiago e, segundo Poli Délano, foi provavelmente o primeiro livro publicado por um operário relatando aspectos do processo vivido no Chile naquele momento.⁶³

No âmbito musical também ocorreram manifestações importantes em favor do governo da UP durante o período específico a que René Largo Farias chamou de *canto social*. Momento marcado pela obra de Violeta Parra, ou seja, quando o canto social chileno deixou de falar apenas de amor, do caminho, dos raios da lua, passando a tratar

⁶² CALDERÓN. In: SOSNOWSKI, S. et al. **Cultura, autoritarismo y redemocratisación en Chile**. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 24-25.

⁶³ No texto, Poli Délano aborda autores que se engajaram no processo e publicaram livros pela Editora Quimantú. São eles: Guillermo Atías; Fernando Jerez; Manuel Miranda Sallorenzo; Antonio Skármeta; Ariel Dorfman; Luis Domínguez e Antonio Avaria (DÉLANO, In: LEONARDI, op. cit., p. 29).

de questões que o caracterizaram como canto-denúncia, canto de protesto. A difusão desta outra proposta musical começou em 1963 com o programa de rádio *Chile Ríe y Canta* realizado aos domingos, e se transformou em uma instituição folclórica divulgada em *peñas* (loais onde os músicos se reuniam para cantar e debater política), revistas, discos, turnês por todo o país. Estes locais ampararam todos os músicos que deram vida à Nova Canção Chilena (NCCH), ⁶⁴ contribuindo para seu crescimento e difusão com um vasto programa até 11 de setembro de 1973.⁶⁵ Também a Discoteca do Cantar Popular (DICAP)⁶⁶ e o apoio da Organização Nacional do Espetáculo (ONAE) foram de fundamental importância para a difusão da NCCH. Dentre os temas abordados nas canções destes músicos constaram a reforma agrária, as quarenta medidas do Governo Popular, o ideal de *Homem Novo*, o programa da UP, os trabalhos voluntários, a nacionalização do cobre, homenagens às BRP, entre outras. Temáticas que também estiveram presentes nos murais e nos cartazes de propaganda, tendo em vista o fim comum perseguido por estas criações artísticas e o diálogo estabelecido entre elas, como veremos nos capítulos seguintes.

No ritmo da NCCH, o ambiente cultural do governo da UP passou a ser caracterizado pela expansão da cultura popular folclórica que acabou por se tornar uma modalidade alternativa e de contestação das formas até então hegemônicas nas esferas artísticas. Estas atividades somaram-se às ações das universidades e dos organismos de desenvolvimento social, apoiados pelo Ministério da Educação e outras entidades governamentais que viram na promoção da cultura popular um fator de afirmação do regime. Com o apoio da UP, estas organizações ampliaram seu espaço de atuação e sua administração se deu sob os signos da esquerda e com claras conotações militantes.⁶⁷

As brigadas muralistas e suas pinturas de caráter efêmero nasceram e se consolidaram no âmbito destas manifestações militantes com preocupação eleitoral, baseadas no objetivo de fazer uma propaganda direta das primeiras quarenta medidas do programa da UP. Ao longo do processo iniciado depois da vitória, as brigadas passaram a representar uma possibilidade efetiva de socialização da arte entre as camadas

⁶⁴ Para uma abordagem mais aprofundada sobre a Nova Canção Chilena, ver Osvaldo Musso Rodrigues (1988), Cláudio Rolle (2000), Eduardo Carrasco (2000), Marcos Napolitano (2000), José Manuel García (2001), Êça Pereira da Silva (2004) e (2005).

⁶⁵ FARIAS. In: LEONARDI, op. cit., p. 32-37.

⁶⁶ Gravadora de disco alternativa criada pela juventude do PC para se contrapor ao mercado discográfico e difundir as canções que promoviam o governo e a música folclórica.

⁶⁷ CATALÁN, op. cit., p. 15.

populares e alcançaram os redutos consagrados das artes plásticas chilenas como representação de uma possibilidade real de resgate da arte popular.

Dessa maneira, conforme o crítico Osvaldo Reyes, por um lado a pintura mural das brigadas foi considerada um trabalho de propaganda e, por outro, sobretudo para os artistas chilenos que viveram o exemplo do muralismo mexicano, representaram as primeiras iniciativas de artistas deste país de saírem das academias para vincularem-se à vida do povo. Como nos demais campos artísticos, muitos artistas plásticos passaram a relacionar diariamente seu trabalho com sua atividade cívica.⁶⁸

As realizações brigadistas foram, ao mesmo tempo, estimuladas pelas transformações em aparatos culturais como as universidades (segmentos mais dinâmicos dos circuitos da cultura considerada erudita) e, no âmbito das artes visuais, pela criação de museus de arte com um perfil novo. A Universidade do Chile (UCHILE) foi o local onde os efeitos institucionais do debate político estabeleceram-se com mais propriedade. Realizou-se uma reforma universitária que transformou antigos institutos em departamentos da Faculdade de Artes e a Faculdade de Belas-Artes criou do Instituto de Arte Latino-Americano (IAL). Este abrigou o Museu de Arte Contemporânea, a Sala Universitária, o Museu de Arte Popular e o Museu de Arte Latino-Americana, onde se realizaram as exposições *America no invoco tu nombre en vano*, *Homenaje al triunfo del pueblo*, *El arte brigadista* (que incluía trabalhos das Brigadas Ramona Parra e Inti Peredo), *El pueblo tiene arte com Allende*, *Exposición de las cuarenta medidas*.

No conjunto, estas instituições reorientaram sua organização e suas atividades deixando de reconhecer a legitimidade da criação artística no âmbito estético para localizá-la no conteúdo político-ideológico. O IAL, criado em seguida à vitória da UP, em 29 de dezembro de 1970, segundo um texto publicado no catálogo da exposição *Modernidad y Utopía*, realizada em 2000, expressou a maneira como o projeto político e as contingências sociais que desbordavam no campo das artes provocaram modificações nas relações entre arte e cultura, estética e política. O papel desenvolvido pelo IAL entre 1970 e 1973 foi assim descrito no texto:

O instituto propôs em curto prazo constituir um centro especializado com ênfase na pesquisa, na documentação visual e escrita, com uma decidida política de publicações. Rapidamente, ele se converteu em um dos principais centros de discussão e impulso das novas políticas no campo cultural; sua preocupação imediata foi criar as condições

⁶⁸ REYES. In: LEONARDI, op. cit., p. 40-41.

adequadas para respaldar a gestão de Salvador Allende, agregando desde o princípio intelectuais e artistas como agentes ativos do “governo popular”. É um momento em que existe plena consciência de que o artista está ligado a seu destino social e histórico e seu trabalho deve contribuir para criar condições que permitam superar a situação de postergação e subdesenvolvimento do país.⁶⁹

No IAL foram realizados sucessivos encontros que permitiram uma discussão aberta entre artistas e público sobre as limitações criadoras da relação entre arte e política e a motivação que a proposta revolucionária podia representar. Buscava-se, com isso, fundar novos valores para a arte que não se restringiam ao Chile, procurando criar uma nova consciência latino-americana que consistia em assumir para superar a dependência econômica e cultural. Neste sentido, Germán Gonzáles Quiróz atestou ainda que o IAL teve como objetivo desenvolver uma programação que representasse fielmente o caráter latino-americanista das produções artístico-culturais. Isto significava que toda exposição ou atividade cultural deveria ter como pressuposto a proposta tradicional da unificação da América Latina, impulsionadas pelas conquistas da esquerda chilena e pelas lutas antiimperialistas idealizadas antes da Revolução Cubana e desenvolvidas com sua efetivação.⁷⁰

De fato, ao observarmos a temática do Encontro de Plásticas Latino-Americano – Artes Plásticas e Luta Revolucionária – constatamos como as discussões sobre o papel da arte no processo de transição ao socialismo realizado no Chile se inseriram em um debate cultural continental, muito mais amplo, a respeito das contribuições da arte para a realização de uma revolução socialista na América Latina.⁷¹ As propostas dos chilenos foram consideradas uma questão a ser colocada aos artistas latino-americanos

⁶⁹Trecho traduzido pela autora: “El instituto propuso en un breve plazo constituir un centro especializado con énfasis en la investigación, la documentación visual y escrita, con una decidida política de publicaciones. Muy pronto, este se convierte en uno de los centros principales de discusión e impulsor de las nuevas políticas en lo cultural; su preocupación inmediata fue crear las condiciones adecuadas para respaldar la gestión de salvador Allende, sumando desde el principio a los intelectuales y artistas como agentes activos del ‘gobierno popular’. Es un momento en que existe plena conciencia de que el artista está ligado a su destino social e histórico y su labor debe contribuir a crear las condiciones que permitan superar la situación de postergación e subdesarrollo del país” (FALLETO, Enzo et al. **1950-1973: Entre modernidad y utopía**. Santiago: s/ed., 2000, p. 85).

⁷⁰QUIROZ, op. cit., p. 38-39.

⁷¹O Encontro de Plásticas Latino-Americana aconteceu em Havana e foi organizado pelo IAL em conjunto com a Casa de las Américas, de Cuba, em 1972. Seus resultados foram publicados na revista cubana *Casa de las Américas* (set.-out. 1972) com base nas constatações apresentadas em uma mesa-redonda em que se debateu a relação entre artes plásticas e luta revolucionária. O encontro reuniu delegados – pintores, escultores, artistas gráficos e críticos de arte – de dez países da América Latina: Argentina, Brasil, Colômbia, Cuba, Chile, México, Panamá, Peru, Uruguai e Venezuela. No encerramento houve uma exposição de artes plásticas contemporâneas com 231 obras de 129 artistas latino-americanos e a elaboração de uma declaração de solidariedade com a luta do povo vietnamita (LOREDO, Carlos Piñeiro. *Artes plásticas y lucha revolucionaria* (mesa redonda). **Casa de las Américas**, La Habana, n. 74, p. 151-159, set-out. 1972).

preocupados em produzir uma arte que expressasse uma identidade continental. Neste sentido, as expressões artísticas que atuariam pela libertação da América Latina deveriam representar as contingências de um processo revolucionário pautado em valores opostos ao do modelo capitalista de sociedade. Tendo em vista que, conforme observou Miguel Rojas Mix (crítico de arte chileno e diretor do IAL no período), o Encontro de Plásticas Latino-Americano não se tratava de um evento para discutir arte, mas a revolução latino-americana e, a partir disso, a necessidade do engajamento do artista em uma frente cultural baseada na estratégia comum de luta contra o imperialismo. A arte do período de transição deveria ser uma arma de luta, porque representava a possibilidade de união, de compromisso com a denúncia política e a oportunidade de criação dos novos valores que seriam a base da futura cultura socialista da América Latina.⁷²

O encontro estabeleceu uma relação direta dos parâmetros estéticos da nova arte à sua eficácia política. As técnicas de arte universais, se utilizadas, deveriam servir para aprofundar o estilo latino-americano e sua socialização no espaço público, como fizeram os muralistas mexicanos. O cartaz foi eleito como gênero artístico ideal para esse fim e, portanto, deveria deixar de ser considerado uma arte de segunda categoria, pois representava uma possibilidade efetiva de multiplicação das mensagens.⁷³

Entendemos que a valorização tanto do muralismo quanto da arte gráfica naquele encontro se relacionou à capacidade comunicacional destas expressões plásticas, atestada pelos artistas chilenos desde a campanha eleitoral da UP e que, naquele ano, já estavam consolidadas como formas eficazes de fazer propaganda do novo governo.

Neste sentido são relevantes as formulações do livro *Pintura Social en Chile*, publicado em 1972, pelo crítico de arte chileno Ernesto Saúl, que nas primeiras páginas justificou a escolha do mural e do cartaz como formas de arte privilegiada para

⁷² Ibid., p. 152-157.

⁷³ Tanto o muralismo – valorizado nos redutos artísticos burgueses –, quanto o cartaz – diretamente ligado à publicidade comercial – foram valorizados porque representaram elementos da *herança cultural* capitalista que eram úteis aos objetivos revolucionários da esquerda chilena. Segundo Antonio Albino Canelas Rubim, a *herança cultural* é um tópico crucial no debate entre marxistas sobre política cultural regido por uma questão já estabelecida pela Revolução Russa sobre o que fazer com a cultura herdada da burguesia e das antigas classes dominantes. Com exceção do movimento de cultura proletária (Proletkult), a decisão pela assimilação crítica da herança cultural foi unânime entre os marxistas. Porém este autor ressalta que os critérios de assimilação não são uniformes nem dependem da qualidade intelectual, artística ou estética da obra e sim, muitas vezes, está diretamente ligada ao seu forte viés político-conteudista. Sobre este tema ver Antonio Albino Canelas Rubim (1987 e 1989).

expressar uma arte social.⁷⁴ Segundo o autor, a “íntima conexão entre arte e sociedade, entre arte e política, entre arte e vida se reflete, especialmente, na arte mural e na gravura. O mural é uma forma de expressão muito mais universal que o quadro de cavalete. O mural se põe em contato com a multidão, dialoga com ela. A gravura, por sua vez, converte a possibilidade de comunicação em uma arma de combate”.⁷⁵ Em seguida, destaca as funções coletivas ligadas às necessidades populares e a eficácia de ambos como meio de difusão e conversão das pessoas em torno de novas idéias. Salienta a importância dessas artes no processo revolucionário, afirmando:

Os caminhos da arte mural e da gravura se cruzam no México, no começo do século XX. Ambos se unem na revolução, pegam as armas, combatem. O primeiro fala a partir dos muros, lança ardentes proclamações, torna-se um gigante no afã de alcançar todos os homens em todos os lugares. A gravura, breve, incisiva, mordaz, circula de mão em mão difundindo sua mensagem. Em Cuba a gravura cresce, nutrida pela revolução, e se transforma no cartaz, aproximando-se do mural. No Chile o mural se despoja de tecnicismos, amolda-se a qualquer muro, perde o afã de posteridade e se aproxima da leveza da gravura.⁷⁶

Dessa forma, assim como no encontro realizada na Casa das Américas em Cuba, o texto de Ernesto Saúl procurou resgatar uma herança cultural revolucionária, estritamente ligada à América Latina e que convergia para os mesmos valores: a necessidade de conscientizar a sociedade sobre a importância do trabalho coletivo (muralismo) e de expressar a necessidade da realização das mudanças (cartaz). Porém, neste caso, o muralismo brigadista chileno (mural que se despoja de tecnicismos...) recebeu destaque como a síntese destas duas formas de arte revolucionária.

⁷⁴ O livro *Pintura Social en Chile* foi publicado pela Editora Nacional Quimantú na coleção chamada *Nosotros los Chilenos* (Nós, os chilenos), parte de uma série de edições denominada *Hoy Contamos* (Hoje contamos). Os livros da coleção (também sobre cinema, música, artesanato, entre outros) seguiram uma linha editorial que lhes deu o formato de testemunho histórico com o objetivo de mostrar as expressões mais significativas do que se consideravam os elementos da “identidade nacional popular” chilena.

⁷⁵ Trecho traduzido pela autora: “La íntima conexión entre artista e sociedad, entre arte y política, entre arte e vida, se refleja, especialmente en el arte mural y el grabado. El mural es una forma de expresión mucho más universal que el cuadro de caballete. El mural se pone en contacto con la multitud, dialoga con ella. El grabado, por su parte, convierte la posibilidad de multiplicación en un arma de combate” (SAÚL, E. **Pintura Social en Chile**, 1972, p. 6).

⁷⁶ Trecho traduzido pela autora: “Los caminos del arte mural se cruzan a comienzos del siglo XX en México. Ambos se hermanan en la revolución, cogen las armas, combaten. Uno habla desde el muro, lanza ardientes proclamas, se hace gigante en el afán de alcanzar a todos los hombres en todos los lugares. El grabado, breve, incisivo, mordaz, circula de mano en mano difundiendo su mensaje. En Cuba el grabado crece, alimentado por la revolución, y se transforma en el cartel, acercándose al mural. En Chile el mural se despoja de tecnicismos, se amolda a cualquier muro, pierde el afán de posteridad y se aproxima a la levedad del grabado” (Ibid., p. 45).

A origem social e coletiva do cartaz e do mural, para Ernesto Saúl, é o que os aproxima e lhes atribui o papel revolucionário de arte de propaganda. No entanto, é preciso observar que a natureza artesanal e militante da pintura mural e a natureza “industrial” e profissional dos cartazes produzidos entre 1970 e 1973 resultaram de envolvimento diferenciados com o projeto da UP e, sendo assim, as tradições artísticas mobilizadas expressaram funções políticas e artísticas diferentes, mesmo quando as contingências político-culturais permitiram sua aproximação.

O cartaz chileno teve como referência mais próxima o que foi feito em Cuba a partir da revolução de 1959, quando o cartaz cubano alcançou reconhecimento internacional pela capacidade de associar técnicas das artes plásticas e da publicidade comercial transformando sua função mercantil e ideológica, determinada pelo capitalismo, em um meio de educação política e artística. Modelo referendado pelos artistas criadores da gráfica política chilena que, junto com o muralismo brigadista, marcaram a memória visual da *experiência chilena* e hoje compõem um capítulo da história da arte deste país.

2. Brigadas Muralistas: sentido e origem

A criação das brigadas muralistas localiza-se em dois momentos marcantes da trajetória eleitoral do PC e do PS no Chile: as campanhas pela eleição de Salvador Allende em 1964 e 1970. Depois da reformulação da legislação eleitoral, em meados dos anos 1950, houve um aumento da mobilização política que alterou o equilíbrio das forças, de modo que o PDC se tornou o maior partido político do país e a Frente Revolucionária de Ação Popular (FRAP), uma reunião de partidos de tendência marxistas.⁷⁷ Estes, entusiasmados com os resultados eleitorais alcançados na disputa de 1958, iniciaram uma campanha marcada pelo otimismo e por uma disposição militante, que motivou as primeiras criações de murais realizadas coletivamente por brigadas.⁷⁸

A compreensão da denominação *brigada muralista*, em uma perspectiva histórica, permite apreender o sentido e a natureza deste fenômeno político-cultural. A idéia de *brigada* remete à maneira de organização de trabalhos coletivos que se originou na URSS nos primeiros anos posteriores à Revolução de 1917. Nesse período formaram-se “‘brigadas de escritores’, ‘brigadas de músicos’ etc., e Trotski chegou a propor as ‘brigadas de trabalho’ e a militarização de todos os operários”.⁷⁹ Nesta perspectiva, ao estruturar seu trabalho propagandista em brigadas, os militantes de esquerda realizaram uma transposição do valor do trabalho coletivo para o campo da produção artística, visando legitimar o sentido da transição para o socialismo no Chile.

Esse modelo de ação em brigadas também foi adotado em Cuba, após a revolução de 1959, onde o trabalho coletivo foi considerado elemento do qual dependia a superação do subdesenvolvimento do país e o sucesso da revolução. Nas palavras de Florestan Fernandes sobre a Revolução Cubana, o “trabalho coletivo desponta como alfa e ômega da revolução: só ele poderia alimentar os fluxos da acumulação socialista a partir da agricultura”.⁸⁰ Na verdade, com esta afirmação o autor se refere ao fato de que em Cuba, para a implantação de um regime socioeconômico socialista, era preciso criar

⁷⁷ Em 1957 a lei eleitoral tornou o voto obrigatório que gerou um crescimento substantivo na participação popular e feminina e estabeleceu a cédula única que dificultava fraudes (FAÚNDEZ, op. cit., p. 129-130).

⁷⁸ O pacto eleitoral do PC e do PS em torno da FRAP em 1958 obteve um grande êxito eleitoral: enquanto o primeiro colocado, Jorge Alessandri, obteve 31% dos votos, a FRAP, representada por Salvador Allende, obteve 29%, sendo que o restante dividiu-se entre o PDC (21%) e o PR (15%).

⁷⁹ SCHNAIDERMAN, Boris. **Os escombros e o mito**. A cultura e o fim da União Soviética. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 37.

⁸⁰ FERNANDES, Florestan. **Da guerrilha ao socialismo**: a revolução cubana. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979, p. 136.

um incentivo moral que transformasse o significado do trabalho. Isto subentendia convencer os indivíduos de que sua força de trabalho não seria mais uma mercadoria, mas uma contribuição fundamental para a construção da sociedade socialista, na qual todos seriam os donos dos meios de produção e os bens produzidos seriam de usufruto coletivo. Toda a política cultural estava orientada para este princípio.

Já a prática do *muralismo* adotada pelas *brigadas* se inspirou no movimento muralista mexicano, nascido de uma contingência revolucionária e da defesa de uma arte pública, coletiva, reveladora da identidade nacional do povo.⁸¹ Uma breve relação com a experiência mexicana nos permite vislumbrar as possibilidades que a opção pelo muralismo representava enquanto opção artística para a formação de uma cultura socialista.

O movimento muralista mexicano tinha o objetivo de gerar uma arte revolucionária de caráter popular. Seus murais conjugaram uma grande quantidade de imagens figurativas reproduzidas de variadas formas – realista, alegórica, satírica – que pretendiam representar a identidade mexicana, buscada nas origens históricas do México, incluindo vários aspectos da cultura pré-colombiana. Iniciado a partir de um projeto do ministro da Educação José Vasconcelos, o movimento muralista mexicano foi idealizado como um projeto artístico capaz de contribuir para a legitimação da Revolução Mexicana. No momento em que os muralistas Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros aderiram ao comunismo, integrando-se ao Partido Comunista mexicano, o muralismo assumiu características de uma arte política, orientada pela perspectiva de arte militante ou arte revolucionária capaz de substituir a arte burguesa, representada pela perspectiva acadêmica. Os muralistas rejeitaram a “arte de cavalete” e assumiram uma postura de recuperação da cultura popular – no caso mexicano, relacionado com o indígena-camponês, cerne da nacionalidade e, ao mesmo tempo, representação do trabalhador. A tradição indígena, segundo Dawn Ades, serviu de modelo para a construção de um ideal socialista de uma arte aberta para o povo, “uma arte aguerrida, educativa e para todos”.⁸²

Assim como a Revolução Mexicana, a pintura mural foi uma tentativa de romper com o passado colonial e buscar nas origens nacionais um meio de inserção do México

⁸¹ O movimento muralista mexicano originou-se na década de 1920 e é considerado a expressão artística da Revolução Mexicana iniciada em 1910. Os trabalhos analisados que apresentam diferentes perspectivas de análise e, assim, proporcionam uma compreensão global da importância deste movimento, são Octavio Paz (1987), Dawn Ades (1997), Toby Clark (2000) e Camilo Vasconcellos (2003).

⁸² ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997, p. 151-153.

no mundo moderno. Dessa forma, os temas privilegiados pelos artistas foram a história, as paisagens mexicanas e os tipos nacionais relacionados a formas de trabalho e tradições culturais que resultaram em murais monumentais, de lenta realização e alto valor estético.⁸³

A influência do muralismo mexicano entre os pintores chilenos remonta à década de 1940 com a chegada dos pintores Xavier Guerrero e David Alfaro Siqueiros. Este último deu palestras na Escola de Belas-Artes da UCHILE e outras instituições, introduzindo novas técnicas de pintura mural e influenciando uma geração de pintores muralistas chilenos que produziram obras dispersas, mas não constituíram uma tradição. Nesta passagem pelo Chile, os pintores mexicanos elaboraram murais na Escola México da cidade de Chillán.⁸⁴

No caso do muralismo brigadista chileno, sua aproximação com o movimento muralista mexicano se deu pela vontade de trabalhar de forma coletiva baseada nos postulados de socialização da arte. Isto representava uma contraposição ao individualismo burguês e, com ele, à pintura de cavalete e qualquer proposta artística voltada para os meios intelectuais elitistas. Segundo o antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini a partir da idéia de uma arte socializada, estabelecia-se a crítica da função da arte em uma estrutura social capitalista e a defesa da articulação entre o lúdico e o político. Conforme as formulações do autor, nesta perspectiva:

As artes plásticas devem ser tanto o lugar onde o povo cria suas imagens para a luta como o lugar onde consegue o prazer de reconhecer-se em sua obra. O que justifica as artes plásticas, o que as torna uma atividade necessária é, num país socialista, o fato de constituir um novo espaço visual no qual possa crescer a vida em liberdade; num processo de libertação, gerar imagens que ajudem à identificação e ao progresso da consciência política. Em ambos os casos ser o lugar onde o povo consiga o prazer de reconhecer-se e transformar-se.⁸⁵

Neste texto, em que analisou as manifestações artísticas nascidas do objetivo de socializar a arte na América Latina (categoria na qual inseriu a experiência das brigadas muralistas chilenas), Nestor Garcia Canclini também ressaltou que a capacidade de

⁸³ VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Representações da Revolução Mexicana no Museu Nacional do México (1940-1982)**. São Paulo, 2003. 233 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, p. 183.

⁸⁴ Sobre o significado da passagem de David Alfaro Siqueiros e Xavier Guerrero no Chile, ver Departamento Educativo Museo Nacional de Bellas Artes (1984), Ebe Bellange (1995) e Patricio Rodríguez-Plaza (2004).

⁸⁵ CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 130; 153.

comunicação foi o aspecto central das expressões artísticas que almejassem compor o espaço visual de uma sociedade em transição ao socialismo.

A possibilidade de se comunicar estava presente em todos os aspectos do muralismo das brigadas chilenas, abarcando tanto o processo de produção quanto a sua exposição no espaço público. Os militantes dos partidos da UP, ao readaptarem a prática do muralismo, encontraram uma fórmula para difundir o projeto do governo popular e expressar os valores e anseios das camadas populares chilenas ao produzirem expressões artísticas junto com elas. Esteticamente, como veremos no último capítulo deste trabalho, a comunicação se dava pela valorização, como nos murais mexicanos, da imagem figurativa, forma privilegiada para representar a realidade também de várias maneiras – realistas, alegóricas, satíricas.

As diferenças entre o movimento mexicano e o chileno foram constatadas no âmbito estético e basearam-se nas condições históricas de produção das obras. Como bem observou Nestor Garcia Canclini, as brigadas “raramente caíam no descomedimento retórico do muralismo mexicano. Não procuravam consagrar uma história já feita, mas entrosar-se no processo, seguir seu **tempo**. É alguma coisa mais do que uma exaltação poética a afirmação de um crítico chileno [Ernesto Saúl] de que esses murais foram feitos em ‘conflito com o vento, com a chuva, com o trabalho de outros homens’”.⁸⁶ A partir disso, o autor reitera as diferentes preocupações artísticas e, ao mesmo tempo, as relaciona com as motivações que deram origem a estes movimentos muralistas.

O muralismo mexicano, independentemente de sua relação com uma contingência revolucionária, conforme constatou o crítico mexicano Octavio Paz, partiu das especulações de um grupo de artistas e intelectuais formados e consagrados nas instituições de arte burguesas, constituindo assim um movimento de vanguarda artística, um processo de ruptura nascido dentro das instituições tradicionais de artes plásticas e financiado pelo Estado.⁸⁷ Diversamente, as brigadas muralistas constituíram-se no ativismo político dos militantes de esquerda, apenas apoiadas por alguns artistas, também militantes, e financiadas com os ínfimos recursos financeiros provenientes do partido ou de doações de militantes e simpatizantes. Sendo assim, preocupados em realizar um trabalho de propaganda política eficaz nas ruas do Chile e com escassos

⁸⁶ CANCLINI, op. cit., p. 139.

⁸⁷ PAZ, Octavio. Pintura Mural. In: **México en la obra de Octavio Paz III** – Los privilegios de la vista. Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

materiais, geraram um método alternativo de pintura mural baseado, essencialmente, na rapidez, na simplicidade e no trabalho em equipe de jovens voluntários e somente depois da vitória foram reconhecidos nas instituições de arte tradicionais.

2.1 Campanhas eleitorais da esquerda e o nascimento do movimento muralista chileno

De acordo com o livro *Muralismo*, as brigadas muralistas nasceram na década de 1960 baseadas no seguinte questionamento: Como apoiar, a partir da arte, o candidato Salvador Allende na campanha presidencial de 1964? A resposta foi a criação de brigadas de jovens militantes voluntários e de esquerda, divididos entre estudantes, artistas plásticos e jovens trabalhadores, que durante a campanha eleitoral de 1964 saíram às ruas do país para pintar muros e paredes com imagens e mensagens de apoio aos projetos da FRAP.⁸⁸

O período que impulsionou o nascimento do movimento brigadista chileno foi relatado por Patricio Cleary, militante de esquerda encarregado da propaganda da candidatura de Salvador Allende de 1963-1964, em um artigo publicado na revista *Araucaria de Chile* em 1988.⁸⁹ Segundo o autor, a iniciativa de elaborar a propaganda da FRAP nas paredes e nos muros das cidades chilenas surgiu em Valparaíso (principal cidade portuária do país) como uma proposta alternativa de propaganda política do candidato Salvador Allende, que visava superar a falta de recursos e se contrapor à grande estrutura propagandista do seu rival, o candidato democrata cristão Eduardo Frei Montalva.⁹⁰ Este desfrutava de uma grande quantidade de recursos (diretos e indiretos), do apoio de profissionais qualificados (jornalistas, sociólogos, psicólogos, especialistas em comunicação social) e de uma agência publicitária que introduziu novas

⁸⁸ COMITÉ DE DEFENSA DE LA CULTURA CHILENA, op. cit., p. 6.

⁸⁹ A revista *Araucaria de Chile*, produzida trimestralmente por exilados chilenos ligados ao PC de 1978 a 1990, tinha o objetivo de unir a produção cultural dos chilenos que viviam no Chile e os que estavam no exílio, constituindo uma alternativa de manifestação político-cultural em meio à censura e à repressão impostas pela Junta Militar que assumiu o governo em setembro de 1973. Um estudo sobre as idéias políticas e culturais, que circularam nesta revista durante o período de sua publicação, está sendo realizado pela historiadora Êça Pereira da Silva, no projeto intitulado *Araucaria de Chile 1978-1990: a intelectualidade chilena exilada*, no Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo.

⁹⁰ CLEARY, Patricio. Cómo nació la pintura mural política Chile. **Revista Araucaria de Chile**, n.42, 1988, p. 93.

perspectivas à propaganda política no país.⁹¹ Dessa forma, sua propaganda eleitoral contemplou todos os aspectos, inclusive o uso dos muros das cidades chilenas, que até então eram de domínio tradicional da esquerda. Nos primeiros dias de campanha, aberta em maio de 1963, muitas ruas em diferentes cidades do país amanheceram com os muros pintados com as “estrelas de Frei”, símbolo da sua candidatura.

A resposta da FRAP foi imediata e partiu de uma ampla mobilização de seus comitês de jovens militantes, em maio de 1963, na cidade de Valparaíso, que organizaram uma ofensiva *callejera* (ofensiva de rua) e encheram muros e paredes com o “X” da campanha de Salvador Allende.

Figura 1

Slogan das campanhas de Salvador Allende (1964 e 1970)

Fonte: Disponível em: <http://www.abacq.net/imagineria>.

O símbolo composto, na parte superior, pela letra “V” de vitória, na parte inferior, pelo “A” de Allende, e colorido com as cores da bandeira nacional chilena levou aos muros da cidade de Valparaíso a alternativa socialista. A partir desta iniciativa se estabeleceu, segundo Patrício Cleary, uma propaganda de caráter defensivo e com problemas em termos de organização.⁹² Porém, sua eficácia simbólica de luta através

⁹¹ Os grandes recursos utilizados na campanha de Eduardo Frei estiveram diretamente ligados à possibilidade de eleição democrática de um governo de esquerda no Chile. Por um lado, a direita, concentrada em torno do Partido Nacional (PN), desgastada pelos fracassos do governo de Jorge Alessandri (1958-1964), apoiou, de forma incondicional, o candidato democrata cristão para impedir a eleição de Allende. Por outro lado, a disposição do governo dos Estados Unidos de impedir a eleição democrática de um governo de esquerda rendeu um poderoso investimento econômico no período eleitoral e uma assistência militar e social ao longo dos seis anos de governo. O interesse dos Estados Unidos estava de acordo com a sua política da Aliança para o Progresso, aplicada pelo presidente Kennedy na América Latina, com o objetivo de impedir a propagação do fenômeno revolucionário cubano. Tal política partia do pressuposto de que a maneira mais efetiva de combater o comunismo nesta região era promover o desenvolvimento econômico e a democracia. No terreno da propaganda eleitoral, o apoio dos Estados Unidos também era de muita relevância, tendo em vista que o tema principal naquele ano apresentava-se como uma opção entre socialismo e democracia (FAÜNDEZ, op. cit., p. 132-133).

⁹² As dificuldades geradas por esta primeira iniciativa, segundo Patrício Cleary, relacionaram-se aos problemas políticos criados nesta noite de maio de 1963, quando muitos dos ativistas que se mobilizaram para pintar o símbolo da campanha de Allende cometeram uma série de erros por falta de orientação prévia. Erros graves que consistiram na pintura do “X” em monumentos, edifícios e lugares tradicionais da cidade, dando margem a uma forte e eficaz contrapropaganda dos candidatos adversários

dos muros foi valorizada pelos integrantes e partidários da FRAP, porque expressava a disposição dos militantes em participar da batalha eleitoral e, também, porque despertou o interesse de artistas que se dispuseram a contribuir para ampliar esta forma de divulgação dos projetos da esquerda. Sobre este fato relatou Patrício Cleary:

Foi neste clima que surgiu, produto de conversas entre o pintor Jorge Osorio, um estudante de arquitetura com muitas habilidades artísticas chamado Osvaldo Stranger, e o autor desta crônica – que era encarregado da propaganda da campanha –, a idéia de experimentar fórmulas propagandísticas diferentes, como representar, por exemplo, artisticamente, em cartazes pintados diretamente nos muros, as consignas e aspirações populares. Aprovamos a idéia, a partir de um esboço que, sem propósito concreto, havia desenhado Osorio em seus poucos momentos de ócio. Foi mais fácil despertar o entusiasmo de todos nós do que encontrar, em seguida, os meios para sua realização.⁹³ Finalmente, o problema se resolveu e escolhemos um muro localizado na avenida Espanha, a estratégica artéria que une Valparaíso com Viña del Mar. Osorio e Stranger, apoiados por um comitê de jovens, pintaram o mural em uma noite. Foi esse o primeiro mural político, até onde sabemos, pintado no país. Era o mês de julho de 1963.⁹⁴

O autor ressalta que o entusiasmo desta iniciativa levou à pintura de outros murais ao longo da avenida Espanha, realizados por comitês juvenis que se encarregaram de cobrir toda sua extensão com o “X” da campanha de Allende e com mensagens que dialogavam entre si. Alguns murais se destacaram pela elaboração estética e pela mobilização de militantes e da população que acompanhavam a sua produção. Patrício Cleary destacou também o mural elaborado na ponte Capuchinos, via por onde passa o trânsito que circula entre Valparaíso e Viña del Mar, no qual trabalharam três equipes integradas, na maior parte, por jovens estudantes da UCHILE e

(CLEARY, op. cit.). Este deslize inicial custou ao movimento brigadista chileno uma constante desqualificação de seus participantes pela oposição, ao longo de todo período que analisamos.

⁹³ Neste ponto Patrício Cleary ressalta a escassez de recursos para adquirir materiais para a realização dos murais. Situação que, segundo Eduardo Carrasco, foi resolvida com materiais doados por operários do porto de Valparaíso: Sacos de fumo preto, cola de carpinteiro e uma quantidade considerável de baldes de metal. Com este material, foram preparados cerca de dois mil litros de “pintura preta” (CARRASCO, E. **Il sogno dipinto**. I murales del Cile nella memoria storica. Itália: Hobby & Work Publishing, 2004, p. 19).

⁹⁴ Trecho traduzido pela autora: “Fue en este clima que surgió, producto de conversaciones entre el pintor Jorge Osorio, un estudiante de arquitectura con muchas condiciones artísticas llamado Osvaldo Stranger, y el autor de esta crónica – que tenía las funciones de encargado de propaganda de la campaña – la idea de intentar fórmulas propagandísticas distintas, como representar, por ejemplo, artisticamente, en afiches pintados directamente en los muros las consignas y aspiraciones populares. Aprobamos la idea, a partir de un boceto que sin propósito concreto había diseñado Osorio en sus ratos de ocio. Fue más fácil despertar el entusiasmo de todos nosotros que hallar, en seguida, los medios para su realización. Finalmente, el problema se resolvió y elegimos una muralla ubicada en la avenida España, la estratégica arteria que une Valparaíso con Viña del Mar. Osorio y Stranger, apoyados por un comité de jóvenes, pintaron el mural en una sola noche.

Fue ése el primer mural político que haya pintado, que sepamos, en el país. Era el mes de julio de 1963” (CLEARY, op. cit., p. 194).

da Universidade Federico Santa Maria, sob a direção dos pintores Gastón Vilavecchia (italiano radicado em Viña del Mar), Nemesio Rivera e Jorge Osório (ambos chilenos). O mural teve cerca de cento e trinta metros de comprimento e de três a seis metros de altura, constituindo-se como uma obra de impressionante infra-estrutura. Além de dimensionar a grandiosidade da obra, o autor lembra que, durante o processo de sua produção, o mural se converteu em objeto de romaria popular e de atividade dos comitês da campanha eleitoral que acompanhavam a evolução dos trabalhos e levavam alimentos e refrescos para os pintores.⁹⁵ Inspirada nesta iniciativa, desencadeou-se uma onda de realizações similares por todo o país.

O relato de Patricio Cleary apresentou dois aspectos importantes para dimensionar a força e a retomada desta experiência posteriormente: o primeiro é a mobilização organizada e integrada de uma militância heterogênea – eram jovens estudantes, artistas, intelectuais, homens e mulheres realizando a propaganda da UP. O segundo refere-se ao valor de agitação ou da repercussão entre as comunidades locais. A estratégia de propaganda colocada em prática pelos militantes da FRAP permitia, além da difusão de uma mensagem visual em locais de grande visibilidade, o contato com a comunidade do local e o estabelecimento de uma relação de solidariedade com ela. De forma que a eficácia prática e simbólica desta ação que unia arte e política teve grande repercussão e por isso acabou ocorrendo a destruição do mural realizado na ponte Capuchinos, em meados de 1964. Tal acontecimento foi comentado por Pablo Neruda e divulgado através de algumas rádios de Valparaíso em 12 de junho deste mesmo ano (auge da campanha presidencial).⁹⁶ Logo no início da prática muralista, o poeta destacou o muralismo brigadista como um inovador meio de propaganda que reuniu qualitativamente a criação estética e uma função política:

Pela primeira vez na história política da América Latina a propaganda alcançou um nível extraordinário. Não se pode pensar sem ternura nas moças e nos rapazes que à noite, em uma fria intempérie, com linhas e cores traçaram, em plena rua, esta imagem maravilhosa. Não se pode pensar sem profundo sentimento patriótico que as ruas que serviam antes à anônima insolência se encontraram rapidamente embelezadas, florescendo no brumoso inverno. Surgiram as figuras de crianças e mulheres, de operários e camponeses que marchavam. Todo mundo parava para observar esta

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ O poeta chileno Pablo Neruda era militante do PC e se identificou com os projetos político-culturais dos PCs ao longo dos anos 1960 e 1970. Declaração publicada na website: *Chile: breve imageria política 1970-1973* (<<http://www.abacq.net/imageria>>) e que foram referidas por Patricio Cleary (1988) e Eduardo Carrasco (2004), principais autores que relatam os marcos iniciais deste muralismo.

configuração da pátria. Dávamos uma lição ao mundo neste mural. Uma lição que significava no fundo as mesmas idéias do movimento popular: O respeito pela beleza e a criação humana.⁹⁷

Depois de exaltar a experiência das brigadas muralistas, classificou o ato de destruição do mural, realizado por militantes do candidato adversário, como um ato de barbárie, de rebaixamento cultural, comparável às ações dos colonialistas que eram contrários à independência cultural do país. Interpretando o acontecimento como um fato político eleitoral de desqualificação do candidato adversário, considerava que, ao destruir uma realização artística feita em conjunto com a população local, os democratas cristãos haviam cometido um ato contra o povo chileno, o que servia como um alerta para a hora de votar:

Isto é uma advertência para todos e uma lição para todos. Apresentam os partidários de Allende como representantes da violência e do sobressalto: este atentado põe as coisas no seu lugar. [...]. Agora é necessário escolher entre os que, com sacrifício, com paixão criadora deram vida e harmonia a um grande fragmento do caminho, a uma parede morta, ou escolher os que, a partir da sombra, executaram a destruição abominável. Neste sentido este fato é mais eloquente que a fantástica propaganda desta candidatura, esta é a primeira *Mudança em liberdade*⁹⁸ que realizou a candidatura reacionária: com toda *liberdade* fizeram cacos de uma obra de arte.⁹⁹

A partir do exposto, observamos que, nascido de uma intenção política e comunicacional pontual – fazer uma propaganda política capaz de se contrapor à estrutura propagandista do candidato adversário –, o muralismo brigadista foi além e se tornou reconhecido como uma possibilidade de criação artística nascida do contato com as camadas populares, como almejavam os partidos de esquerda.

⁹⁷ Trecho traduzido pela autora: “Por primera vez en la historia política de América Latina se había llevado la propaganda a una altura extraordinaria. No se puede pensar sin ternura en las muchachas y muchacho que de noche, a la fría intemperie con líneas y colores trazaron en plena calle esta estampa maravillosa. No se puede pensar sin profundo sentido patriótico que las calles que sirvieron antes para la anónima procacidad se vieron de pronto embellecidas, floreciendo en el brumoso invierno. Surgieron las figuras de niños y mujeres, de obreros y campesinos que marcharon. Todo el mundo se detenía a mirar esta configuración de la patria. Dávamos una lección al mundo en este mural. Una lección que significaba en el fondo las mismas ideas del movimiento popular: El respecto por la belleza y la creación humana” (NERUDA. In: <<http://www.abacq.net/imaginaria>>).

⁹⁸ A expressão “mudança em liberdade” foi uma ironia do poeta referida ao lema da campanha de Eduardo Frei, *Revolução em Liberdade*.

⁹⁹ Trecho traduzido pela autora: “Esto es una advertencia para todos y una lección para todos. Se presenta a los partidarios de Allende como representantes de la violencia y el sobresalto: este atentado pone las cosas en su sitio. [...] Ahora hay que elegir entre los que con sacrificio, con pasión creadora dieron vida y armonía a un gran fragmento del camino, a una pared muerta, o elegir a los que desde la sombra ejecutaron la destrucción abominable. En este sentido este hecho es más elocuente que la fantástica propaganda de esa candidatura, éste es el primer *Cambio en libertad* que ha hecho la candidatura reaccionaria: con toda *Libertad* han hecho añicos una obra de arte” (Ibid.).

O único mural deste período a que tivemos acesso foi realizado em Santiago, nas margens do rio Mapocho (que atravessa a cidade das cordilheiras até o mar) e atesta a expansão desta prática para outras localidades do país em 1964.

Figura 2

Foto da lateral norte do rio Mapocho realizada em 1972, na altura do Mercado Central. Mural pintado por militantes de esquerda durante a campanha presidencial de 1964.

Fonte: Disponível em: <<http://www.abacq.net/imagineria>>.

Neste mural de 1964, realizado em um lugar de grande visibilidade, há a predominância do texto expresso na frase “Soberania Popular” seguida do nome do candidato “Allende”, combinação que sintetizou o principal objetivo da esquerda: tornar-se porta-voz das reivindicações populares para alcançar a independência econômica e cultural do país. Tanto a este último mural, quanto aos demais produzidos na campanha 1963-1964, a resposta dos democratas cristãos também foi realizada através dos muros, dando continuidade a uma batalha de propaganda, sobretudo na cidade de Valparaíso, que se estendeu até o resultado final, com a vitória de Eduardo Frei.

A derrota eleitoral, além de decepcionar, desmotivou os militantes a darem continuidade às iniciativas muralistas nas ruas de forma organizada e contínua. Naquele momento, tanto os líderes dos partidos quanto suas organizações juvenis passaram por um período de avaliação e reorientação das alianças, e a realização de murais de propaganda só foi retomada de maneira estruturada no final dos anos 1960, quando se aproximavam novas eleições presidenciais. Segundo Patrício Cleary, Salvador Allende foi um dos incentivadores da organização de brigadas muralistas para a realização da propaganda eleitoral da UP em 1970. Qualificou a experiência muralista da disputa

eleitoral anterior como a maior novidade de sua campanha e um exemplo a ser seguido em todo o país, sobretudo em Santiago.¹⁰⁰

A partir de 1969, o muralismo realizado por brigadas, segundo o relato do cantor e participante das brigadas Eduardo Carrasco (militante comunista que participou do movimento da Nova Canção Chilena e das BRP) em seu livro *Sonho Pintado*, “tornou-se uma das contribuições mais importantes e originais da criatividade popular chilena”.¹⁰¹

Entre o anúncio da formação da UP em 1969 e a eleição em 4 de setembro de 1970, a retomada dos debates político-partidários se intensificou e o clima polarizado deu ainda mais força à campanha. A direita, representada pelo PN, definiu um candidato próprio, descartando a aliança com o PDC, que apresentava Radomiro Tomic, da sua ala esquerda, como candidato. Tripartição que colocava a proposta da UP como única alternativa diferenciada em um momento em que o país passava por uma profunda crise econômica gerada pelo fracasso das políticas econômicas dos dois governos anteriores e, conseqüentemente, intensificavam-se as mobilizações populares. Dessa forma, em 1970 abria-se o horizonte para a realização de uma revolução socialista pela via pacífica, como alternativa ao fracasso da “revolução em liberdade de Eduardo Frei”.

Joan Jara, em seu relato biográfico sobre a vida e a obra de Victor Jara,¹⁰² descreveu o impacto da eleição de 1970 e o contexto de polarização em que se desenvolveu a disputa eleitoral:

Não é fácil transmitir o que uma eleição presidencial significava para o Chile. Eu já testemunhara duas, mas aquela as superava em intensidade, tamanho e grau de polarização. Penetrou em todos os rincões do país, em todos os aspectos da vida, em todos os locais de trabalho e estudo, em todos os bairros, em todos os lares. Famílias chegavam a separar-se, pessoas perdiam seus empregos, encontravam outros, brigavam com os amigos, estabeleciam novos círculos de amizades, eram obrigados a definir-se sobre uma série de questões vitais e, em geral, eram submetidas a um bombardeio contínuo de opiniões dramaticamente opostas umas às outras.¹⁰³

A base eleitoral da UP nesta campanha era a classe operária, os camponeses e a juventude do país, e sua falta de poder econômico fez com que a campanha eleitoral dependesse, mais uma vez, fundamentalmente da mobilização das massas. Para isso

¹⁰⁰ CLEARY, op. cit., p. 195.

¹⁰¹ CARRASCO, op. cit., p. 23.

¹⁰² Diretor de teatro e um dos principais cantores da NCCH, assassinado pelos militares em 13 de setembro de 1973.

¹⁰³ JARA, Joan. **Canção inacabada**. A vida e a obra de Victor Jara. Trad. Renzo Bassanetti. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 1998, p. 191-192.

foram criados os Comitês de Unidade Popular (CUP), com o objetivo de organizar e coordenar as atividades de campanha em diferentes localidades. A orientação dos CUP foi essencialmente didática e pedagógica. De acordo com o programa da UP, cada comitê deveria continuar estruturado depois da vitória, pois não seriam apenas organismos eleitorais, mas também intérpretes e combatentes das reivindicações imediatas das massas e dos órgãos que preparariam a população para exercer o poder popular.¹⁰⁴ Sobre a atuação dos CUP, relatou Luis Corvalán Lépez (secretário-geral do PC entre 1958 e 1989):

O povo tomou como sua a tarefa de ganhar a Presidência da República. Constituíram-se treze mil e oitocentos Comitês de Unidade Popular nos locais de trabalho ou residências, em aldeias e bairros, em fábricas, serviços públicos, empresas de construção e de transporte, estabelecimentos educacionais etc. Neles trabalhavam com entusiasmo os militantes e dirigentes de todos os partidos de esquerda e muita gente sem partido que se rendeu à candidatura de Allende. Estes Comitês foram os artífices da vitória. Estabeleceram o diálogo com centenas de milhares de trabalhadores da cidade e do campo e com milhares de artesãos, comerciantes e industriais e outras pessoas das camadas médias. Reuniram dinheiro, peso a peso, para cobrir os gastos da campanha. Como nunca antes, nem depois, reuniram-se grandes multidões nas mobilizações e um incontável número de pequenos atos em cidades, povoados, bairros, aldeias, até nos mais afastados povoados camponeses.¹⁰⁵

Na prática, segundo o autor, os comitês uniram-se às já estruturadas organizações de trabalhadores e estudantes (as federações de estudantes universitários e secundaristas), estabelecendo métodos permanentes e dinâmicos de representação do programa, entre os quais se incluíram as atividades do ramo artístico de pintores, folcloristas, bailarinos que passaram a trabalhar juntos e de forma coordenada. As Brigadas Ramona Parra e as Brigadas Elmo Catalán se organizaram na campanha de 1970 e, em seguida ao anúncio da candidatura, percorreram as mais diversas localidades do país gravando o nome do candidato e as consignas da campanha em rochas, paredes, muros, pontes, no pavimento das ruas etc. Porém, a história destas brigadas está

¹⁰⁴ PROGRAMA DE LA UNIDAD POPULAR, op. cit., p. 19-20.

¹⁰⁵ Trecho traduzido pela autora: “El pueblo tomó como suya la tarea de ganar la presidencia de la república. Se constituyeron 13 mil ochocientos Comités de Unidad Popular en los sitios de trabajo o lugares de residencia, en aldeas y barrios, en fábricas, servicios públicos, empresas de la construcción y del transporte, establecimientos educacionales, etc. En ellos trabajaban con entusiasmo los militantes y dirigentes de todos los partidos de izquierda y mucha gente sin partido que se plegó a la candidatura de Allende. Esos Comités Fueron los artífices de la victoria. Entablaron conversaciones con cientos de miles de trabajadores de la ciudad y del campo y con miles artesanos, comerciantes e industriales y otras gentes de las capas medias. Reunieron dinero, peso a peso, para cubrir los gastos de la campaña. Como nunca antes ni después se realizaron entonces multitudinarios mítines y un incontable número de actos pequeños en ciudades, pueblos, barrios, aldeas, hasta en los más apartados poblados campesinos” (CORVALÁN, L. **El gobierno de Salvador Allende**. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2003, p. 111).

diretamente vinculada com seus partidos de origem e não com um ativismo nascido ou ligado aos CUP. Cabe-nos agora apresentar a trajetória destas que foram as principais brigadas muralistas chilenas entre 1970 e 1973.

2. 2 Brigadas Ramona Parra: o pincel como arma de luta

Sob o lema “Pintaremos até o céu, até vencer!”¹⁰⁶ atuaram as BRP depois da vitória. De acordo com o artigo de Ximena Ortuzar, publicado na revista *Onda*,¹⁰⁷ a BRP foi organizada em 1969 e seus murais eram elaborados em locais estratégicos, como nos bairros de periferias, próximo ou nas indústrias e mineradoras, em muros e calçadas de boa visibilidade aos transeuntes. Uma comissão de propaganda do PC definia seus planos de trabalho, que se dividiram em dois momentos: primeiramente, antes da eleição, trabalharam pelo triunfo do *governo popular* e, posteriormente, direcionaram suas ações para defendê-lo.¹⁰⁸ Ao longo do governo da UP tornou-se uma prática de propaganda política que se converteu em um meio de expressão e informação coletiva, com eficácia reconhecida oficialmente.

As motivações para sua criação remontam a experiências isoladas inspiradas nas iniciativas muralistas de 1963-1964 e na Brigada Venceremos, também criada pela JJCC atuante até a eleição de 1970 e que depois foi incorporada às BRP. As ações muralistas que antecederam a criação das BRP ocorreram durante o governo de Eduardo Frei Montalva, estimuladas pela necessidade de denunciar os desmandos políticos do governo como, por exemplo, o massacre de Puerto Montt.¹⁰⁹ Denunciavam também as

¹⁰⁶ Trecho traduzido pela autora: “¡Pintaremos hasta el cielo, hasta vencer!” (COMITÉ DE DEFENSA DE LA CULTURA CHILENA, op. cit., p. 60).

¹⁰⁷ A revista *Onda*, definida como uma revista de política e cultura da UP, produzida pela divisão de publicações infantis e educativas da Empresa Editora Nacional Quimantú Ltda; com a participação da Direção Nacional de Centros Juvenis, Conselho de Desenvolvimento Social, ODEPLAN e o Departamento de Educação da Universidade do Chile (UCHILE). Seus temas variavam entre os principais acontecimentos políticos e realizações culturais (cinema, música, literatura, artes plásticas, sexualidade) do governo e das organizações de esquerda. Seus textos geralmente destacavam as ações da juventude, as disputas políticas dentro das suas organizações, exaltavam as conquistas do governo e criticavam o sectarismo dos partidos de esquerda e as práticas sediciosas da direita. Era um periódico claramente favorável ao presidente Salvador Allende, na medida em que os diversos artigos lidos se encerravam com lições que defendiam a unidade em torno do processo de transformação política que se operava no país. O editor da revista era Patricio Garcia e seu diretor, Wilson Tapia. Os números consultados encontram-se anexados junto à lista de fontes utilizadas para a pesquisa.

¹⁰⁸ ORTÚZAR, Ximena. “Mística a todo color”, *Santiago*, n. 45, 26 maio 1973, p. 20-21.

¹⁰⁹ Este massacre aconteceu no mês de março de 1970, na província de Llanquihue por ordem do Ministro do Interior do governo, Edmundo Pérez Zúcovic, responsável pelo grupo móvel e toda a máquina repressiva da polícia entre 1964 e 1970. A ação se deu contra um grupo de 91 famílias de agricultores sem terra que tinham ocupado um terreno improdutivo, em Pampa Irigón, situado cerca de três quilômetros do centro da cidade de Puerto Montt. Os policiais os atacaram com bombas de gás

atrocidades realizadas pelos EUA no Vietnã, seguindo a linha antiimperialista do PC. Os agentes destas iniciativas eram adolescentes que tinham em média 16 anos e nem todos eram membros do PC, mas a participação de militantes do partido orientava as temáticas das mensagens.¹¹⁰

A “Marcha dos Três A” (Anti-Capitalista, Anti-Oligárquica e Anti-Feudal), que ocorreu em setembro de 1969 e saiu de Valparaíso em direção à Santiago, segundo Eduardo Carrasco foi o impulso para tornar o muralismo brigadista um fenômeno popular de massa a partir do ano seguinte. Conforme relatou o autor, “com um velho jeep americano da Segunda Guerra Mundial, fizemos – cinco ou seis rapazes – todo o percurso da marcha, pintando grandes pedras que se encontram ao lado da estrada que nos leva a Santiago. Tivemos a aceitação da população e, nas cidades em que este grande cortejo alegre e multicolorido parava, realizávamos com o povo escritas alusivas à paz e contra a guerra”.¹¹¹

A partir deste fragmento do relato de Eduardo Carrasco observamos a reestruturação de uma proposta de propaganda visual iniciada em 1963, que integrava realização pública e coletiva da propaganda de esquerda com as populações do local onde eram pintadas as mensagens. A mobilização produzida a partir dessas experiências fazia com que a mensagem transcendesse do mural e se tornasse também uma forma de integração entre militantes e populações locais. As BRP estruturaram esta combinação entre ação criadora coletiva e mobilização popular, em âmbito nacional, tornando-se um proeminente veículo de propaganda eleitoral em 1970. Um informativo desta brigada publicado em 1971, e intitulado *La revolución chilena no la para nadie! Por esto los reaccionarios conspiran...!* (A revolução chilena ninguém pára! Por isto os reacionários conspiram...!), descreveu as etapas da organização e as conquistas desta brigada desde a decisão pela candidatura de Salvador Allende até o primeiro ano do governo da UP. Sobre o período eleitoral, o informativo destaca:

Imediatamente depois que as forças integrantes da Unidade Popular designaram o Companheiro Salvador Allende como candidato à Presidência da República, centenas de jovens trabalhadores e estudantes, ao longo de todo o país, se fixaram a tarefa de ganhar os muros do Chile para a campanha da candidatura da UP. Com escassos meios, mas com

lacrimogêneo, abriram fogo com metralhadoras e incendiaram as choças. Mataram sete lavradores e uma criança de 9 meses morreu asfixiada pelo gás (JARA, op. cit., p. 72).

¹¹⁰ As informações apresentadas sobre estas experiências isoladas foram retiradas das análises dos trabalhos dos comunicólogos Fontbona, Nicolas Labra e Ismael Larraín (2002) e do relato de Eduardo Carrasco (2004).

¹¹¹ CARRASCO, op. cit.

espírito revolucionário a toda prova, os jovens comunistas pertencentes às Brigadas Ramona Parra estamparam as consignas da esquerda. [...]. Enquanto as candidaturas da reação e o continuísmo dispensaram milhões de escudos para pagar mercenários para que pintassem suas consignas, as forças de esquerda, com recursos infinitamente menores e com as BRP à cabeça, ganharam os muros do Chile para o Companheiro Allende e as forças populares.¹¹²

Ao relacionar o trabalho das BRP com o triunfo popular representado na vitória de Salvador Allende, o documento exaltou o caráter voluntário e o apego às convicções ideológicas do programa da UP como características da ação da juventude comunista. Definindo, assim, as BRP como representação de um eficiente veículo de propaganda e seus integrantes como modelos de agentes revolucionários para a luta que se seguiria.

Como organização de propaganda, as BRP estavam de acordo com as teses defendidas por Mario Zamorano no XIV Congresso do Partido Comunista de Chile, realizado em 1969. Este membro da comissão política do partido, no texto intitulado “Cada comunista, um propagandista da causa do povo”, e de acordo com os pressupostos leninistas, afirmou:

Devemos dar projeção e toda publicidade possível a cada ação reivindicativa e combate que se dê nas indústrias, repartições de funcionários, em rincões e zonas rurais, nas periferias, universidades, escolas, e em qualquer lugar onde o povo está defendendo seus direitos. Todas estas lutas em conjunto constituem a grande potencialidade do combate popular. Aqui radica a força do povo; e é esta força, precisamente, a que, mobilizada e orientada pelos comunistas adquire, uma capacidade de fogo em condições de enfrentar o fabuloso aparato propagandista do inimigo. Para os comunistas, o vital é o trabalho de cada comunista organizado.¹¹³

¹¹² Trecho traduzido pela autora: “Inmediatamente después que las fuerzas integrantes de la Unidad Popular designaron al Compañero Salvador Allende como candidato a la Presidencia de la República, cientos de jóvenes trabajadores y estudiantes, a lo largo de todo el país, se fijaron la tarea de ganar los muros de Chile para la candidatura de la UP. Con escasos medios, pero con espíritu revolucionario a toda prueba, los jóvenes comunistas pertenecientes a las brigada Ramona Parra, estamparon a las consignas de la izquierda. [...]. Mientras las candidaturas de la reacción y el continuismo derrochaban millones de escudos en pagar a mercenarios para que pintaran sus consignas, las fuerzas de izquierda, con recursos infinitamente menores y con las BRP a la cabeza, ganaron los muros de Chile para el Compañero Allende y la fuerzas populares” (BRIGADA RAMONA PARRA (Chile). La revolución no la para nadie: por estos los reaccionarios conspiran...! Santiago, s/n, 1971, p. 1).

¹¹³ Trecho traduzido pela autora: “Debemos darle proyección y toda la publicidad que sea posible a cada acción reivindicativa y combate que se dé en las industrias, reparticiones de empleados, en fundos y zonas rurales, en las poblaciones, universidades, escuelas, y así en cualquier lugar donde el pueblo está defendiendo sus derechos. Todas estas luchas en su conjunto constituyen la gran potencialidad del combate popular. Aquí radica la fuerza del pueblo; y es esta fuerza, precisamente, la que movilizada y orientada por los comunistas adquire una capacidad de fuego en condiciones de enfrentar el fabuloso aparato propagandístico del enemigo. Para los comunistas, lo vital está constituido por el trabajo de cada combatiente organizado” (PARTIDO COMUNISTA DE CHILE, op. cit., p. 30-31).

Nesse contexto, as BRP tiveram uma importância estratégica na campanha eleitoral junto a outras frentes de luta, sobretudo no campo cultural, que condiziam com a preocupação político-cultural do PC de desenvolver uma ampla e organizada ação de luta ideológica para se contrapor ao poderoso aparato comunicacional da oposição. O texto continua nos seguintes termos:

Em nosso país contamos com imensas possibilidades de impulsionar a luta ideológica. Contamos com escritores, pintores e artistas de destaque. No campo do movimento folclórico [...] contamos com grande quantidade de conjuntos, destacados solistas e pesquisadores. [...].

Nossa resposta deve ser o reforço das medidas que fortaleçam a frente ideológica do Partido. Isto é, o reforço das comissões de educação, cultura e propaganda. Isto não apenas no nível do Comitê Central, mas também nos comitês regionais e locais.¹¹⁴

Dessa forma, o PC chileno reiterou uma preocupação político-cultural tradicional dos comunistas, de valorizar e priorizar atividades culturais na sua luta pela difusão ideológica. A BRP criada em 1969, bem como a Discoteca do Cantar Popular (DICAP) fundada em 1967, foram realizações da comissão cultural das JJCC e representaram ações efetivas neste sentido.¹¹⁵

No último congresso das JJCC, realizado pouco antes das eleições de 1970, as BRP passaram a ser organizadas em Santiago sob a orientação desta juventude e se tornaram órgão oficial de propaganda do partido.¹¹⁶ À oficialização das BRP também se deveu seu tratamento no plural, pois passaram a receber uma estrutura nacional que contemplava um comitê central, comitês regionais e locais como o PC. Cada BRP também possuía um chefe proveniente da comissão política do partido e responsável por divulgar os objetivos políticos que deveriam ser transmitidos a todo o país para unificar

¹¹⁴ Trecho traduzido pela autora: “En nuestro país contamos con inmensas posibilidades de impulsar la lucha ideológica. Contamos con destacados escritores, pintores y artistas. En el campo del movimiento folklórico, [...], contamos con gran cantidad de conjuntos, destacados solistas e investigadores. [...].

Nuestra respuesta debe ser el reforzamiento de las medidas que fortalezcan el frente ideológico del Partido. Esto es, el reforzamiento de las comisiones de educación, cultura y propaganda. Esto no sólo en el nivel del Comité Central, sino que también en los comités regionales y locales” (PARTIDO COMUNISTA DE CHILE, op. cit., p. 31-32).

¹¹⁵ A DICAP foi um selo criado com o propósito de outorgar espaços de produção e difusão musical alternativos para grupos folclóricos ou solistas sem espaço no mercado discográfico da época ou nas emissoras de rádio e representou o grande meio de difusão da NCCH.

¹¹⁶ DÍAZ, P. A. T e LARA, M. L. **El arte muralista de las Brigada Ramona Parra 1967 – 1973**. Santiago, 2004. 40 f. Monografía – Departamento de Ciencias Históricas., Universidad de Chile. Disponível em: <<http://www.colectivobrp.cl>>.

os temas das mensagens. Era o comitê central do PC que decidia o que devia ser dito através dos muros e das paredes.¹¹⁷

Atestando a repercussão dos trabalhos de propaganda eleitoral das BRP, o jornal comunista *El Siglo* noticiou a homenagem prestada no dia 26 de setembro de 1970 às BRP e à Brigada Venceremos, por parte das direções do PC e da JJCC. O objetivo era expressar publicamente o reconhecimento do trabalho de propaganda realizado por mil e quinhentos jovens ao longo de todo o país durante a disputa eleitoral, ou seja, a grande contribuição das brigadas comunistas para o triunfo da UP. Segundo o jornal, como estímulo à continuidade dos trabalhos, a JJCC entregou aos jovens brigadistas as diretivas e planos de trabalho traçados no XXIII Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS).¹¹⁸ Incentivo que estava de acordo com a herança revolucionária do PCUS, no que dizia respeito à educação de seus militantes.

A orientação dada aos trabalhos brigadistas, depois da vitória, também se esclarece pelo informativo de 1971, no tópico intitulado *A la vanguardia en el trabajo* (A vanguarda no trabalho): as BRP deveriam assumir, a partir de então, a tarefa de dar visibilidade ao programa da UP, mantendo-se como meio de propaganda política. De acordo com o jornal, as BRP

fixaram a tarefa de limpar os muros do Chile com murais, mostrando em cada um deles as grandes lutas do povo, as grandes tarefas que com o triunfo popular corresponderia a cada um dos chilenos. [...]. Mil e quinhentos murais pintaram as BRP desde 4 de novembro de 1970 até o dia de hoje, cumprindo cada um deles com a dupla tarefa de conscientizar e levar ao povo uma expressão artística que até então lhes tinha permanecido vedada. [...] Assim são os brigadistas da “Ramona Parra”, jovens incansáveis que se entregaram plenamente a tarefa de educar o povo através de uma arte de massa...¹¹⁹

As BRP, agora apoiadas pelo governo, intensificaram a comunicação através do mural, iniciando uma nova fase do seu muralismo brigadista, marcada pela euforia da vitória de 4 de setembro de 1970, que se estendeu por todo o ano de 1971. A principal característica desta fase foi a estruturação de um processo de produção dos murais e a criação de um estilo particular das imagens das BRP, baseado no objetivo de fazer algo

¹¹⁷ FONTBONA; LABRA; LARRAÍN, op. cit., p. 405.

¹¹⁸ “Entrega generosa, sin tasa ni medida”. *El Siglo*, Santiago, 27 set. 1970.

¹¹⁹ Trecho traduzido pela autora: “fijaron la tarea de limpiar los muros de Chile con murales, mostrando en cada uno de ellos las grandes luchas del pueblo, las grandes tareas que con el triunfo popular le correspondía a cada uno de los chilenos. [...]. Mil 500 murales ha pintado la BRP desde el 4 de noviembre de 1970 hasta la fecha, cumpliendo cada uno de ellos con la doble tarea de concientizar y llevar al pueblo una expresión artística que hasta entonces les había permanecido vedada. [...]. Así son los brigadistas de la “Ramona Parra”, incansables muchachos que se han entregado de lleno a la tarea de educar al pueblo a través del arte de masas...” (BRIGADA RAMONA PARRA (Chile), op. cit.).

novo para transformar a propaganda política em uma propaganda artística.¹²⁰ Nesta perspectiva, assumiram uma missão cultural em conformidade com as concepções político-culturais do projeto do governo. Conforme declarou Alejandro González, pintor muralista e diretor artístico das BRP entre 1970 e 1973,¹²¹ os brigadistas indagavam:

Para onde nos dirigimos? Para que cultura? Era necessário saber o que fazer para estabelecer um contato direto com o povo. A classe trabalhadora, as classes médias não têm uma relação natural, própria, com os museus, as galerias, o teatro. Era necessário, então, mudar o lugar, ou melhor, ampliar os lugares indo onde ia o povo. Mas isso também não era suficiente: não queríamos transportar a *cultura* para lugares novos, queríamos *outra cultura*. Trata-se de criar uma maneira para que o povo tome consciência de suas necessidades, que deixe de lado o imperialismo cultural representado pela cultura burguesa e, finalmente, que encontre uma arte que pertença a eles, que seja a expressão, exteriorizada, da nova realidade. Em um manifesto (Que constituiu depois a *medida 40*¹²² do programa da Unidade Popular), esse Comitê definiu os princípios e os organismos que poderiam ser os fermentos dessa *cultura nova, popular e democrática*.¹²³

As brigadas passaram então a produzir uma propaganda com um caráter pedagógico-cultural que, além de divulgar as conquistas e projetos da UP, visava democratizar as artes plásticas e, a partir disso, constituíram uma proposta de arte de

¹²⁰ FONTBONA, S; LABRA, N; LARRAÍN, I, op. cit., p. 398.

¹²¹ Alejandro “Mono” González, importante participante e formulador do projeto político e cultural das BRP, era pintor muralista e militante do PC. Segundo um artigo da revista *Ramona* (revista do PC publicada entre 1970-1973), Alejandro González pintava desde os onze anos de idade, foi aluno da Escola Experimental Artística de Santiago entre 1960-1967, das Escolas de Belas-Artes da UCHILE e da Universidade Católica. Porém, teria sido no curso de desenho teatral na UCHILE que encontrou a possibilidade de colocar sua arte a serviço da comunidade. Participou na campanha presidencial de 1964, pintando murais com os jovens da FRAP. (“Los “monos” de la BRP en las salas de arte”. **Revista Ramona**. Santiago, n. 55, p. 18-29, 13 nov. 1972). Como atestaram também artigos do jornal comunista *El Siglo* e do jornal *Correo de Valdivia*, desde seus primeiros trabalhos muralistas participou de projetos que tinham como propósito estabelecer o contato do povo chileno com a arte. Ver: “Niños pintores levantan mural en comuna La Reina”. **El Siglo**, 29 jun. 1964; “Cuatro jóvenes muralistas ejecutan obras en municipio”. **El Correo de Valdivia**, 10 fev. 1968.

¹²² A medida quarenta do programa da Unidade Popular referia-se à criação do Instituto Nacional de Arte e de Cultura (INAC) e de escolas de formação artísticas em todas as comunidades. Porém, este instituto não chegou a ser efetivado.

¹²³ Trecho traduzido pela autora: “¿Hacia donde dirigirnos? ¿Hacia qué cultura? Era necesario saber qué hacer para establecer un contacto directo con el pueblo. La clase obrera, las clases medias no tienen una relación natural, propia, con los museos, las galerías, el teatro. Era necesario entonces cambiar el lugar, o más bien ampliar los lugares yendo adonde iba el pueblo, afuera. No era tampoco suficiente: no queríamos transportar la *cultura* en lugares nuevos, queríamos *otra cultura*. Se trataba de hacer de manera que el pueblo tome conciencia de sus necesidades, que deje de lado este imperialismo cultural representado para él por la cultura burguesa, y finalmente, que encuentre un arte que le pertenezca, que sea la expresión, exteriorizada, de la nueva realidad. En un manifiesto (Que constituyó después la *medida 40* del programa de la Unidad Popular) ese Comité definió los principios y los organismos que podrían ser los fermentos de esa *cultura nueva, popular y democrática*.” GONZÁLEZ, Alejandro. **El arte brigadista**, <<http://www.abacq.net/imagineria/arte4.htm>> Acessado em: 30 set. 2003.

propaganda.¹²⁴ Esse paradigma, segundo a análise do crítico Carlos Leon em um artigo publicado na revista *Araucaria de Chile*, consolidou-se e difundiu-se ao longo do breve período de governo da UP, através do estabelecimento de uma técnica particular de expressão artística e, sobretudo, de estratégia informativa e ideológica que tornou as BRP a brigada muralista mais proeminente do período.¹²⁵

Alejandro González foi responsável pela divisão dos trabalhos das BRP em duas partes: o aspecto político, baseado na necessidade de levar o militante à rua para pintar suas idéias e mostrar os pontos de vista do partido e do governo, e o aspecto artístico, em que se destacou na hora de colorir.¹²⁶ Para isso, o artista criou um sistema de trabalho diferenciado, no qual todos os brigadistas tinham uma função e atuavam de forma sincronizada, demonstrando a possibilidade de uma ação coletiva, inclusive, na confecção da pintura. As cinco imagens apresentadas a seguir constituem uma representação realizada por Alejandro González dos passos da elaboração de um mural por uma BRP.

¹²⁴ Segundo Toby Clark, a utilização da arte como meio de propaganda política remonta à Antiguidade, aos monumentos construídos para exibir grandeza dos grandes impérios e de seus líderes. Porém, sua eficácia para este fim só foi comprovada no século XX, quando surgiram possibilidades de produzi-la e difundi-la em grande escala para milhões de pessoas (CLARK, T. **Arte y propaganda em el siglo XX**: Las imágenes políticas en la era de la cultura de masas. Madri: Ediciones Akal, 2000).

¹²⁵ LEON, C. El muralismo chileno: comunicación y arte. Revista **Araucaria de Chile**. França, n. 24, 1983. p. 116.

¹²⁶ FONTBONA, S; LABRA, N; LARRAÍN, I, op.cit., p. 389.

Figura 3

Fotografias do processo de elaboração de um mural com o logotipo da BRP.

Fonte: Disponível em: <http://www.colectivobrp.cl>.

Estes eram os passos da elaboração coletiva que implicou em uma criação estética submetida a uma organização rígida das atividades em grupos de no máximo doze pessoas, nas quais cada um deveria exercer uma função específica para otimizar o tempo. Enquanto um brigadista ficava de guarda, um líder, em geral quem desenhava melhor, escrevia o slogan na parede escolhida e cada membro da equipe tinha de pintar uma área específica. Configurava-se, assim, um trabalho coletivo que se dividia de acordo com as possibilidades e capacidades de cada participante. Criaram-se ainda novos termos técnicos para denominar as tarefas: havia os “pintores do fundo”, que com tinta branca “limpavam” o muro, os “traçadores” para desenhar, os “enchedores” para pintar as figuras, e, por último, os responsáveis por fazer o contorno preto. Este contorno foi uma marca importante do muralismo brigadista e tinha como função reparar defeitos da pintura e realçar as cores, o que representou, como veremos em seguida, um elemento de aproximação com o desenho gráfico.

A este processo de elaboração artística associava-se a mobilização e a integração dos transeuntes, que podiam participar pintando ou dando sugestões na hora de colorir. Observemos então as próximas imagens:

Fig. 4.1

Fig. 4.2

Fig. 4.3

Fig. 4.4

Fig. 4.5

Fig. 4.6

Figura 4

Fonte: Disponível em: <<http://www.abacq.net/imagineria>>.

As imagens acima registraram o processo de mobilização e produção muralista das BRP no ano de 1972. A primeira imagem (Fig. 4.1) registrou a realização de murais no ponto de encontro de duas importantes ruas centrais da capital Santiago, a alameda Bernardo O'Higgins e a avenida Vicuña Mackena, próximo à praça Itália.¹²⁷ Neste local passavam, e passam ainda hoje, transportes coletivos provenientes da maioria das regiões da capital. Eduardo Castillo Espinoza destacou, baseado em declarações de Alejandro González, a importância dada à localização do mural na estratégia propagandista das BRP:

Começamos a estudar lugares; naquela época, os veículos particulares eram muito reduzidos e a locomoção coletiva tinha uma grande importância. Havia a Empresa de Transporte Coletivo do Estado, com seus ônibus Mitsubishi e os trabalhadores, as pessoas se locomoviam muito de ônibus. Ficávamos em um lugar por um tempo determinado onde passava certa quantidade de ônibus, calculávamos, por assim dizer, cento e cinquenta pessoas em vinte minutos; eram cento e cinquenta pessoas que compravam o jornal...¹²⁸

Os brigadistas calculavam o número de pessoas que em média eram transportadas, relacionavam ao número de viagens realizadas por todos os ônibus e aos horários de maior tráfego, e definiam os locais onde um só mural podia ser visto por milhares de pessoas em um só dia. A referência ao jornal foi utilizada para expressar o valor comunicacional do mural e mostra o compromisso das brigadas com a informação e sua estratégia de defesa do governo popular através de mensagens-síntese, como as manchetes de jornais. Esperavam que os muros das cidades chilenas se tornassem “o noticiário do povo”, ou, como difundiu o informativo de 1971, veículos de informação, de formação política e, ao mesmo tempo, de denúncia e alerta sobre as manobras da oposição.¹²⁹

Dessa forma, o referente mais importante para a definição da mensagem mural eram as manchetes de jornais. Elas orientavam o tipo de informação que precisava ser difundida para, por um lado, se contrapor à luta informativa realizada por jornais de

¹²⁷ Fotografia realizada pelo espanhol Paco Alvarado no inverno de 1972. Disponível em: (<<http://www.abacq.net/imaginaria>>).

¹²⁸ Trecho traduzido pela autora: “Comenzamos a estudiar los lugares; por aquel entonces el parque automotor chileno era muy reducido y la locomoción colectiva tenía una tremenda importancia. Estaba la Empresa de Transporte Colectivos del Estado, con sus buses Mitsubishi, y el trabajador, la gente, se trasladaba mucho en micro. Nos quedábamos en un lugar por un tiempo determinado en el que pasaba cierta cantidad de micros, calculábamos, por así decirlo, ciento cincuenta personas en veinte minutos; eran ciento cincuenta personas en veinte minutos; eran ciento cincuenta personas que te compran el diario...” (ESPINOZA, E. C. (org.). **Cartel Chileno 1963-1973**. Santiago: Ediciones B/ Grupo Zeta, 2004, p. 7).

¹²⁹ BRIGADA RAMONA PARRA (Chile), op. cit., p. 3.

oposição como *El Mercurio*, *Las Últimas Noticias*, *La Tercera* e *La Segunda*. Por outro lado, buscavam reforçar as informações da imprensa de esquerda representada pelos jornais *El Siglo* (comunista), *Puro Chile* (do PS), *Clarín* (do PS), *Última Hora* e o jornal do governo *La Nación*.¹³⁰

Sobre as outras fotografias, não há uma definição precisa da sua localização. Porém, tendo em vista que a informação e a conscientização popular eram a motivação primordial dos trabalhos brigadistas, podemos supor que os locais onde foram produzidos permitiam o alcance de um público amplo.

Ainda na primeira imagem (Fig. 4.1), destacamos os seguintes elementos: o brigadista Juan Tralma (que está com o rosto mais evidente na imagem), o transeunte que passa observando o trabalho dos brigadistas, e os demais participantes que pintam o mural. Nas três imagens seguintes (Fig. 4.2, 4.3 e 4.4), que registram o trabalho conjunto de vários brigadistas, importa ressaltar as vestimentas (macacão e capacete) utilizadas pelos jovens e o destaque dado à presença feminina. Os macacões eram de cor verde-oliva, doados pelo sindicato dos operários da indústria automobilística Fiat,¹³¹ e nos capacetes estava escrita a sigla “BRP”.

Nestas fotografias a representação do trabalho coletivo e a mobilização gerada no processo de criação brigadista ganharam destaque. As imagens registraram a observação e a passagem dos transeuntes durante a realização da pintura nos muros, reforçando a idéia de caráter público e coletivo da produção mural. As vestimentas de operários utilizadas como uniforme pelos brigadistas evidenciavam a identificação daqueles jovens com a causa dos principais protagonistas da revolução socialista: os trabalhadores. A imagem dos militantes das brigadas estabelecia, assim, outra representação que reforçava o valor do trabalho coletivo e da criação artística relacionada a ele.

Na imagem fotográfica 4.4 observamos, em uma posição central, uma jovem mulher vestida como os demais brigadistas, com um uniforme de operário e capacete. A partir dela verificamos a participação feminina na ação brigadista e o destaque dado a essa participação pelas BRP, lembrando que o próprio nome da brigada – Ramona Parra – já evidencia a importância da presença feminina.

Ramona Parra foi a primeira “mártir” da JJCC. Morreu aos 19 anos no dia 29 de janeiro de 1946, em um confronto com policiais na praça Bulnes (localizada em frente

¹³⁰ ESPINOZA, op. cit.

¹³¹ FONTBONA, S; LABRA, N; LARRAÍN, I., op. cit., p. 221.

ao palácio do governo na capital Santiago) durante uma manifestação da Confederação de Trabalhadores do Chile (CTCH).¹³² Desde então, foi considerada uma heroína e a JJCC a homenageou dando seu nome não apenas às BRP, mas também à revista *Ramona*.¹³³ Em uma entrevista exclusiva cedida a esta revista pela irmã de Ramona Parra, Olga Parra Alarcón, percebemos que ela era tomada como um exemplo de jovem revolucionário e de militância feminina.¹³⁴

Sobre a atitude revolucionária da “heroína” (termo recorrente no texto), a entrevistada destacou que Ramona Parra tinha consciência de seu papel revolucionário e, por isso, optou por fazer concessões incomuns para uma jovem mulher, ou seja, abriu mão do casamento e de ter filhos porque considerava tais responsabilidades incompatíveis com sua integração total na luta política. A irmã comentou também que Ramona Parra, na qualidade de estudante e trabalhadora, sempre valorizou o contato com os trabalhadores, o que a teria motivado a se integrar na JJCC depois de perceber que se tratava de “jovens sãos, que trabalhavam com uma grande mística pela justiça social”.¹³⁵ Ressaltou ainda sua postura no âmbito da ação política, descrevendo sua coragem e impetuosidade na manifestação em que foi assassinada. A descrição retrata uma “mártir” comunista, diante dos policiais que disparavam contra a multidão: ao invés de se proteger no chão como a maioria das pessoas, levantou a cabeça e chamou os atiradores de assassinos, lembrando-os que, mesmo matando todos ali, outros viriam para continuar a luta. Em seguida, concluiu a irmã: “Ramona era uma moça doce, agradável, boa amiga, boa companheira. Eu a vi desde muito criança, desde muito jovem, inquieta e audaz no cumprimento das tarefas. Assim como se vê agora os jovens,

¹³² 1946 foi o último ano de governo de Antonio Ríos, mas respondia pelo governo o fazendeiro do Partido Radical, Alfredo Duhalde, devido à doença do presidente. Neste ano a Companhia Salitreira de Taparacá e Antofagasta (COSATAN) violou o acordo com os sindicatos e aumentou os preços dos alimentos vendidos em alguns acampamentos próximos aos locais de extração de salitre. Diante deste fato, os operários das filiais Mapocho e Humberstone pararam em solidariedade aos afetados. Como represália, em 22 de janeiro o governo cortou a personalidade jurídica dos sindicatos em conflito, atingindo as conquistas sociais obtidas há dezenas de anos pelo movimento operário chileno. Dessa forma, a CTCH chamou trabalhadores e organizações de esquerda do país inteiro a se manifestarem em solidariedade às causas dos trabalhadores do salitre. A concentração na praça Bulnes na capital Santiago, onde Ramona Parra morreu, foi a maior delas.

¹³³ A revista *Ramona* era editada semanalmente de 28 de outubro de 1971 a 11 de setembro de 1973. Foi uma publicação da JJCC, portanto voltava-se para a juventude. Suas temáticas percorreram os acontecimentos políticos, culturais e comportamentais que marcaram o Chile e o mundo no início da década de 1970.

¹³⁴ LANZAROTTI, Cláudia. Habla la hermanade de Ramona Parra. Revista **Ramona**, Santiago, n.18, 29 fev. 1972, p. 16-23.

¹³⁵ Trecho traduzido pela autora: “Se trataban de jóvenes sanos, que trabajaban con una gran mística por la justicia social” (Ibid., p. 20).

as moças que saem nas noites dedicadas a propaganda política”.¹³⁶ De acordo com a entrevistada, o exemplo de Ramona Parra os motivava.

Cláudia Lanzarotti, a entrevistadora da revista, ressaltou a beleza física da militante, seu apreço à família, sua formação em escolas católicas e sua quase inserção na vida religiosa, mas enfatizou, acima de tudo, seu caráter revolucionário, que a tornou uma heroína aos olhos da própria mãe. No dia de seu assassinato, a mãe se consolou diante do fato de que sua filha havia morrido por uma causa justa e, portanto, “passava a ser um símbolo do povo chileno, uma trágica representação das lutas dos trabalhadores”.¹³⁷ Sendo assim, através da história de Ramona Parra, a revista valorizou um modelo de jovem revolucionária para todos os jovens militantes – mulheres ou homens –, baseado na sua entrega total à luta revolucionária em conjunto com os trabalhadores.

A figura de Ramona Parra, apresentada desta maneira, estava de acordo com as resoluções do XIV do PC (1969) para a juventude. Conforme as formulações apresentadas por Gladys Marin que, na época, era membro da Comissão Política e secretária geral das JJCC, esta organização seguia a linha do Partido e, desta forma, reconhecia os trabalhadores como vanguarda da luta revolucionária e, por isso, os seguiam nesta luta. A juventude era valorizada pela sua dinâmica, mas precisava ser educada e dirigida pelo Partido para lutar junto a todos os segmentos sociais nos movimentos de massas.¹³⁸ Dessa forma, a JJCC era considerada um instrumento da ação revolucionária que os comunistas buscaram incorporar como reforço às ações massivas encampadas por amplos setores populares. Gladys Marin destacou ainda as atividades culturais das JJCC como uma maneira de inserção na luta dos trabalhadores: “Não nos equivocamos quando fazemos a vida das JJCC rica e variada, já que as grandes massas juvenis se incorporam ao combate através de milhares de formas próprias, em especial aquelas que expressam seus sentimentos e inquietudes. Junto ao combate nas ruas, nas greves de protesto, está o selo da Jota – Jota, os artistas juvenis, suas canções de protesto”.¹³⁹

¹³⁶ Trecho traduzido pela autora: “Ramona era una muchacha dulce, agradable, buena amiga, buena compañera. Yo la vi desde muy niña, desde muy joven, inquieta y audaz para el cumplimiento de las tareas. Así como se ve ahora a los jóvenes, a las muchachas que salen en las noches a propaganda. En la misma forma se sacrificaba Ramona Parra” (Ibid., p. 21).

¹³⁷ Trecho traduzido pela autora: “[...] pasaba a ser un símbolo del pueblo chileno, una trágica representación de las luchas de los trabajadores” (Ibid., p. 22).

¹³⁸ PARTIDO COMUNISTA DE CHILE, op. cit., p. 67-69.

¹³⁹ Ibid., p. 70.

Além da inserção de jovens mulheres na luta, o PC, durante o processo eleitoral de 1970, baseado em sua linha eleitoral reafirmada no XIV Congresso, defendia uma estratégia de conquista do voto feminino, tendo em vista que as mulheres, na sua maioria, apoiavam a DC.¹⁴⁰ O foco de sua política foi a conquista de espaços nos Centros de Mães que, então, reuniam 32% das donas de casa em oito mil e quinhentos centros estruturados em nível local, regional e nacional, representando a maior organização de base feminina, e eram dirigidos por assessoras e representantes da DC. Segundo Julieta Campusano, outro membro do PC, às militantes comunistas cabia a tarefa de se incorporar a estes centros a partir da participação nas ações reivindicativas ligadas à economia doméstica com o intuito de conquistar o apoio das “donas de casa” nos protestos contra a alta do gás de cozinha e em prol da nacionalização de sua distribuição e pela criação de policlínicas e escolas de educação infantil. Apesar dos esforços do PC para unificar a organização de donas de casa dos bairros de periferia de Santiago, até 1969 não havia obtido êxito neste aspecto.¹⁴¹ A valorização de Ramona, no que se refere à sua ligação com a família e formação religiosa, parece estar de acordo com a busca do apoio feminino nestes espaços bastante específicos.

Mas Julieta Campusano atribuiu uma importância maior às mulheres trabalhadoras pertencentes às camadas populares, devido à sua dupla condição – de “dona de casa” e trabalhadora. Segundo esta líder do PC, tais militantes poderiam unir esforços tanto pelas causas de classe como pelas questões relacionadas à participação política da mulher na sociedade. Neste sentido, o PC organizou Células Femininas do Partido para orientar ideologicamente suas militantes e promoveu 115 mulheres a postos diretivos em 1969; ainda neste ano, celebrou o aumento de 27% para 29% de mulheres no Partido.¹⁴² Neste caso constatamos que a preocupação com a integração da mulher no PC esteve mais ligada a interesses eleitorais e ampliação das bases de apoio do que aos direitos das mulheres que, nessa época, produziam amplos debates inspirados no movimento do Maio de 68 na França. No Chile, a combinação entre a valorização do papel tradicional da mulher ligado ao lar, à família e à religião, com a figura da militante trabalhadora, representou uma opção política do Partido diante das suas necessidades político-eleitorais.

¹⁴⁰ Na eleição de 1964, 56,7% dos votos das mulheres chilenas foram para a DC e apenas 13,5% para a FRAP.

¹⁴¹ PARTIDO COMUNISTA DE CHILE, op. cit., p. 91-93

¹⁴² Ibid., p. 95.

Voltando às duas últimas imagens apresentadas anteriormente (Fig. 4.5 e 4.6), lembramos que elas registraram o automóvel utilizado para a locomoção dos brigadistas e de seus materiais. Este velho caminhão se tornou uma peça característica das BRP e, por ser antigo e mal conservado, os brigadistas o apelidaram de “La Tetera” (“A Chaleira”). Na imagem, ele aparece transportando os brigadistas uniformizados como operários, bandeiras, um cartaz identificando-os como uma Brigada Ramona Parra e, por fim, a frase “Estes são os poderosos caminhões blindados de que fala o jornal *La Prensa*”¹⁴³ fixada na parte dianteira do caminhão. Esta frase era uma resposta, como atestou o informativo de 1971, à imprensa de oposição que acusava as BRP de possuírem um automóvel blindado onde guardavam todo tipo de armas de combate.

Relatos da época ou realizados posteriormente, que abordaram as brigadas muralistas, deram destaque ao fato de que quanto mais seus trabalhos se expandiam e ganhavam reconhecimento institucional e entre as camadas populares, maiores eram os ataques da imprensa e grupos políticos ligados aos partidos e organizações de oposição.¹⁴⁴ Um dos principais argumentos da oposição era que as brigadas escondiam armas para se preparar para tomar definitivamente o poder por meio da violência. Dessa forma, a imagem 4.7 constitui uma representação da batalha ideológico-cultural em que se inseriam os brigadistas da BRP. Ali se apresentavam apenas jovens militantes, identificados com os trabalhadores e seu governo, mostrando as armas de luta (o caminhão velho, o pincel e a tinta).

A partir do exposto, observamos que o objetivo propagandista refletiu nas escolhas políticas e artísticas que caracterizaram o muralismo estruturado com a criação das BRP. A esse respeito o crítico Carlos Leon definiu duas funções que marcaram o movimento das brigadas muralistas como um todo. A primeira, de *informação e convicção ideológica*, ligada à sua proposta de massificação da informação, para se estabelecer como contraponto popular aos meios de comunicação tradicionais e hegemônicos. A segunda função, de *criação e participação*, esteve racionada ao valor simbólico da prática brigadista no espaço público. Esta se expressou na capacidade das brigadas (representada nas Figs. 4.1 a 4.6) de, no processo de produção do mural,

¹⁴³ Trecho traduzido pela autora: “Estos son los poderosos, blindados camiones que habla el diario ‘La Prensa’”.

¹⁴⁴ São eles: La revolución chilena no la para nadie! Por esto los reaccionarios conspiran...! (1971), Joan Jara (1998), John Dowling (2000), Sebastián Fontbona, Nicolas Labra e Ismael Larraín (2002), Eduardo Carrasco (2004) e Paloma Abett Díaz e Marcela Lara (2004).

difundirem o projeto da UP não apenas pela tradução pictórica da mensagem política, mas também porque incorporava o valor do trabalho coletivo e da participação popular na hora da criação.¹⁴⁵ Este aspecto era fundamental para um projeto cultural que visava educar, socializar e integrar as pessoas sobre as transformações políticas.

Tais funções permitiram ainda estabelecer uma relação da prática muralista das brigadas com a estratégia propagandista fundamentada no marxismo-leninismo denominada *agitprop*, que marcou o processo Revolucionário russo desde alguns anos antes da revolução de 1917 até a imposição da arte estatal stalinista, o realismo socialista.¹⁴⁶ O *agitprop* foi o paradigma mais conhecido no século XX, especialmente na cultura do Movimento Comunista Internacional, como forma de transmitir as prioridades e perspectivas momentâneas da cúpula do partido no período pré e pós-revolucionário. Baseado em tal constatação, John Downing, ao estudar a relação entre a rebeldia nas comunicações e os movimentos sociais, ressaltou a constância e a validade da retomada das estratégias leninistas de propaganda em situações de crise ou urgência política em que as opções de escolha possuem apenas duas alternativas.¹⁴⁷ A situação dual marcou a realidade chilena, tanto no período eleitoral, quanto no decorrer da experiência de transição ao socialismo. Neste contexto, os militantes precisavam ser criativos e atuar em todas as frentes para garantir a eleição e depois a realização do programa da UP, fazendo frente, dia a dia, às investidas da direita para boicotar o projeto.

Os brigadistas das BRP tinham uma relação de fidelidade às tarefas delegadas pelo PC às suas organizações juvenis. Conforme declarou a secretária-geral das JJCC, Gladys Marin, e afirmaram, ainda, os comunicólogos Sebastian Fontbona, Nicolas Labra e Ismael Larraín, baseados nas entrevistas com brigadistas das BRP,¹⁴⁸ na época os brigadistas se consideravam, em primeiro lugar, militantes da JJCC e depois

¹⁴⁵ LEON, op. cit., p. 116.

¹⁴⁶ Neste caso, estamos nos referindo à estratégia de agitação e propaganda – *agitprop*. Segundo Jean Marie Domenach, as categorias “propagandistas” e “agitadores” foram responsáveis pelo caráter global da propaganda leninista. Os propagandistas tinham a função de dar a explicação completa sobre as injustiças geradas pela contradição do regime capitalista e os agitadores deviam suscitar o descontentamento e a indignação das massas contra estas injustiças. Isso dava à propaganda leninista uma matéria informativa sempre ligada ao tema político central colocado pelo Partido e uma abrangência que visava alcançar todas as classes (operários, camponeses, pequenos burgueses) (DOMENACH, J. M. **A Propaganda Política**. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963, p. 30).

¹⁴⁷ DOWNING, J. D. H. **Mídia Radical**. Rebeldia nas comunicações e Movimentos Sociais. São Paulo: Senac, 2002, p. 109.

¹⁴⁸ São eles: Jaime “El estorbo” Herrera, que participou da BRP 1970-1973...2002; Roberto “El callampa” BRP 1970-1973... 2002; Juan “potito” BRP 1969-1973...2002; “Chica” Ximena BRP 1972-1973 ... 2002; “La Flaca” Mari BRP 1971-1973... 2002.

brigadistas. Para os ativistas entrevistados, era na formação política realizada nesta organização juvenil que os brigadistas encontravam estímulo e razão para se envolverem com a causa revolucionária através das brigadas muralistas.¹⁴⁹

Apesar da recorrente participação de estudantes de desenho ou artistas plásticos reconhecidos, a natureza militante da produção desta propaganda visual demonstra que para os jovens brigadistas não estava em questão a realização de grandes feitos estéticos, mas, como sintetizou um calendário produzido pela empresa Philips Chilena S.A. em 1999, vivenciar como protagonistas seus ideais políticos e sociais.¹⁵⁰ O grande expoente, neste sentido, foram as BRP, as primeiras e mais famosas brigadas muralistas.

No entanto, a primazia da função político-ideológica sobre a criação estética no muralismo das BRP não impediu, especialmente depois da vitória da UP, quando as condições de produção muralista se tornaram mais favoráveis para as brigadas, o reconhecimento do valor expressivo de suas pinturas murais. Entre 20 de abril e 20 de maio de 1971, os murais das BRP foram expostos no Museu de Arte Contemporânea da Quinta Normal em Santiago, dirigido pelo pintor Guillermo Nuñez e prestigiados por figuras importantes das artes e da política como, por exemplo, o pintor chileno de renome internacional Roberto Matta e o presidente da República Salvador Allende.¹⁵¹ Conforme as descrições de Alejandro González, nesta exposição os murais das BRP foram expostos

em telas, painéis, faixas, manifestos e pintou-se no interior do próprio museu, em uma **ação de arte** pondo a assinatura coletiva “BRP” algo que partiu da rua e chegou até a “escola” (a academia), dando uma aula prática e, por conseguinte, inédita. Vivenciou-se o nascimento e o desenvolvimento de uma arte popular e começou-se a conhecer os termos técnicos nas artes plásticas chilenas: arte efêmera, arte coletiva; a colaboração de todos no estudo do esboço e a execução coletiva da realização do desenho se traduziram no emprego de materiais simples, quebrando os esquemas até então estabelecidos. [...]. Estes elementos estavam ligados a um **campo de ação com um novo suporte**, mas com materiais antigos e que tinham uma **função comunicativa** através de suas mensagens: cumpriam uma função social na sua forma de entregar esta informação, pois era direta perante o público, era **agitação** no momento de efetua-la porque produzia discussão,

¹⁴⁹ FONTBONA, S; LABRA, N; LARRAÍN, I., op. cit., p. 385.

¹⁵⁰ CALENDÁRIO COLECCIÓN PHILIPS. **El Mural em Chile**. Santiago: Philips Chilena S.A, 1999, p. 24.

¹⁵¹ Nesta exposição, segundo German González Quiroz (1989), foram apresentados painéis de outras brigadas como, por exemplo, da Brigada Elmo Catalán e Brigada Inti Peredo do PS, porém não tivemos acesso a registros destes painéis, mesmo consultando funcionários do Museu de Arte Contemporânea da Quinta Normal em Santiago, responsáveis pelos documentos das exposições realizadas por esta instituição entre 1970 e 1971. Roberto Matta Echaurren, pintor chileno, nascido em Santiago, muito jovem mudou-se para Paris e aderiu ao surrealismo. Entre os surrealistas foi um dos poucos a abordar diretamente temas políticos sem fazer concessão a “ideologias predatórias” ou ao realismo social (ADES, op. cit., p. 343).

intercâmbio com o que rodeava, estabelecia um novo critério: a combinação entre imagem e incumbência diária, que se definia com o acontecer do presente.¹⁵²

A chegada das pinturas das BRP, junto aos painéis de outras brigadas, ao museu marcou o reconhecimento da propaganda de rua como arte pela academia, dando a conhecer a sua simbologia e, a partir dela, os objetivos políticos de seu trabalho. Observemos algumas imagens dos painéis das BRP e o seu cartaz de divulgação da exposição:

¹⁵² Trecho traduzido pela autora: “[...] en telas, paneles, bastidores, lienzos, afiches y a pintar dentro del Museo en una **acción de arte** y poniendo la firma a algo que tubo su inicio desde “**afuera**” hacia la “**escuela**” (academia), dando una lección de practica y consecuencia inédita donde se pudo ir observando el surgimiento y desarrollo de un arte popular y empiezan a conocerse términos técnicos en las artes plásticas chilenas como: arte efímero, arte colectivo, el desplazamiento del espectador en torno de una obra, participación de todos en el diseño y ejecución colectiva, dignificaron materiales simples rompiendo esquemas. [...]. Estos elementos estaban ligados a um **campo de acción com soporte nuevo** pero com materiales antiguos y tenían una **función comunicativa** a modo de mensaje: cumplían una función social en la forma en que esta información se entregaba, era directa frente al publico, era **agitación** en el momento de efectuarla porque producía discusión, intercambio con lo que lo rodeaba, había un nuevo criterio: **Imagen-consigna** diaria, que se privilegiaba con el acontecer” (GONZÁLEZ, op. cit., p. 4-5).

Fig. 5.1

Fig. 5.2

Fig. 5.3

Figura 5

Fonte: Disponível em:

<<http://www.abacq.net/imagineria/exp12.htm>>.

Os painéis da exposição (Fig. 5), bem como o cartaz de sua divulgação (Fig. 6), centram suas temáticas nas simbologias que marcaram os trabalhos desta brigada desde o primeiro ano de governo da UP. Na imagem fotográfica 5.1, abaixo do nome das BRP está o símbolo oficial dos Partidos Comunistas, a foice e o martelo que, relacionado com o nome das brigadas, identificavam a autoria coletiva e a filiação partidária dos produtores dos painéis que se seguiam. No painel 5.2, na parte superior que está visível na imagem fotográfica, aparece uma pomba voando que, no primeiro painel da imagem 5.3, se mescla com um braço esquerdo com o punho fechado e a estrela; ele foi elaborado, originalmente, nas cores da bandeira nacional (vermelho, azul e branco). A

pomba que, de acordo com seu simbolismo mais genérico, remete à idéia “de paz, harmonia, esperança ou de felicidade recuperada”,¹⁵³ foi um símbolo utilizado recorrentemente pelas BRP. A ligação da pomba com o punho fechado (símbolo das lutas populares), com a estrela (expressão da idéia de vitória) e as cores da bandeira nacional (representação da nação), sugere o projeto de transição pacífica da UP (pomba) que venceu as eleições (estrela) e agora luta (punho fechado), institucionalmente, pelo socialismo no Chile (cores da bandeira).

Ainda na fotografia 5.3 observamos um segundo painel onde, na parte superior, foi pintado um rosto de traços típicos das populações andinas (boca grossa, nariz largo e olhos grandes) e que remetem, como algumas outras imagens das BRP, às estátuas de pedra, os “moais”, elaborados na praia de Anakena na Ilha de *Páscua*, pertencente à Valparaíso.¹⁵⁴ Na parte inferior do painel foram pintados dois rostos unidos pela cabeça, um que lembra os povos africanos e outro, os povos do Sudeste Asiático. O rosto do africano está voltado como se estivesse seguindo o punho fechado do homem asiático que, virado para o lado oposto, segue o punho do homem africano. Os dois painéis da Fig. 5.3 sugerem uma relação da luta do povo chileno (moais) com a dos outros povos que lutavam por sua libertação política e econômica do domínio imperialista (homens ligados pela cabeça e os punhos), como era o caso, na época, da luta do Vietnã, de Lao e de Camboja. A ligação pelas cabeças e punhos propõe ainda a referência à relação entre os líderes destes países (cabeças) e seus povos (punhos fechados) nesta luta contra o inimigo comum – o imperialismo. Esta representação estava de acordo com a política internacional do governo popular proposta no programa da UP, que defendia o estabelecimento de vínculos de amizade e solidariedade com todos os povos dependentes ou colonizados, em especial os que estavam em luta pela sua libertação e independência política e econômica.¹⁵⁵

¹⁵³ POMBA. In: CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 728.

¹⁵⁴ Os 550 moais da Ilha de *Páscua* constituem vestígios históricos deixados pelos primeiros habitantes da região. Seu caráter monumental, com dimensões que oscilam entre 4 e 20 metros de altura e datam de 1550, ainda hoje representam um enigma, em muitos aspectos, para pesquisadores do mundo inteiro (INSTITUTO DE ESTUDIOS REGIONALES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. **Chile: esencia y evolución**. Santiago, 1982).

¹⁵⁵ PROGRAMA DE LA UNIDAD POPULAR, op. cit., p. 45.

Figura 6

Autoria: BRP

Fonte: Disponível em:

<<http://www.abacq.net/imagineria/exp12.htm>>).

O cartaz de divulgação da exposição no Museu de Arte Contemporânea (Fig. 6) conjugou os símbolos mais recorrentes e representativos das mensagens de propaganda das BRP: cores planas e intensas, predominantemente as cores da bandeira nacional e o amarelo que, mesclados e com o contorno preto, davam vivacidade às imagens. Na parte superior da composição gráfica, a mão-bandeira que se desloca, com delicadeza, em direção a uma flor nativa, ambas – mão e flor – estão localizadas sobre o nome das BRP e sua organização de origem, as JJCC. No meio do cartaz observa-se a mão-pomba-estrela, a foice e o martelo e a mão com a sigla “BRP” que segura o pincel e, por último, na parte inferior do cartaz, a mão aberta com a estrela e o rosto de uma mulher com as características dos povos andinos.

A mão-bandeira se deslocando em direção ao fruto da terra sugere a representação do governo popular (mão envolvida na bandeira) que cuida da nação (flor nativa). Mão-bandeira e flor estão associadas à estrela, que remete à idéia da vitória de um projeto que propôs resgatar a soberania nacional e valorizar as camadas populares, atendendo às suas necessidades e respeitando suas tradições.

Os três símbolos do centro do cartaz conjugam a proposta revolucionária em questão e as armas de luta condizentes com ela. A mão aberta que deu forma a uma pomba e levou na sua palma a estrela representa, respectivamente, a abertura daquele projeto de governo ao diálogo, para efetivar transformações em benefício das camadas populares, de maneira pacífica (pomba). Em seguida observamos o símbolo do PC, maior aliado do executivo para manter a luta no âmbito institucional. O terceiro símbolo, composto pelo punho fechado (símbolo tradicional das lutas populares) segurando um pincel, demonstrou que a propaganda muralista seria a arma utilizada pelas brigadas para defender o governo. Sendo assim, as BRP expressavam coerência com a proposta de mudança revolucionária do seu partido de origem.

Sobre os símbolos da parte inferior do cartaz observamos a combinação entre a mão esquerda aberta desenhada com uma estrela e o rosto sério de uma mulher com traços andinos. A mão aberta estabelece novamente uma contraposição ao punho fechado e, assim, sugere uma forma de luta diferenciada das tradicionalmente encampadas pelos governos revolucionários. A imagem feminina, neste caso, recoloca a valorização da mulher na luta e, ao mesmo tempo, também permite uma relação com o seu simbolismo mais genérico. Neste sentido, a mulher é entendida como expressão da possibilidade de “transcendência”, “futuro”, “fonte de todo potencial afetivo”, “portadora de coragem, de ideal e de bondade”,¹⁵⁶ o que, reunido a seus traços andinos, reforçou a idéia de transição pacífica e do povo (origem andina) como beneficiário do novo governo.

Os painéis da exposição (Fig. 5) como os símbolos presentes no cartaz (Fig. 6), sintetizam a iniciativa desta brigada em criar representações do processo de transição ao socialismo no Chile condizentes com o projeto da via pacífica. Mas, ao mesmo tempo, através da valorização das lutas de libertação encampadas por outros povos e com o recurso a outros meios como, por exemplo, a guerrilha vietnamita (Fig. 5.3), observamos uma tentativa de reafirmar o caráter revolucionário do governo.

A proposta da exposição e o conteúdo das imagens demonstraram assim uma tentativa não só político-partidária, mas também oficial de estabelecer uma outra função para a arte como instrumento de conhecimento, uma mensagem, um meio de comunicação, um suporte de conceitualização dos problemas populares. Representando, a partir disso, a possibilidade de democratização das artes plásticas e de representação

¹⁵⁶ FEMININO. In: CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p. 421.

popular para inúmeros militantes, estudantes, trabalhadores em geral e artistas que apoiavam a UP.¹⁵⁷

Neste sentido, vale ressaltar ainda o papel desta exposição como uma oportunidade para muitos artistas terem contato com a proposta brigadista e realizarem ações conjuntas com as BRP para trocar experiências.

O artista plástico José Balmes,¹⁵⁸ em declarações feitas em uma entrevista cedida à revista cultural *La Quinta Rueda* publicada em maio de 1973, afirmou a necessidade de se criar uma situação propícia para que o artista vinculasse seu trabalho na construção da nova sociedade junto aos demais trabalhadores.¹⁵⁹ Neste sentido, as brigadas representaram uma realização concreta e valorizada.

A mais importante e mencionada experiência de artistas com brigadas muralistas no Chile foi o trabalho realizado por Roberto Matta durante sua visita ao Chile em 1971. Suas declarações feitas em um colóquio realizado para 150 pessoas no Museu de Belas-Artes da UCHILE foram relatadas no jornal comunista *El Siglo* sob o título *Un pintor de la mano con el pueblo*. Matta: “*Ahora las cosas del arte nacen de abajo, como las flores*” (Um pintor de mãos dadas com o povo. Matta: “Agora as coisas da arte nascem de baixo, como as flores”).¹⁶⁰ Nesta ocasião, bem como na entrevista publicada no livro *Pintura Social en Chile*,¹⁶¹ Roberto Matta defendeu que os artistas, naquele contexto, tinham o papel revolucionário de estabelecer o contato com as camadas populares e “fazer propaganda desta nova ideologia revolucionária, da nova poesia, da nova maneira

¹⁵⁷ LEON, op. cit., p. 110; 115.

¹⁵⁸ José Balmes, pintor espanhol e decano da Faculdade de Belas-Artes da UCHILE, era considerado pela revista uma autoridade no debate sobre Política Cultural. Participou do grupo *Signo* que, no início dos anos 1960, introduziu uma proposta de ruptura com as tendências pós-impressionista e da abstração geométrica da primeira metade do século. O grupo adotou a abstração informalista dos pintores Antonie Tàpies e Modest Cuixart, gerando uma profunda mudança na cena artística chilena reforçada pela presença de uma pintura antiacadêmica, descompromissada, mais tarde acrescida por formas de expressão da situação política do momento que problematizavam a realidade histórica do Chile e da América Latina. Uma iconografia de denúncia floresceu influenciada pelo triunfo da revolução cubana e sua indubitável repercussão no continente sul-americano (SULLIVAN, E. J. L. **Latin American Art in the twentieth century**. Londres: Phaidon Press Limited, 1996, p. 307).

¹⁵⁹ A revista *La Quinta Rueda*, criada para debater as propostas e o desenvolvimento da política cultural durante o governo da UP, teve periodicidade mensal entre outubro de 1972 e agosto de 1973. Nela constam, além dos debates sobre as realizações político-culturais da UP, alguns textos sobre a política cultural cubana e sobre experiências culturais pertinentes às propostas de realização de uma revolução cultural de cunho socialista no Chile. “Política cultural: Lo que hay y lo que hace falta”. **La Quinta Rueda**, Santiago, 6 maio 1973, p. 3-4.

¹⁶⁰ “Un pintor de la mano con el pueblo. Matta: ‘Agora las cosas del arte nacen de abajo, como las flores’”. **El Siglo**, Santiago, 19 nov. 1971.

¹⁶¹ Outros artistas chilenos que tiveram suas entrevistas publicadas neste livro apresentaram posicionamentos semelhantes, entre eles Carlos Hermosilla, Gregório de la Fuente, Guillermo Nuñez, José Balmes, José Venturelli, Julio Escamez, Pedro Lobos e Rafael Ampuero.

de se ver, da nova forma de viver juntos, criarem juntos e fazer coisas juntos”.¹⁶² De acordo com tal posicionamento, desenhou um mural com as BRP na piscina municipal do bairro La Granja, periferia de Santiago, intitulado “O primeiro gol do povo chileno”.¹⁶³

Figura7

Autoria: Mural pintado pelas BRP com a participação do pintor Roberto Matta na piscina municipal do bairro La Granja em Santiago.
Fonte: Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria>>.

O pintor esboçou e desenhou o mural, do qual apresentamos apenas um fragmento (Fig.7), enquanto as BRP o coloriram. Nele observamos a abordagem metafórica da temática da vitória de Salvador Allende, ou seja, como o primeiro gol em um jogo de futebol. A eleição de Salvador Allende significava, assim, o passo inicial em direção à vitória do projeto de transição ao socialismo da UP.

Muitos outros artistas, alguns deles envolvidos com importantes instituições ligadas às artes visuais, participaram de trabalhos com as BRP, ou incentivaram este trabalho por outras vias, como foi o caso do pintor Guillermo Núñez, que incentivou a exposição “El Arte Brigadista!” em 1971. Podemos citar também José Balmes, Carlos Donaire e Francisco Brugnoli (professores da Escola de Belas Artes da UCHILE), a pintora Gracia Barrios, os pintores Julio Escámez, José Venturelli e Fernando Meza, Miguel Rojas Mix (Diretor do Instituto de Arte Latino-Americana) e o brasileiro Dino Rosa (ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo). A participação destes

¹⁶² Trecho traduzido pela autora: “[...] hacerle propaganda a esta nueva ideología revolucionaria, a esta nueva poesía, a esta nueva manera de verse, a esta nueva forma de vivir juntos, de crear juntos y de hacer cosas juntos” (SAÚL, op. cit., p. 51).

¹⁶³ O artigo do jornal comunista *El Siglo* de 19 de novembro de 1971 ressalta que, nesta estada de Roberto Matta no Chile, a maior parte de seus trabalhos voltou-se para o contato com as camadas populares nos assentamentos de agricultores, com os mineiros do cobre, com crianças e jovens das famílias destes trabalhadores.

artistas foi referida em relatos da época, mas não há registros de murais produzidos com sua participação como foi o caso de Roberto Matta.

À participação destes artistas foi atribuída, ainda, por diferentes analistas dos trabalhos das BRP, a transformação do que antes eram rabiscos de slogans em verdadeiros murais em que se unia a reivindicação social com elementos coloridos e desenhos de primeira ordem, chegando a criar um verdadeiro código expressivo que marcou uma etapa da história da arte chilena.¹⁶⁴ Neste sentido, é importante ressaltar que o grande momento destas brigadas foi o convite, relatado nas revistas *Onda* e *Ramona*, para a participação, em setembro de 1973, da oitava Bienal de Jovens Artistas em Paris, da qual não participaram devido ao golpe militar de 11 de setembro.¹⁶⁵

O deslocamento das BRP da manifestação política na rua para o museu e, em seguida, o conhecimento e o reconhecimento de seus trabalhos nos redutos de artes por artistas profissionais e, ainda, a saída destes para trabalhar coletivamente com elas, as tornou a expressão de uma nova tendência muralista. Observamos que, ao serem reconhecidas e valorizadas nacionalmente pelo seu papel político-cultural, já no primeiro ano de governo da UP, as BRP passaram a ser integradas como expressão visual do novo governo.

No âmbito oficial, ocorreram declarações públicas de apoio às atividades das BRP por parte de artistas e políticos de esquerda¹⁶⁶ e elas foram encarregadas de decorar as ruas do país e o edifício construído para a realização da Terceira Conferência das Nações Unidas para o Comércio e o Desenvolvimento (UNCTAD III) em 1972. No campo das artes, os símbolos desta brigada foram utilizados para ilustrar as capas dos discos da Nova Canção Chilena e, algumas vezes, produziram murais para decorar o

¹⁶⁴ FONTBONA; LABRA; LARRAÍN, op. cit., p. 248. Outros críticos que declararam opiniões neste sentido foram Ebe Bellange (1995), Cláudia Campaña e Justo Pastor Mellado (1996), Calendário Colección Philips (1999) e Patricio Rodríguez-Plaza (2002 e 2004).

¹⁶⁵ ORTUZAR, op. cit., e “La BRP a Paris”. Revista **Ramona**, n. 78, Santiago, 24 abr. 1973.

¹⁶⁶ O escritor e na época senador do PC, Volodia Telteboim, participante dos debates sobre política cultural deste período, escreveu um artigo publicado na revista cultural *La Quinta Rueda*, defendendo uma revisão da legislação para que a juventude e os artistas das brigadas fizessem dos muros das cidades chilenas os porta-vozes do povo. Ver “Política cultural: Lo que hay y lo que hace falta”. **La Quinta Rueda**, n. 6, Santiago, maio. 1973. Outra importante manifestação de Volodia Teiteboim ocorreu no debate político-cultural da UP publicado em um texto de 1971 e direcionado para todos os “trabalhadores da cultura”. Nele o autor fez uma contundente defesa da democratização da arte e da cultura e o artigo foi acompanhado por uma fotografia das BRP trabalhando com a seguinte legenda: “As gloriosas ‘BRP’. A través dos seus desenhos muralistas, as gloriosas ‘Brigadas Ramona Parra’ levam a verdade ao nosso povo (no original: LAS GLORIOSAS ‘BRP’. A través del rayado mural, las gloriosas ‘BRIGADAS RAMONA PARRA’, dan a conocer la verdad a nuestro pueblo). Ver TEITELBOIM, V. Asegurar el triunfo de la Revolución. **Asamblea Trabajadores de la Cultura**. Santiago, set. 1971. Disponível em (<<http://www.colectivobrp.cl>>).

palco das apresentações destes músicos, bem como receberam homenagens através de músicas e poemas.¹⁶⁷ Houve ainda o estabelecimento de um diálogo com os artistas do Escritório dos Irmãos Larrea, como veremos no terceiro capítulo.

A seguir, procuraremos dimensionar o papel das brigadas do PS – as BEC – e sua inserção na batalha política realizada através da propaganda muralista.

¹⁶⁷ Em 1970, Victor Jara dedicou uma canção intitulada “B.R.P” a esta brigada e, ainda, Jaime Quezada na parte da revista *La Quinta Rueda* destinada à poesia e às artes plásticas, fez um poema homenageando as BRP. Ver **La quinta rueda**. Santiago, nov. 1972.

2.3 A Brigada Elmo Catalán: os “jornais do povo” na versão do Partido Socialista

A Brigada Elmo Catalán (BEC), quando citada na bibliografia sobre o Chile no período de governo da UP, sempre recebeu atenção inferior às BRP, mesmo que, na maioria das vezes, sua abrangência e atuação tenha sido considerada tão relevante quanto a das brigadas comunistas. Nesta pesquisa assumimos, então, o desafio de tentar ampliar as informações sobre estas brigadas e resgatar elementos característicos de suas ações propagandistas, a partir da análise da relação da organização que as criou – a FJS¹⁶⁸ – com o PS, tendo em vista nossa preocupação em abarcar a importância das principais brigadas muralistas de esquerda na luta político-cultural da UP.

As BEC, segundo Sebastián Fontbona, Nicolas Labra e Ismael Larraín, elaboraram as principais representações pictóricas do PS e seus trabalhos, junto com os das BRP, impulsionaram o rápido aumento das manifestações propagandistas ligadas às realizações muralistas.¹⁶⁹ Elas foram organizadas em 1969 e, inicialmente, receberam o nome de Brigada Central. Quando, em junho de 1970, o jornalista chileno Elmo Catalán, membro do Estado-Maior do Exército de Libertação Nacional (ELN), seção chilena, e do Exército de Libertação Nacional boliviano morreu assassinado em Cochabamba, os militantes da FJS, pouco tempo depois, mudaram o nome da brigada para Elmo Catalán com o intuito de homenageá-lo. De acordo com Ximena Ortúzar, a organização da BEC ocorreu, precisamente, em julho de 1970, quando uma delegação da Juventude Socialista (JS) voltou de Cuba depois de ser convidada a participar da colheita da safra de cana-de-açúcar na ilha. Em 1973, esta brigada já contava com mil e oitocentos militantes jovens entre dezesseis e vinte e dois anos.¹⁷⁰ Além de integrantes das JS participaram da BEC artistas, estudantes e trabalhadores.

As primeiras realizações da BEC datam de uma ação de campanha conjunta organizada pelas diferentes brigadas dos partidos da UP em apoio a Salvador Allende e realizada pouco antes da eleição de 4 de setembro de 1970. Esta iniciativa, chamada de “Amanecer venceremos” (“Ao amanhecer venceremos”), ocorreu na noite de 1º de setembro de 1970 quando centenas de brigadas ao longo do país pintaram nos muros o

¹⁶⁸ A Federação da Juventude Socialista (FJS) era a coordenação nacional de todas as Juventudes Socialistas (JS) estruturadas nas diversas regiões do Chile e a responsável pela organização dos congressos nacionais, em que se definiam as linhas a serem seguidas pelas organizações juvenis do PS. (VALLE e DÍAZ, op. cit.).

¹⁶⁹ FONTBONA; LABRA; LARRAÍN, op. cit., p. 247-248.

¹⁷⁰ ORTÚZAR, op. cit.

slogan “Venceremos”. Na manhã seguinte, só em Santiago, foram contabilizadas mais de quinze mil pinturas. Depois de alcançada a vitória, os trabalhos das BEC, aos poucos, foram substituindo seu sentido eminentemente propagandista e buscaram, durante o primeiro ano e meio de governo da UP, um aprimoramento estético. Neste período, seus murais revelaram influências dos muralistas mexicanos e chilenos, mas assumiram como marca tipográfica o tipo de letra do cartaz do filme *Spartacus* de Stanley Kubrick. Esta marca estética revelou sua estreita relação com desenhistas gráficos, especialmente estudantes universitários que introduziram nos murais códigos visuais ligados à publicidade comercial.¹⁷¹

Estruturadas também em nível nacional e com estilos cores e temas próprios, atuaram junto com as BRP e isto permitiu que a UP contasse com a participação de dois grandes protagonistas da propaganda política muralista: o preto sobre o amarelo da BRP e o vermelho sobre o branco da BEC, cores que as distinguiam. A propósito dos murais da BEC, Sebastián Fontbona, Nicolas Labra e Ismael Larraín, baseados em um depoimento de Enrique Romo – encarregado nacional desta brigada –, afirmaram que, com a intensificação da ofensiva da oposição ao governo a partir de meados de 1972, a mensagem política direta e sem grandes preocupações artísticas voltou a ser predominante nestas brigadas.¹⁷²

Na FJS, a função das BEC foi, em primeiro lugar, realizar a propaganda política, pois faziam parte das tarefas de educação política legadas pelo PS às JS. Sebastián Márquez e Carlos Valero, militantes do PS que participaram de trabalhos com as BEC, afirmaram que a iniciativa propagandista e a proposta artística das BRP, por serem pioneiras, serviram de modelo para a organização de brigadas muralistas no PS e, neste partido, representaram uma maneira de iniciar os jovens na militância de forma orientada.¹⁷³ Assim como as BRP, as BEC realizaram experiências coletivas de pintura nas quais também houve uma divisão de trabalho de acordo com a habilidade de cada participante, pautada no objetivo de promoção da arte popular. Um exemplo ilustrativo de iniciativas neste sentido foi o projeto-piloto realizado em Valparaíso, que visava

¹⁷¹ CALENDARIO COLECCIÓN PHILIPS, op. cit., p. 24.

¹⁷² FONTBONA; LABRA; LARRAÍN, op. cit., p. 253-256. Infelizmente, na pesquisa realizada no PS chileno, e em outros arquivos da capital Santiago, não obtivemos acesso a nenhuma imagem, além dos seis murais expostos na *website Breve Imagineria Política*, um fragmento publicado na revista *Onda* e uma fotografia disponibilizada pela ex-brigadista socialista Ximena Ahumada Ávila, que pudesse nos permitir recuperar esta evolução dos trabalhos referida pelos autores.

¹⁷³ MÁRQUEZ, S. e VALERO, C. **Entrevista concedida à autora deste trabalho.** Santiago de Chile, 18 fev. 2004.

ensinar para crianças as técnicas da produção de murais em brigadas, para que este tipo de criação tivesse continuidade na futura sociedade socialista.¹⁷⁴

Ao tratar da estrutura organizativa desta brigada, Ximena Ortúzar ressaltou, citando relatos de um brigadista não identificado, que em cada organização juvenil socialista eram selecionados e preparados os melhores militantes para realizarem tarefas de orientação política e cultural através das brigadas. Segundo o relato,

O primeiro passo é assistir a uma escola de quadros, onde se aprende organização, traçado, cuidado dos materiais e o mais importante: a conduta durante o trabalho.

- Está proibido falar e fumar durante o desenho. Os que terminam sua tarefa devem subir no caminhão e esperar pelos demais. Sobre tudo nos ensinam que “disciplina é segurança”.

Ninguém porta armas. Pois é proibido pelo Partido. Por isso, quando ao amanhecer, em qualquer lugar, aparecem os inimigos e os agridem, utilizam duas estratégias de defesa:

- Atirar-se ao solo e sair correndo. Claro que eles [os opositores] andam bem prevenidos com paus, pedras e balas. Em Linares, durante a campanha de 1972, tivemos cinco companheiros feridos com metralhadora. Não pudemos fazer muita coisa, porque não somos brigadas de choque, mas propagandistas.¹⁷⁵

A partir disso, o artigo de Ximena Ortúzar ressaltou a função propagandista das brigadas como um recurso de luta que excluía a violência e, ao mesmo tempo, denunciou os adversários políticos da UP como artífices deste tipo de ação. No entanto, a simbologia desta brigada, observada na maior parte dos murais analisados, se contrapõe a esta constatação.

Nos murais da BEC observamos uma simbologia menos diversificada do que a utilizada pelas BRP. Enquanto estas criaram símbolos novos, ligados à questão da identidade revolucionária da via pacífica, as BEC reproduziram símbolos tradicionais da esquerda e expressaram, a partir da representação da imagem de certos ícones, uma identidade revolucionária que deu um sentido bastante diferenciado às suas

¹⁷⁴ As informações sobre este projeto foram obtidas a partir do diálogo estabelecido com a artista plástica e ex-brigadista das BEC Ximena Ahumada Ávila, por meio de uma entrevista eletrônica via web. O contato foi cedido recentemente pelos organizadores da *website Memória Chilena*, pertencente à Biblioteca Nacional localizada em Santiago; o roteiro da entrevista consta no anexo (ÁVILA, X. A. **Entrevista concedida à autora deste trabalho**. Set. 2006.)

¹⁷⁵ Trecho traduzido pela autora: “El primer paso es asistir a una escuela de cuadros, donde aprenden organización, trazado y cuidado de materiales. Y lo más importante: conducta durante el trabajo. - Está prohibido hablar y fumar durante el rayado. El que terminan su trabajo debe subir al camión y esperar a los demás. Sobre todo nos enseñan que “disciplina es seguridad”. Ninguno porta armas. Lo prohíbe el partido. Por eso, cuando al amanecer, en cualquier parte, aparecen los enemigos y los agreden, usan dos estrategias de defensa: - Tirarse al suelo y las patitas a correr. Claro que ellos andan bastante bien aperados de palos, piedras y balas. En linares, durante la campaña del 72, tuvimos cinco compañeros heridos a metralleta. No pudimos hacer mucho, total, nosotros no somos brigadas de choque, sino propagandísticas” (ORTÚZAR, op. cit.).

representações visuais. O mais recorrente entre eles foi a representação da imagem do guerrilheiro, sobretudo de Che Guevara, como observamos nos fragmentos dos murais da BEC apresentados em uma exposição realizada em 1971:

Figura 8

Autoria: Fragmento de um mural pintado pelas BEC, em outubro de 1971, em uma exposição para homenagear o 8 de outubro, dia do “Guerrilheiro Heróico”.

Fonte: Disponível em: (<<http://www.abacq.net/imagineria/006.htm>>).

As BEC elaboraram estes murais para um evento realizado pela Federação de Estudantes da Universidade do Chile (FECH), em outubro de 1971, em homenagem ao dia do Guerrilheiro Heróico (“Che Guevara”). A imagem deste mural composto por uma representação de Che Guevara junto à bandeira cubana foi documentada fotograficamente porque registrava a presença do presidente socialista Salvador Allende no evento.

A relação das BEC com o processo revolucionário internacional já se explicitou no seu nascimento quando o nome da brigada foi escolhido para homenagear um guerrilheiro chileno que morreu lutando na Bolívia. A presença de Elmo Catalán na guerrilha boliviana fez parte da política internacionalista do PS, vigente nos anos 1960, quando o partido mandava seus agentes participarem de diferentes lutas internacionais. Nesse período, conforme atestou Carlos Altamirano (secretário-geral do PS), o PS apoiou o movimento guerrilheiro boliviano, uruguaio (Tupamaros) e argentino (Montoneros).¹⁷⁶

¹⁷⁶ ALTAMIRANO, op. cit., p. 16.

Segundo a linha de seu partido, também a FJS, desde 1957, manteve estreitas relações com diferentes organizações revolucionárias, especialmente com as cubanas que lutavam contra o ditador Fulgencio Batista, e tomou Che Guevara como modelo de revolucionário a ser valorizado.¹⁷⁷ Tanto as JS quanto a JJCC estabeleciam suas ações políticas baseadas nas pautas em discussão de seus partidos e realizavam debates entre si sobre as decisões tomadas.¹⁷⁸ Porém, em momentos de reavaliação de estratégias do partido, as linhas políticas assumidas pela FJS, muitas vezes, divergiam do Comitê Central (CC) do PS, influenciando nos debates e nas decisões da comissão política.

Divergências neste sentido foram apontadas por Jorge Valle e José Díaz, principalmente depois da campanha e da derrota da FRAP em 1964. A partir de então a FJS passou a fazer duras críticas à condução da campanha, à linha eleitoral do PS e do PC e a defender de maneira mais enérgica a integridade do socialismo revolucionário, o que significava uma maior valorização das categorias de base do partido e a aplicação da política da *Frente de Trabajadores*. Tal postura gerou conflitos na FRAP Juvenil entre FJS e a JJCC, tendo em vista que esta, fiel à linha eleitoral do PC, seguia uma política de atuação em todas as frentes de massas. Dessa forma, até o início da campanha da UP, em 1969, as juventudes dos principais partidos de esquerda do Chile formaram chapas próprias nas eleições universitárias, sendo que a FJS passou a estabelecer listas junto com o MIR.

Em março de 1970, depois da adesão do PS à UP e da flexibilização da linha da *Frente de Trabajadores*, o candidato Salvador Allende e o subsecretário-geral do partido, Adonis Sepúlveda, participaram do Congresso Nacional da FJS, onde buscaram clarificar o caráter dos partidos de esquerda na campanha e no governo da UP, conforme foi definido na Conferência do Programa de 1969. Especialmente sobre a campanha presidencial, as JS ficaram encarregadas de organizar uma campanha de recrutamento batizada de “Contingente ‘Che Guevara’”. O objetivo era impulsionar a integração da juventude na luta social com a tarefa de realizar a formação doutrinária

¹⁷⁷ VALLE e DÍAZ, op. cit., p. 43-44.

¹⁷⁸ É importante ter-se em conta que os debates entre as FJS e a JJCC baseavam-se nas pautas de discussão dos seus partidos de origem. Por exemplo, em 1962 ao mesmo tempo em que o PC e o PS discutiam as linhas da política internacional e as vias de construção do socialismo na FRAP, aconteceram paralelamente a XVII Conferência Nacional da FJS e uma plenária da JJCC. Nestes eventos as organizações juvenis debateram separadamente e em conjunto a mesma pauta dos partidos com o objetivo de organizar a FRAP Juvenil, buscando métodos objetivos de ação e a unidade entre as juventudes (Ibid., p. 44).

tanto dos jovens quanto das camadas populares em geral, esclarecendo-os sobre o sentido revolucionário que distinguia a UP e da importância da participação popular.¹⁷⁹

Surpreendida pela vitória da UP, a direção da FJS interrompeu as discussões sobre as condições revolucionárias e sobre as vias doutrinárias para a transição ao socialismo no Chile, passando a considerar os assuntos e as atividades de acordo com a linha política assumida pelo governo. Como o PS, as FJS defenderam o fortalecimento da UP, em especial da unidade socialista-comunista, o apoio à nacionalização do cobre sem indenização, a substituição rápida da institucionalidade vigente, em especial do parlamento e da corte suprema, e o apoio às mais amplas atribuições presidenciais para restaurar a administração pública.¹⁸⁰

No XXIII Congresso Geral do PS, realizado na cidade de La Serena em janeiro de 1971, no qual Carlos Altamirano foi eleito secretário-geral, o partido adotou uma linha política de respaldo aos Comitês de Unidade Popular para garantir a mobilização e a incorporação da população nas tarefas que dependiam da participação popular como, por exemplo, na batalha da produção. Segundo Jorge Valle e José Díaz, à FJS coube, principalmente, ações voltadas à conscientização da população para obter apoio para a UP nas disputas eleitorais em plano nacional (eleições parlamentares e municipais), no âmbito sindical (as eleições da CUT), e no campo juvenil (nas federações universitárias e secundárias) e sua participação na direção do partido aumentou consideravelmente. Esta estratégia de ação a partir dos CUP estava de acordo com a intenção do PS de se tornar a *vanguarda revolucionária* da etapa de transição para o socialismo.¹⁸¹

No entanto, apesar desta orientação, a conduta de dirigentes e militantes do PS apontaram para uma constante intenção de mudança da estratégia de luta, desde o período eleitoral até o último ano de governo da UP, evidenciadas pelo apoio a treinamentos de guerrilha¹⁸² e ações armadas nas ruas da capital Santiago.¹⁸³ Posturas

¹⁷⁹ Ibid., p. 54.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Em agosto de 1971 ocorreu a Conferência Nacional da FJS que seguiu as determinações do partido no período (Ibid., p. 56-57).

¹⁸² Jorge Valle e José Díaz destacaram o caso Chaihuin, ocorrido em maio de 1970, como exemplo deste descompasso de posturas. Em Chahuin foram presos, pelas forças de segurança do governo democrata cristão, seis jovens que integravam um centro de treinamento de guerrilheiros, dentre os quais quatro eram vinculados ao PS. Esta descoberta, segundo os autores, foi profundamente explorada pela imprensa de direita e pela governamental para colocar em xeque o caráter pacífico da revolução proposta pela candidatura de Salvador Allende e gerou dúvidas entre os demais partidos da UP, a respeito do tipo de apoio que o PS estaria disposto a dar a candidatura à Presidência da República. Diante deste acontecimento, o secretário-geral do PS no período, Aniceto Rodríguez, negou publicamente que os detidos fossem militantes socialistas, e os líderes das JS da região Sul do país (Ñuble e Concepción) declaram, publicamente, solidariedade aos companheiros presos (Ibid., p. 54-55).

que geraram fortes descompassos entre as JS e o CC do PS, bem como pontuaram as diferentes relações da FJS e da JJCC como seus partidos de origem e com o projeto da UP.

Sendo assim, as BEC, enquanto organizações de propaganda da FJS, através de suas imagens veicularam estes descompassos internos do PS e, ao mesmo tempo, pontuaram as suas divergências de conduta com o PC e as BRP. Porém, no tocante às ações de propaganda na rua, a relação descrita entre as BRP e as BEC, pelos brigadistas da brigadas socialistas, era respeitosa e baseada no desejo comum de mudança política e social.

A falta de registros de murais produzidos pelas BEC, bem como do envolvimento desta brigada com ações culturais mais amplas, apontaram para uma diferenciação do seu papel e da sua valorização dentro do partido e pelo Estado, se comparadas com as BRP. Dessa forma, suas imagens analisadas nos permitiram pontuar, sobretudo, os debates políticos que marcaram as divergências entre o PC, o PS e o presidente Salvador Allende.

¹⁸³ O jornalista chileno Tito Drago, em diferentes momentos, ressaltou como certas pretensões vanguardistas do PS deram ensejo para a realização de ações isoladas que geraram conflitos internos no PS e resultaram em duras críticas por parte dos demais partidos da coalizão governista, sobretudo o PC, e indignação do presidente Salvador Allende. Neste sentido, o autor relatou uma ação de rua organizada no mês de maio de 1973, que envolveu os principais líderes do PS (secretário de organização do PS, Ariel Ulloa, e o secretário-geral Carlos Altamirano) e comitês do Partido, em Santiago. O objetivo da ação era, através da intensificação das manifestações dos militantes socialistas, disputar e dominar as ruas que estavam sendo tomadas pelo movimento *Pátria e Liberdade* e o pelo *Comando Rolando Matus* do PN. As estratégias de confronto, delegadas por Ariel Ulloa aos militantes do comitê socialista da região Sul, do Centro e da Cordilheira, incluíam o uso da violência física e armas de fogo. No dia da ação foram utilizadas armas de fogo, o que resultou no assassinato do chefe do grupo de ação do movimento *Pátria e Liberdade*, Mario Aguilar, e no ferimento de outros integrantes dos grupos de oposição. Os militantes do PS saíram vitoriosos, poucos tiveram ferimentos leves e conseguiram desmobilizar os grupos opositores. Cumpriram a missão de recuperar o protagonismo das ruas, conforme havia solicitado o CC, porém, diante da repercussão política de tal fato, o CC negou que a participação de militantes socialistas neste confronto e atribuiu o acontecimento aos grupos de extrema-direita. A negação da autoria do conflito ocasionou indignação das bases do PS, sob a justificativa de que haviam cumprido vitoriosamente uma orientação do CC e, sendo assim, sua ação deveria ter sido valorizada. Por outro lado, o presidente Salvador Allende recriminou o paralelismo do CC, exigiu a entrega e a destruição das armas utilizadas pelos militantes de seu partido e decretou estado de emergência em Santiago (DRAGO, T. **Chile**: Um duplo seqüestro. São Paulo: Thaurus, 1995, p. 119-125).

3. Cartazes de propaganda da UP: as imagens oficiais da via pacífica

“Oh! Cliente nosso que estás no céu; o que seria de nós sem ti, se não nos desses o pão nosso de cada dia.”¹⁸⁴ Esta frase iniciou o artigo de Ximena Ortúzar sobre os produtores gráficos que realizavam os cartazes da UP e foi retirada de um letreiro colocado sobre uma mesa de trabalho do Escritório dos Irmãos Larrea. Optamos por iniciar o histórico da gráfica política produzida durante o governo da UP por esta frase, porque sua idéia sintetiza a natureza profissional e comercial da propaganda política encomendada pelo governo da UP a importantes desenhistas gráficos chilenos na época.

Nesse contexto de amplos esforços para potencializar a participação popular, os cartazes significaram um investimento na difusão das realizações, projetos e atividades de cunho político, social e cultural do governo e se constituiu em outra das ferramentas oficiais de comunicação com as massas. Porém, como atestou Eduardo Castillo Espinoza, os desenhistas contratados individualmente ou agrupados em pequenos estúdios não respondiam a uma ação coordenada por escolas de arte, organizações profissionais, ou pela retórica de uma organização de propaganda oficial, mas sim à necessidade de consolidação profissional dos artistas no mercado e sua vontade de contribuir com o projeto da UP.¹⁸⁵

Os principais desenhistas gráficos que trabalharam para campanhas oficiais e da esquerda, entre 1970 e 1973, foram Waldo González Hervé¹⁸⁶ (mais vinculado a campanhas sociais ligadas à saúde pública) e Vicente Larrea,¹⁸⁷ fundador do Escritório dos Irmãos Larrea (produtor de cartazes para fins mais diversificados – político, social, cultural e comercial), ambos egressos da Escola de Artes Aplicadas (EAA) da UCHILE.

A trajetória de formação e produção gráfica de ambos, até os anos 1960, esteve estreitamente ligada ao processo acadêmico de desenvolvimento do desenho no Chile e está relacionada com os debates ocorridos no interior da EAA. Já no final dos sessenta e

¹⁸⁴ Trecho traduzido pela autora: “¡Oh! Cliente nuestro que estas en los cielos; que seria de nosotros sin ti, si no nos dieras el pan nuestro de cada día” (ORTÚZAR, X. Vicho, Toño y Lucho: tres para un afiche, **Santiago**, n. 47, p. 33-35, 19 jun. 1973).

¹⁸⁵ ESPINOZA, op. cit., p. 4.

¹⁸⁶ Waldo González Hervé nasceu em 9 de março de 1933 em Santiago, iniciou seus estudos superiores na Bolívia, na área de medicina, onde se destacou como desenhista na aula de anatomia, mas teve que abandonar o curso por falta de recursos financeiros. Somente na década de 1950 retomou os estudos, porém na área de artes aplicadas da UCHILE.

¹⁸⁷ Vicente Larrea nasceu em 1942 e ingressou na EAA para estudar decoração de interiores e desenho publicitário. Em 1963 iniciou seu trabalho gráfico no Departamento de Extensão Cultural da UCHILE produzindo material informativo para escolas. Porém, do decorrer dos estudos, deu preferência ao desenho gráfico e se especializou nesta área.

início da década seguinte, com a vitória da UP e diante das novas oportunidades profissionais que se abriram para os artistas que apoiavam o projeto socialista, Waldo González Hervé e os integrantes do Escritório dos Irmãos Larrea encontraram um caminho mais profícuo para o desenvolvimento de seus trabalhos, tanto em um sentido estético quanto político.

A história da gráfica política chilena está ligada à criação EAA da UCHILE em 1929. Com ela nasceu o curso superior de desenho gráfico no país e o curso se transformou em um ambiente de debate que permitiu a profissionalização da área. Segundo Eduardo Castillo Espinoza, a criação da EAA foi motivada por reivindicações de artistas formados na Escola de Belas-Artes que, ao entrarem em contato com o desenvolvimento da publicidade comercial, buscavam um meio de inserção na sociedade de consumo. Tal debate culminou na cisão da Escola de Belas-Artes em duas seções – artes puras e artes aplicadas – e na sua incorporação à UCHILE. Na EAA valorizou-se a prática do desenho baseada na definição conceitual do artista gráfico como uma figura que “implica a conjunção de dois mundos, as Belas-Artes e a imprensa, anteriormente identificados com grupos sociais claramente diferenciados: a elite por um lado e os grupos populares por outro”.¹⁸⁸ Nesse sentido, o ensino da escola foi direcionado à formação de artífices e artesãos em um amplo campo de oficinas de especialização em cerâmica, gravura e impressão, cartaz e propaganda, encadernação etc., abrindo com isso a possibilidade de produção e reconhecimento, acadêmico e profissional, do ofício do artista gráfico.¹⁸⁹

A partir das formulações de Roman Gubern em seu trabalho sobre os *Meios icônicos de massa*, observamos que a criação de Escolas de Artes Aplicadas foi um acontecimento marcante para o desenvolvimento do cartazismo.¹⁹⁰ Até 1913 os cartazes

¹⁸⁸ Trecho traduzido pela autora: “[...] implica la conjunción de dos mundos, las bellas artes y la imprenta, anteriormente identificados con grupos sociales claramente diferenciados: la elite por un lado, los grupos populares por el otro” (Ibid.).

¹⁸⁹ Até a década de 1930 a produção gráfica chilena, originada na segunda metade do século XIX, se expressou através de produções esparsas, na maioria das vezes ligada a trabalhos de artistas plásticos autodidatas e à movimentação cultural em torno das artes plásticas e da poesia realizada pela Federação de Estudantes da UCHILE (FECH) e concursos promovidos pela revista *Zig-Zag*. Para uma retrospectiva do debate, das produções e dos principais artistas que marcaram a feitura de cartazes no Chile até a criação da EAA, ver Alejandro Godoy (1992) e Eduardo Castilho Espinoza (2004).

¹⁹⁰ O período fundacional do cartaz foi marcado pelas criações do litógrafo francês Jules Chéret, por volta de 1866. Seus conteúdos publicitários ligaram-se à divulgação de espetáculos e diversões culturais de lazer, à promoção de livrarias e publicações, a perfumes, cosméticos e produtos farmacêuticos. Sua evolução na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX ocorreu em sincronia estética com os diferentes estilos que dominaram sucessivamente as artes plásticas

foram, predominantemente, obras de pintores submetidos às leis dos cânones das Belas-Artes, tal como estavam codificados no ensino e nas práticas acadêmicas. Porém, a partir da década de 1920, novas mudanças se operaram neste campo fazendo com que o cartaz deixasse de ser uma atividade própria dos pintores para ser uma obra dos novos desenhistas gráficos, profissionais surgidos da experiência racionalista da escola Bauhaus alemã no âmbito das artes aplicadas. Os desenhistas gráficos eram técnicos da forma e da cor nas artes icônicas aplicadas, que concebiam sua atividade como inseparável dos procedimentos técnicos de impressão, de maneira que o cartaz deixava de ser visto como um produto artístico para converter-se em um meio técnico comunicativo. Deste modo o cartaz rompeu com o campo tradicionalista das Belas-Artes, entendido como um ato gerado por um momento de inspiração individual, para converter-se em meio de comunicação social calculado e eficaz.¹⁹¹

No Chile, as primeiras gerações de artistas gráficos formados pela EAA ainda receberam forte influência do academicismo das escolas de arte européias que perdurou até a década de 1950. Conforme atestou Alejandro Godoy, os primeiros professores no campo do desenho gráfico foram a artista plástica Ana Cortés e o arquiteto Camilo Mori, os quais, em 1935, receberam bolsas de estudo do governo para, acompanhados por um grupo de alunos, irem à Europa estudar artes aplicadas.¹⁹² Esta valorização e proximidade com determinadas pretensões artísticas, legadas do academicismo europeu, gerou certa resistência no interior da EAA à incorporação das inovações tecnológicas provenientes da publicidade comercial dos EUA. Esta que, desde os anos 1940, era estimulada no Chile devido à chegada de desenhistas gráficos estrangeiros fugidos da Segunda Guerra Mundial, que realizavam a propaganda de produtos comerciais de empresas multinacionais.¹⁹³

de cada período: a art nouveau, o futurismo, a art-déco, o construtivismo, o surrealismo, a pop art etc., o que tornou o cartaz um divulgador de cada um dos estilos plásticos predominantes em cada momento. Sobre a história do cartaz, consultamos John Barnicoat (1975) e Roman Gubern (1997).

¹⁹¹ GUBERN, R. **Medios icónicos de masas**. Madri: História 16, 1997, p. 56-57.

¹⁹² Ana Cortés se aprimorou em elementos dos cartazes modernos de Paris e, nesta linha, defendia a importância do valor da criação individual em cada cartaz, como marco diferencial (GODOY, A. **Historia del afiche chileno**. Santiago: Universidad de Arcis, 1992, p. 22-23). Eduardo Castillo Espinoza, ao mencionar as contribuições técnicas desta artista para a estruturação de uma gráfica chilena, destacou o incentivo a uma formação que contemplava, principalmente, exercícios compositivos de imagem e texto realizados a partir do desenho, da têmpera ou do recorte de papel. Este autor ressaltou ainda que, com recursos técnicos da gravura, artistas de origem modesta como Carlos Hermosilla, Santos Chávez e Pedro Lobos estamparam temas vernáculos em suas obras gráficas e constituíram, junto a Ana Cortés, referências para se pensar a visualidade dos cartazes estampados no livro (ESPINOZA, op. cit.).

¹⁹³ Neste caso são citados a austríaca Kitty Goldman, o tcheco Francisco Otta e o italiano Giulio de Girolamo e é destacada a criação da Unión de Cartelistas de Chile em 1942, que representou a tentativa de estabelecer uma organização profissional para solucionar problemas dos artistas e tentar

A resistência à influência estadunidense começou a ser superada apenas na década de 1960, quando a EAA passou a perder espaço diante do grande desenvolvimento dos meios de comunicação de massa que levou muitos de seus alunos e professores a defenderem uma aproximação com a indústria das comunicações. As reivindicações consistiam, basicamente, na substituição do que Alejandro Godoy chamou de “academicismo racionalista e elitista europeu” pelo experimentalismo da publicidade comercial norte-americana, pois esta proporcionava um caráter mais eclético, inclusivista, popular e inovador para os cartazes. A partir de então, ocorreu uma mudança na forma de entender a profissão do artista gráfico que dava mais ênfase às novas técnicas de desenho, ao seu papel funcional e, sendo assim, o distanciava cada vez mais das artes puras.¹⁹⁴

O enfoque temático valorizado nos estudos e na composição das imagens pelo professores da EAA, desde a sua fundação, baseou-se no artesanato tradicional e na visualidade proveniente dos povos originários do Chile, que apontaram para um interesse por expressões do nacional e do latino-americano, ou seja, a imagem do indígena, das camadas populares, do cotidiano, da paisagem local. Neste sentido, Eduardo Castillo Espinoza, baseado em um prospecto da EAA divulgado em 1934, ressaltou a preocupação dos artistas formados nesta instituição com a criação e a valorização de uma arte nacional. De acordo com este autor, tal documento defendia um direcionamento para questões sociais que se traduzisse na realização de oficinas freqüentadas não apenas por artistas, mas também por trabalhadores e operários que aspirassem ao domínio de uma técnica ou de um ofício artístico, que buscassem romper a rotina imitativa das academias de artes e desenvolver uma expressão estética própria. Isto apontava para uma vontade institucional de promover o encontro entre o aprendizado artístico e o mundo popular.¹⁹⁵ Consideramos importante lembrar que essa preocupação de estabelecer um sentido nacional às produções artísticas condizia com as formulações da política cultural da UP.

expandir o ofício ainda pouco valorizado. Ver Alejandro Godoy (1992) e Eduardo Castillo Espinoza (2004).

¹⁹⁴ Desde a década de 1940 ocorreu a expansão e diversificação do mercado do desenho, especialmente a partir da implantação de novas tecnologias de produção como a serigrafia e o sistema de impressão *offset*. A partir de então os custos de produção diminuíram significativamente, bem como foi possível introduzir outras técnicas de elaboração da imagem como o grafismo manual, a tipografia, o desenho, a fotografia, o manejo de critérios de redação publicitária, a edição e a diagramação, a indústria gráfica etc., conforme vinham se desenvolvendo nos EUA (GODOY, op. cit., p. 28).

¹⁹⁵ ESPINOZA, op. cit. Ao se referir à existência e ao conteúdo deste prospecto da EAA, Eduardo Castillo Espinoza ressaltou ainda a falta de estudos mais consistentes sobre o teor desta relação entre arte acadêmica e cultura popular que a escola se propunha a promover.

Waldo González Hervé se destacou como desenhista gráfico a partir da década de 1950. Ingressou na EAA em 1954, foi aluno de Ana Cortés e o primeiro licenciado em artes plásticas com menção em cartaz e propaganda da UCHILE. Na década de 1960 atuou como professor na EAA ministrando o curso chamado Desenho Aplicado e, com ele, fundou um dos poucos espaços onde o cartaz foi tema de estudo no Chile.¹⁹⁶ Na década seguinte iniciou sua etapa profissional mais ativa; em 1971 formou um ateliê com o desenhista Mario Quiroz e realizou, até 1973, cartazes quinzenais para campanhas de saúde pública promovidas pela Polla Chilena de Beneficência.¹⁹⁷

No tocante às suas temáticas, Waldo González Hervé expressou, a partir do papel social das campanhas da Polla Chilena de Beneficência, a preocupação pedagógica de resgatar o cotidiano das camadas populares elaborando cartazes com uma linguagem funcional e educativa. Os temas mãe-filho, criança e família, foram os mais valorizados. Nesta linha, conforme destacou Maurício Vico Sánchez, os trabalhos deste desenhista atestam um compromisso com a educação popular baseado na tentativa de superar os tradicionais sistemas de persuasão impostos pela publicidade comercial.¹⁹⁸

De acordo com Alejandro Godoy – seu ex-aluno e orientando na pesquisa que deu origem ao livro sobre a história dos cartazes chilenos –, a conduta profissional de Waldo González Hervé foi marcada por uma proposta de trabalho que se fundamentava em uma reivindicação acadêmica para que se desenvolvesse o trabalho do desenhista relacionado à educação. Isto significaria um maior compromisso social e responsabilidade com o produto criado, tanto nas instituições tradicionais de ensino quanto em todo o sistema publicitário persuasivo.¹⁹⁹

O Escritório dos Irmãos Larrea, criado em 1967 por Vicente Larrea, era composto por uma equipe da qual participaram seus irmãos Antonio e Maricruz Larrea,

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ A Polla Chilena de Beneficência era uma empresa chilena que elaborava cartazes voltados à promoção de campanhas quinzenais de cunho preventivo contra doenças provocadas por insetos, falta de higiene dos lares, poliomielite, desnutrição infantil, entre outras. Na época era dirigida pelo político de esquerda Julio Palestro, responsável pela aprovação do projeto publicitário elaborado por Mário Quiroz, em 1971, que incluía a participação do desenhista Waldo González Hervé. Estes cartazes foram utilizados pelo Serviço Nacional de Saúde e pelo Conselho Nacional de Esportes e, entre 1971 e 1973, sua tiragem aumentou progressivamente de 75 mil a 250 mil exemplares (Ibid.).

¹⁹⁸ SÁNCHEZ. In: Ibid., p. 8.

¹⁹⁹ GODOY, op. cit., p. 29-30. Para isso combinou questões regionalistas com elementos pictóricos e gráficos de outras fontes como, por exemplo, a fusão entre o artesanato pré-colombiano com influências da arte psicodélica e do cartaz cubano.

Luís Albornoz, Ximena del Campo, Hernán Venegas e Mário Román. Vicente Larrea foi aluno de Waldo González Hervé e Rafael Vega Querat (desenhista autodidata que possuía um ateliê), optando pelo desenho gráfico como profissão. Entre 1968 e 1973 foi professor da EAA e depois do Departamento de Desenho da UCHILE. Luís Albornoz e Ximena del Campo, com seus aportes nas ilustrações, na tipografia e na arte das cores, atuaram como desenhistas. Antônio Larrea, fotógrafo e aluno de desenho da EAA, através de técnicas de manejo e simplificação da imagem fotográfica, estimulou a utilização da fotografia na composição de muitas imagens que marcaram a visualidade do período.²⁰⁰ Na prática, os principais responsáveis pela produção gráfica do escritório foram Vicente, Antonio Larrea e Luis Albornoz, produzindo mais de trezentos cartazes de cunho político, cultural, social e comercial. Os demais ajudavam ocasionalmente.

Na visita ao Escritório dos Irmãos Larrea, onde realizou uma entrevista com Antonio Larrea e Luis Albornoz em meados de 1973, Ximena Ortúzar destacou que, antes de qualquer engajamento político-partidário, esses desenhistas consideravam-se profissionais e faziam trabalhos por encomenda, de forma que suas posições políticas não os impediam de realizar trabalhos profissionais e comerciais. Cabe mencionar as declarações dos desenhistas publicadas na revista: “Por exemplo, se Onofre Jarpa [Líder do Partido Nacional] nos encomendasse um cartaz político, não o faríamos, mas se nos pedisse que promovêssemos um produto comercial, possivelmente o faríamos”,²⁰¹ ressaltou Luis Albornoz. De forma similar também se manifestou Antonio Larrea: “Às vezes me perguntam se o que faço tem a ver com política – diz Antonio –. Eu sou de esquerda, mas a política deixo aos políticos. Quero ser livre para me opor livremente ao que apareça, por isso não me meto no que não entendo. Só me interessa o trabalho criativo e penso que o que fazemos é bom”.²⁰² Ambas as declarações foram completadas, respectivamente, com a menção ao reconhecimento profissional dos seus trabalhos no exterior, especialmente em universidades latino-americanas e organizações operárias européias, bem como ao seu valor de consumo, pois, segundo Ximena

²⁰⁰ ESPINOZA, op. cit., p. 6.

²⁰¹ Trecho traduzido pela autora: “Por ejemplo, si Onofre Jarpa nos encarga un afiche político no se lo haríamos, si nos pidiera que le promoviéramos publicitariamente un producto comercial, es posible que lo hiciéramos” (ORTÚZAR, Vicho y Toño..., op. cit., p. 35).

²⁰² Trecho traduzido pela autora: “A veces me preguntan si lo que hago tiene que ver con la política – dice Toño –. Yo soy de izquierda, pero la política se la dejo a los políticos. Quiero ser libre para oponerme libremente a lo que me parezca, por eso no me meto en lo que no entiendo. Sólo me interesa el trabajo creativo y pienso que lo que hacemos es bueno...” (ibid.).

Ortúzar, mesmo sendo os cartazes mais caros de seu gênero, os clientes seguiam recorrendo às produções do Escritório dos Irmãos Larrea.²⁰³

Observamos, a partir disso, que os Larrea desenvolveram um trabalho de propaganda política que conjugou o apoio ao projeto da UP com interesses profissionais e artísticos dos artistas que o produziam. Desenvolveram um trabalho dirigido à promoção da gestão do governo através de seus diversos projetos sociais, culturais e políticos.

De acordo com a cronologia da produção gráfica de Vicente Larrea, sua carreira se dividiu em quatro etapas, dentre as quais a segunda, que abarcou o período de formação e governo da UP (1968-1973), concentrou a maior parte da sua produção.²⁰⁴ Neste período os cartazes produzidos expressaram, de forma bastante característica, o momento peculiar que vivia o país ao ponto de, como ressaltou o artigo de Ina Godoy no jornal *El País*, ter causado curiosidade na adida cultural da embaixada dos EUA no Chile, Warry Smith. Segundo relatos do próprio Vicente Larrea citados na reportagem, Warry Smith visitou sucessivas vezes o escritório do desenhista para entender o êxito da campanha gráfica do governo Salvador Allende. O surpreendente das campanhas divulgadas através de cartazes dos Larrea estava no fato de estes desenhistas se afirmarem como independentes do Estado e não receberem sugestões de estilos ou conteúdos na hora de construir as mensagens.²⁰⁵

A nacionalização das riquezas, a redistribuição da renda e o acesso à cultura foram os estandartes do governo da UP. O Estado convocou o cidadão chileno a participar da construção de uma nova sociedade através dos cartazes. O investimento estatal nesta produção de propaganda visual fez com que o cartaz, junto com os murais, se transformasse em veículo de comunicação voltada para as camadas populares.

Outro elemento de extrema relevância para o reconhecimento dos cartazes de propaganda política da UP, como um expoente da cultura visual da época, foi a tipografia que caracterizou suas imagens, ou seja, a forma particular como os artistas

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ A primeira etapa foi a da produção de cartazes no setor de Extensão Cultural da UCHILE (1964-1968); a segunda, no período de formação e governo da UP (1968-1973), na qual se produziram capas de discos e cartazes; a terceira, quando iniciou a realização de cartazes para a publicidade comercial (1974-1990); a quarta e última, sua consolidação no campo comercial que se desenvolve até os dias de hoje através da Agência e Imprensa Larrea Desenhistas (Agencia e Imprenta Larrea Diseñadores). Esta cronologia foi adquirida a partir de duas *websites* que buscaram apreender a totalidade da trajetória da obra de Vicente Larrea. São elas: <http://www.utem.cl/disenho/alumnos.htm> e <http://www.educarchile.cl/ntg/docente/1556/article-76947.html>.

²⁰⁵ GODOY, I. Disponível em: http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/06/02/10/cultural_200469.asp.

gráficos que trabalharam para a UP criaram representações que definiam uma identidade revolucionária para a via pacífica. Nesse sentido, os cartazes de propaganda da UP se inseriram na tradição de uma gráfica política que remonta movimentos revolucionários de cunho socialista do início do século XX.

3.1 Os cartazes chilenos e a tradição de uma gráfica revolucionária

A criação e a importância dada ao investimento em uma gráfica revolucionária originaram-se com a Revolução Russa de 1917 e foi retomado constantemente até os anos 1960 e 1970, quando passou a ser desenvolvida à luz da crítica da publicidade comercial, sobretudo pelos artistas da Revolução Cubana. A produção de cartazes com fins políticos remonta à Primeira Guerra Mundial (1913-1918), quando sua produção recebeu um importante estímulo pelos poderes públicos interessados em utilizá-lo nas campanhas de alistamento, com a finalidade de inculcar o sentimento patriótico e desqualificar o inimigo. Porém, foram nos primeiros anos seguintes à Revolução Russa que este gênero alcançou a categoria de arte revolucionária, unindo um aspecto político e outro artístico a partir da valorização das vanguardas estéticas e do trabalho em equipe de pintores e poetas na elaboração das mensagens.²⁰⁶

Sob o impacto da Primeira Guerra Mundial, entre as correntes de vanguarda modernistas,²⁰⁷ as que se desenvolveram na Rússia até o início dos anos 1930 (o raísmo, o suprematismo e o construtivismo²⁰⁸) foram as únicas a se inserirem em uma realidade revolucionária concreta e colocarem a função social da arte como uma questão política. Nelas convergiram, por um lado, o impacto do desenvolvimento industrial do período pré-revolucionário, gerado pelo capital estrangeiro que permitiu um contato crescente com a cultura ocidental e, por outro, o protagonismo dos trabalhadores que demandavam “o interesse dos intelectuais pelo povo, suas tradições, suas capacidades criativas inatas”.²⁰⁹

²⁰⁶ BARNICOAT, J. **A concise history of posters**. Londres: Thames and Hudson, 1975, p. 226-231.

²⁰⁷ Dentre os mais referendados entre 1909 até meados dos anos 1920, em ordem cronológica, podemos citar cubismo, futurismo italiano, expressionismo, futurismo russo, dadaísmo e surrealismo.

²⁰⁸ O suprematismo de Malevich e o construtivismo de Tatlin, a partir de 1915, foram as duas correntes de arte avançada russa; “ambas se inserem no vasto movimento da vanguarda ideológica e revolucionária, liderada por Maiakovski e oficialmente sustentada pelo comissário para a instrução do governo de Lenin, Lunacharsky” (ARGAN, G. **A arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 325).

²⁰⁹ Ibid., p. 324.

Dando primazia à linha construtivista, o governo russo, até a morte de Lenin, assumiu a ação artística como uma ação governamental que deveria se desenvolver principalmente na planificação urbanista, no projeto arquitetônico e no desenho industrial. No campo das artes visuais, o artista gráfico buscou demonstrar, no plano da ação político-cultural, que em um sistema sócio-político em que a indústria não se vinculava à superestrutura capitalista, não haveria contradição na relação entre a operação estética e a tecnologia industrial.

Ao longo do século XX, as relações estabelecidas pelas vanguardas modernistas entre as artes e a indústria impulsionaram de forma decisiva a produção de cartazes políticos. O historiador João Cerqueira, ao analisar os cartazes produzidos durante a Guerra Civil Espanhola, afirmou que os movimentos revolucionários subsequentes aos primeiros cartazes russos encararam a arte gráfica como um meio eficaz de difusão ideológica devido às suas potencialidades propagandistas, à capacidade de democratizar a arte e expô-la às massas.²¹⁰

Os cartazes republicanos produzidos na Guerra Civil Espanhola; os cartazes dos movimentos pacifistas posteriores à Segunda Guerra Mundial; da revolta estudantil de maio de 1968 na França; da Revolução Comunista Chinesa; e da Revolução Cubana foram expressões gráficas que operaram releituras subsequentes ao modelo de gráfica política nascida da Revolução de 1917. Cada um destes modelos, a seu modo, associou às inovações artísticas e tecnológicas de seu tempo teorias da psicologia de massas utilizadas para reforçar a eficácia da comunicação da mensagem e representações dos imaginários locais, alcançando êxitos políticos e artísticos que proporcionaram a representação visual das transformações que se operavam.

Nas décadas de 1960 e 1970 o grande referencial de produção e inovação em termos de gráfica política foi Cuba. Na linha dos artistas russos da década de 1920, os artistas plásticos cubanos uniram de maneira eficaz técnicas de desenho gráfico (especialmente a gráfica polaca) às inovações da pintura e da arte contemporânea com o propósito de responder às necessidades político-culturais da revolução.²¹¹ O objetivo era

²¹⁰ CERQUEIRA, J. Arte e literatura na Guerra Civil de Espanha. Porto Alegre: Editora Zouk, 2005, p. 72.

²¹¹ Sobre as influências estéticas contemporâneas, o crítico cubano Nestor Herrera Ysla referiu-se às recorrentes incorporações de princípios da *pop art* norte-americana, da corrente psicodélica, da gráfica checa e da escola polaca. Sobre tudo o cartaz polaco, seduzia pela força das cores, pela dramaticidade e o fecundo substrato estético europeu que o sustentava. Dessa forma, a escola polaca ocupou lugar central na cena internacional na década de 1960 e na Polônia se sobrepôs à pintura nacional por fazer deste instrumento comunicativo um objeto de beleza ímpar, revitalizador do entorno em que se

tornar o cartaz um meio de formar política e esteticamente o gosto popular, ou, como afirmou Nelson Herrera Ysla, criar um estado de convergência estética que correspondesse aos novos projetos de emancipação educacional e cultural. Dessa forma, diante da ausência de empresas publicitárias e, conseqüentemente, produtores gráficos profissionais e tecnologias apropriadas, artistas plásticos consagrados no campo da pintura e empregados em instituições culturais estatais²¹² se encarregaram, cada uma à sua maneira, de unir as artes plásticas aos conteúdos da revolução.²¹³ Da busca autodidata destes artistas resultou uma identidade gráfica para o país que marcou sua história visual.

A fórmula de produção gráfica cubana ocasionou um impacto visual que gerou seu reconhecimento internacional e demonstrou, tomando aqui as palavras de David Kunzle, como Cuba sofreu um isolamento maior de cunho econômico e político do que cultural, em relação ao resto da América Latina.²¹⁴ Tal reconhecimento explica, conforme afirmaram também os demais críticos analisados,²¹⁵ por que os cartazes políticos produzidos entre 1959 e 1962 pela Comissão de Orientação Revolucionária (COR), até o final da década, foram superados pelos cartazes criados nas instituições culturais estatais. Estes, a partir de 1966, alcançaram a COR, que era o organismo central de divulgação e orientação do governo revolucionário, e marcaram o reconhecimento estatal da capacidade dos cartazes culturais comunicarem uma informação através da combinação de um caráter transitório (expresso na eficácia propagandista) e permanente (devido à eficácia estética). Nas formulações de Edmundo Desnoes:

inseria (YSLA, N. H. Una poética gráfica insular. **Arte cubano**. Revista de Artes Visuales, La Habana, maio-jun. 1996, p. 19).

²¹² As instituições culturais estatais que se destacaram neste sentido foram o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC); o Conselho Nacional de Cultura (CNC); a Casa das Américas (CA) e a União de Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC).

²¹³ Ibid.

²¹⁴ KUNZLE, D. Public graphics in Cuba: a very Cuban form of internationalist art. **Latin American Perspectives**, vol. 2, n. 4, Supplement Issue. Cuba: La Revolución en Marcha (1975), p. 89.

²¹⁵ São eles: Edmundo Desnoes (1968-1969), John Barnicoat (1975), Nelson Herrera Ysla (fev. 1996) e Augusto Gonzalez e Luciano Castillo (s/data).

Os cartazes – junto com as Vallas²¹⁶ e os livros – fizeram mais, no entanto, pela educação visual de nosso povo que toda a pintura de cavalete que durante mais de um século se vinha realizando na ilha. [...]Cumpre uma função, na Revolução, totalmente diferente dos cartazes das sociedades de consumo, onde o cartaz, pelas ruas e no subterrâneo, através de um anúncio comercial, estimula o consumo pessoal, fortalece o isolamento de cada indivíduo no mundo de suas propriedades e prazeres. O cartaz revolucionário reclama a participação coletiva, a formação de uma consciência coletivista, trabalho, espírito de luta e solidariedade internacional.²¹⁷

O cartaz cubano passou assim a representar a possibilidade do estabelecimento de uma relação proveitosa entre um veículo de comunicação de massas e a *cultura popular*²¹⁸ em um período onde o binômio arte-revolução se colocava no centro do debate político e tinha como espectro as contradições da indústria cultural em intensa expansão nos anos 1960.

Dessa forma, o cartaz político produzido para a campanha e durante o governo da UP tinha no aporte cubano uma referência próxima que permitia, ao mesmo tempo, experimentação artística e sua massificação entre as camadas populares.

Sobre a inserção da gráfica cubana na cultura visual chilena, Alejandro Godoy e Eduardo Castillo Espinoza ressaltaram sua valorização, nos anos 1960, pelos desenhistas que produziram a propaganda da UP, especialmente Vicente Larrea. Neste período surgiram lojas dedicadas exclusivamente à venda de cartazes, como a *Poster-*

²¹⁶ As “vallas” cubanas eram outdoors utilizados com fins de educação política. Segundo o crítico chileno Ernesto Saul (1972), as *Vallas* ou “carteles” foram, como os cartazes de propaganda política, meios de propaganda massiva da Revolução Cubana e utilizavam as idéias difundidas pelo movimento de *arte pop* nos anos 1950 na Inglaterra com fins educativos. Porém, diferentemente dos cartazes, tinham o porte de murais (mas pareciam mais com um outdoor) e eram expostas em estradas ao longo do país difundindo mensagens que variavam entre exaltações das mudanças revolucionárias e provocações de cunho político, como críticas irônicas aos Estados Unidos (SAÚL, op. cit., p. 43-44).

²¹⁷ DESNOES, Edmundo. Los carteles de la revolución cubana. **Casa de las Américas**, La Habana, n. 51-52, nov. 1968/fev.1969, p. 226-227; 229. Trecho traduzido pela autora: “Los carteles – junto con las vallas y libros – han hecho más, sin embargo, por la educación visual de nuestro pueblo que toda la pintura de caballete que durante más de un siglo se venía realizando en la isla. [...] Cumple una función, en la Revolución, totalmente otra a la de los carteles en las sociedades de consumo, donde el cartel, por las calles y en el subterráneo, en un reclamo comercial, estimula el consumo personal, fortalece el aislamiento de cada individuo en el mundo de sus propiedades y placeres. El cartel revolucionario reclama la participación colectiva, la formación de una conciencia colectivista, trabajo, espíritu de lucha y solidaridad internacional”.

²¹⁸ A cultura popular, nesta perspectiva, é pensada no sentido em que se contrapõe à cultura de massas. A expressão cultura popular, na linha da sociologia crítica européia, bastante influenciada pela tradição marxista, se reserva a designar o conjunto de práticas sociais autogeradas pelas classes populares, como o folclore das comunidades agrárias e pré-industriais, e que geralmente são perpetuadas pela tradição oral e artesanal, ou, ainda, certas práticas das subculturas urbanas tradicionais de hoje. Diferentemente, a cultura de massas nasceu ligada diretamente ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e se distingue da cultura popular pelo fato de estar constituída por mensagens geradas tecnologicamente pelas indústrias culturais modernas e consumidos por amplas camadas sociais, mediante um gasto econômico direto ou indireto (como na televisão financiadas pela publicidade comercial) (GUBERN, op. cit., p. 21-22).

shop Village dos artistas Patrícia Israel e Guillermo Nuñez, que comercializavam cartazes inspirados na cultura hippie da Costa Oeste dos EUA e cartazes cubanos.²¹⁹ Esta valorização social do cartaz o tornou parte da cultura juvenil, do espaço privado (salas de estar, dormitórios) e objeto de colecionadores em diferentes estratos sociais.

Na década de 1970, dentre as ações político-culturais que contribuíram para a valorização do cartaz político cubano, podemos ressaltar o Encontro de Plásticas Latino-Americano – Artes Plásticas e Luta Revolucionária – organizado em parceria pelo Instituto de Arte Latino-Americano (IAL) e a Casa das Américas (CA), em 1972. Nele, como ressaltamos no primeiro capítulo, o cartaz foi eleito como gênero artístico ideal para ser valorizado em um período de transição, porque representava uma possibilidade efetiva de multiplicação das mensagens.

No entanto, estas, como outras realizações de trocas político-culturais, foram motivadas, ainda, pelas relações diplomáticas estabelecidas entre o governo chileno e o cubano, tendo em vista que a Revolução Cubana era considerada exemplo de uma autêntica revolução socialista. Posicionamento também expresso no projeto de política internacional da UP, que defendia o reforço das relações, do intercâmbio e da amizade com os países socialistas e reconhecia o estágio avançado da Revolução Cubana no processo de construção do socialismo no continente latino-americano.²²⁰

No campo dos projetos político-culturais, os dois governos, em março 1971, difundiram propostas de trocas culturais que resultaram na programação de uma série de realizações conjuntas e na oficialização desta relação através da assinatura do convênio chileno-cubano de educação, cultura e esportes pelos ministros da Educação de ambos os países.²²¹

Sobre as atividades conjuntas entre Chile e Cuba, o jornal *La Última Hora* relatou a programação de uma feira de livros de escritores cubanos com a apresentação de palestras e, ainda, uma exposição conjunta de pintores cubanos e chilenos no Museu de Arte Contemporânea do Chile e na Casa das Américas em Cuba.²²² Nesta, além das

²¹⁹ Segundo John Barnicoat, os cartazes cubanos alcançaram um grande valor de mercado porque diante da escassez de produtos gráficos e técnicas de reprodução, exigiram grande criatividade por parte dos artistas e, muitas vezes, se constituíram como peças únicas (BARNICOAT, op. cit., p. 250).

²²⁰ PROGRAMA DE LA UNIDAD POPULAR, op. cit., p. 45; 47.

²²¹ O jornal do governo, *La Nación*, apresentou o enunciado de um documento preliminar que oficializou o convênio chileno-cubano. LA NACIÓN, Firman convenio chileno-cubano de educación, cultura y deporte, **Santiago**, 4 dez. 1971.

²²² A descrição das obras e dos resultados da exposição conjunta foi relatada em um artigo da revista *Casa de las Américas*. Ver MIX, Rojas & JUAN, Adelaide de. Exposición de la Habana 1971 (Chileno-Cubana). **Casa de las Americas**, La Habana, n. 69, p. 187-189, nov.-dez. 1971.

exposições de artes plásticas, seriam realizadas palestras sobre a função das artes plásticas no processo de transição ao socialismo e uma exposição paralela de toda a gráfica cubana, que incluiu as “Vallas”, os cartazes e outras produções visuais com fins massivos.²²³

Para os artistas gráficos chilenos, o caráter revolucionário, o valor artístico e o reconhecimento internacional alcançado pela gráfica cubana eram um incentivo para o experimentalismo e a aceitação de seus trabalhos no mercado cultural. Neste sentido, cabe ressaltar, de acordo com o historiador Marcos Napolitano, que na década de 1970, como foi na anterior, o mercado era um fator preponderante na difusão e na realização da obra, suas estruturas de difusão absorviam rapidamente o impacto do “novo” e do “revolucionário”, presente nas suas intenções de forma e conteúdo. Dessa maneira, o artista engajando ficava preso na situação paradoxal de buscar afirmar o caráter político da obra e se manter no circuito de consumo. “Como deixar de servir ao sistema e conseguir difundir e realizar sua obra socialmente?”²²⁴

Os artistas gráficos chilenos encontraram no governo da UP os recursos e os espaços necessários para superar este problema. Seus cartazes foram produzidos em um contexto de pluralismo político onde o Estado e seus principais partidos procuraram e criaram maneiras de inserção e competição no mercado cultural de trabalhos considerados coerentes com suas preocupações político-culturais, porém sem tirar a liberdade de criação do artista. Dessa forma, os artistas gráficos encontraram financiamento e um campo de experiências artísticas visuais que se pretendiam elementos de uma nova cultura, onde os trabalhos puderam se alimentar e estabelecer suas especificidades.

²²³ LA ULTIMA HORA, Desarrollaremos vasto plan de intercambio con Chile, **Santiago**, 22 mar. 1971.

²²⁴ NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, n.º. 8, 1997, p. 17-18.

3.2 Gráfica política e Brigadas Muralistas: a imagem de uma revolução alegre

Eduardo Castillo Espinoza ressaltou que, apesar das influências de algumas tradições gráficas,²²⁵ os trabalhos do Escritório dos Irmãos Larrea e de Waldo González Hervé, através de uma produção artesanal – escrita/desenho manual, partindo de esboços e tendo uma finalização com contornos irregulares e traços grossos –, representou um importante diferencial da gráfica chilena produzida entre 1970 e 1973.

O trabalho de Waldo González Hervé, apesar de sua preocupação pedagógica, utilização de materiais pouco usuais²²⁶ e de sua influência na formação de Vicente Larrea, ganha menos destaque nesta pesquisa porque seus cartazes foram direcionados a um tipo de propaganda muito específico – as campanhas de saúde pública da Polla Chilena de Beneficência. Estas tratavam, sobretudo, de propagandas preventivas de doenças infantis e, sendo assim, Waldo González Hervé pautou a grande maioria das suas imagens na temática mãe e filho e, algumas vezes nas famílias das camadas populares.

Em outra perspectiva, a produção gráfica do Escritório dos Irmãos Larrea produziu a propaganda oficial de campanhas variadas promovidas pelo governo, valorizando figuras humanas e tipos populares para criar uma identificação com um público mais amplo. Porém, ao mesmo tempo, elaborou cartazes para divulgar eventos e realizações políticas e culturais de esquerda provenientes de partidos e organizações artísticas atuantes no processo de transformação política e, nestes casos, dialogou com uma tradição gráfica de esquerda nascida com a Revolução Russa de 1917 e que, na década de 1970, tinha na gráfica cubana seu maior expoente. Tais influências foram associadas a elementos encontrados nas realizações culturais da esquerda chilena, sobretudo do PC, e resultaram em representações variadas das transformações políticas vividas no Chile.

²²⁵ Em termos tipográficos os cartazes do Escritório dos Irmãos Larrea combinaram influências da gráfica hippie, da gráfica polaca, da gráfica cubana e, em particular, do trabalho do ilustrador judeo-lituano Ben Shahn, que nos EUA liderou a corrente de artistas gráficos chamada de Realismo Social. Sobre as influências estéticas dos cartazes, ver Alejandro Godoy (1992), Eduardo Castillo Espinoza (2004) e Pedro Alvarez (2004).

²²⁶ Neste caso, Eduardo Castillo Espinoza refere-se à utilização, tanto no Escritório dos Irmãos Larrea quanto nos trabalhos de Waldo González Hervé, de materiais caseiros como cola de sapateiro ou papel *volantín*, e outros materiais pouco usuais no meio gráfico, que eram incorporados e associados a uma maquinaria degradada proveniente da gráfica Horizonte.

Com base nas imagens a seguir, procuramos resgatar o sentido dado pelos desenhistas do Escritório dos Irmãos Larrea à propaganda oficial e a maneira como, a partir dela, suas imagens de propaganda se tornaram marcas da visualidade característica da época.

Figura 9

Cartaz “La felicidad de Chile comienza por los niños”

Autoria: Vicente e Antonio Larrea e Luís Albornoz 1971. 525 x 768 mm (offset).

Fonte: Cartaz Social. Eduardo Castillo Espinoza (2004, p. 62).

Figura 10

Capa do disco produzido para a campanha da UP: *Canto al Programa*

Autoria: Vicente e Antonio Larrea e Luís Albornoz

Fonte: Salazar (2003, p. 377).

A Figura 9 é a reprodução de um cartaz elaborado pelo Escritório dos Irmãos Larrea para o “Comité Nacional de Navidad” (Comitê Nacional de Festas Natalinas). Este é um dos cartazes mais conhecidos e referendados como uma marca da memória visual daqueles anos. Cartazes com a temática da infância, da comemoração pela nacionalização do cobre e dos trabalhos voluntários de verão foram reproduzidos em publicações de documentos e livros sobre a época de diferentes naturezas. No caso desta pesquisa, além dos livros que trataram da questão das artes gráficas no Chile, encontramos estes cartazes ilustrando cada parte do programa da UP, em sua reedição de 2003, na cronologia dos três anos de governo da UP elaborada pelo jornalista chileno Manuel Salazar, e no livro do ex-secretário-geral do PC Luís Corvalán Lepez. Outras produções recentes que reforçaram a importância destes cartazes de propaganda como participantes da memória visual da *experiência chilena*, junto aos murais, foram filmes recentes como *Machuca*, lançado em 2005, do diretor Andrés Wood, e *Salvador Allende*, do mesmo ano, dirigido por Patricio Guzmán.

Ao tratar da temática da infância (Fig. 9), o ilustrador Luis Albornoz recorreu ao desenho simples com um colorido intenso, e a símbolos que expressam a preocupação do governo da UP com a infância. Na imagem observamos quatro crianças (três meninos e uma menina) com expressões alegres, brincando em um jardim florido. No centro da imagem está um menino com os braços erguidos levantando a bandeira nacional chilena na mão direita, e ao seu lado esquerdo aparece uma menina que carrega uma boneca no braço direito e levanta uma flor com a mão esquerda. Há outras duas crianças, uma que está mais à frente, levando uma bola com as cores da bandeira nacional, e a outra, ao lado direito do menino do centro da imagem, que corre empinando uma pipa. Nesta imagem destacamos três símbolos: a criança, a bandeira e a flor.

A criança traz a representação do futuro, porém de um futuro baseado na “simplicidade natural”, na “espontaneidade” que pode indicar “uma vitória sobre a complexidade e a ansiedade, e a conquista da paz interior” da “autoconfiança”.²²⁷ A flor, outro símbolo recorrente nos cartazes dos Larrea, identifica-se diretamente com o sentido primordial, harmônico e puro expresso no simbolismo da infância.²²⁸ Dessa maneira, o menino carregando a bandeira traz a representação do homem novo da sociedade socialista no Chile (bandeira). A menina erguendo a flor e carregando a boneca expressa a idéia de um processo político pacífico capaz de gerar uma sociedade harmônica e feliz. As outras duas crianças aparecem como signos de uma infância saudável. Para completar a representação, a frase “A felicidade do Chile começa pelas crianças” indica confiança no futuro de uma nova geração. A forma frontal de disposição das imagens – olhar fixo das crianças em relação ao espectador e a segurança com que empunham os símbolos nacional (bandeira) e pacífico (flor) – expressa, segundo Ebe Bellange, uma tentativa de marcar, através da imagem, uma atitude de segurança, de audácia, de franqueza. Segundo a autora, esta impressão iconográfica, junto com a noção de *lateralidade* – que marca um movimento de translação – representou uma característica central do muralismo produzido no Chile entre 1970-1973,²²⁹ que podemos observar também nos cartazes.

Recuperando a temática da infância, este cartaz de divulgação das festas natalinas utilizou a imagem da criança para representar esta festa. Sobre a programação

²²⁷ CRIANÇA. In: CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, op. cit., p. 302.

²²⁸ FLOR. In: Ibid., p. 437.

²²⁹ BELLANGE, Ebe. **El Mural como reflejo de la realidad social en Chile**. Santiago: Ediciones Chile America Cesoc, 1995, p. 43.

de Natal do ano de 1971 a revista *Onda*, no artigo intitulado “El mejor regalo: la organización” (“O melhor presente: a organização”), relatou que nos últimos meses do ano centros juvenis, juntas de vizinhos e os Centros de Mães organizaram atividades coletivas com o objetivo de integrar as comunidades de cada bairro nessa programação. O objetivo era aproveitar o “espírito natalino” e dar um sentido coletivo aos preparativos das festas através da realização de tarefas que melhorassem as condições de vida em bairros de periferia como, por exemplo, a reforma de áreas de lazer. Nesta perspectiva, o modelo de ação social presente na organização da festa natalina para crianças realizada no Centro Cultural do bairro La Granja, de Santiago, visava à integração da comunidade e à responsabilidade coletiva na formação das crianças no sentido de um futuro seguro e feliz. Das festas natalinas participaram artistas e foram distribuídos doces e brinquedos. De acordo com a revista, essas ações faziam com que as pessoas saíssem de suas casas e confraternizassem, não só através do trabalho, mas também através da ceia que, até então, tinha se restringido ao ambiente privado das famílias.²³⁰ As crianças do cartaz representavam, assim, a nova sociedade que nascia da consciência da necessidade de uma ação coletiva, garantia de um futuro melhor.

A propaganda visual das campanhas natalinas promovidas pela UP estava de acordo com a proposta de atividades do governo para o ano de 1971, eleito como ano escolar. Tal temática, inaugurada com o discurso de Salvador Allende intitulado “El niño, único privilegiado” (“A criança, única privilegiada”), marcou o início de uma campanha educacional em todas as frentes na qual o presidente declarou: “toda a sociedade deve ser uma escola, e a escola deve ser parte integrante desta grande escola que deve ser a sociedade”.²³¹ Para a criança que, nesta perspectiva, era o alvo principal e o fim da política educacional, deveriam ser realizadas ações de combate à desnutrição infantil, melhoria do ensino básico, assistência médica para crianças e mães de baixa renda. O objetivo era satisfazer suas necessidades básicas – fisiológicas e intelectuais – para que elas tivessem condições de desenvolver suas capacidades, intelectuais e criativas, e se tornarem construtores do futuro. Neste sentido, no programa da UP, entre as *primeiras quarenta medidas do governo popular* difundidas durante a campanha, quatro eram voltadas para a infância.²³²

²³⁰ REVISTA ONDA. El mejor regalo: la organización. **Santiago**, n. 8, 24 dez 1971, p. 67.

²³¹ QUIROGA, op. cit., p. 244.

²³² As medidas direcionadas à infância eram estas: 13. *A criança nasce para ser feliz*. Daremos matrícula e materiais escolares gratuitos para toda criança do ensino básico; 14. *Melhor alimentação para as crianças*. Daremos café da manhã a todos os alunos do ensino básico e almoço àqueles que os pais não

Uma das primeiras medidas cumpridas por Salvador Allende no primeiro ano de governo foi a distribuição de meio litro de leite para as crianças carentes. Sendo assim, muitos cartazes e murais foram produzidos para promover e anunciar esta iniciativa de combate à desnutrição infantil.

A Figura 10 é uma reprodução da capa do disco chamado *Canto al Programa* (*Canto ao Programa*), gravado pelo grupo Inti-Illimani (integrante do movimento musical da Nova Canção Chilena) que, segundo a historiadora Êça Pereira da Silva, foi elaborado na forma de uma cantata, com o objetivo de ilustrar o programa da UP e acompanhar seus comícios.²³³ Na imagem da capa observamos a representação de símbolos característicos dos murais das BRP: a mulher, a criança, a natureza e a pomba-bandeira. A figura sugere a relação da imagem feminina com a natureza e a maternidade e, assim, estabeleceu uma representação da mulher no sentido de responsável pela geração de uma nova sociedade. A imagem apresenta uma mulher de traços mestiços e delicados, com cabelos de folhas verdes abraçada carinhosamente por uma criança. Em primeiro plano se destaca a figura de uma pomba nas cores da bandeira nacional chilena.

Observamos que os desenhistas do Escritório dos Irmãos Larrea recorreram a símbolos das BRP para criar uma representação do projeto da UP como sinônimo de um processo gerador de uma sociedade que asseguraria um futuro melhor (mãe que protege a criança) para o Chile através da realização de uma transição pacífica para o socialismo (pomba-bandeira). Dessa forma, o recurso à simbologia da brigada muralista comunista foi mais uma maneira de reiterar uma imagem positiva do processo.

A partir disso, cabe destacar que, além dos cartazes elaborados para as campanhas políticas, sociais e culturais do governo e da esquerda chilena, outra produção importante do Escritório dos Irmãos Larrea foram as capas de discos de grupos e solistas ligados ao movimento da NCCH. Vicente Larrea, por encomenda de Carlos Quezada, um dos fundadores do grupo folclórico Quilapayún, desenhou a capa do disco *Canções Folclóricas da América* que teve a participação de Víctor Jara. O aporte seguinte dos Larrea à NCCH foi o desenho da capa do disco *X-Vietnam*, também do Quilapayún, álbum fundacional da DICAP, e ainda desenharam os logotipos dos

podem proporcionar; 15. *Leite para todas as crianças do Chile*. Asseguraremos meio litro de leite para todas as crianças do Chile; 16. *Atendimento médico para mães e crianças nos bairros de periferia*. PROGRAMA DA UNIDADE POPULAR, op. cit., p. 52.

²³³ SILVA, E. P. **A Nova Canção Chilena**: um encontro entre arte e política. São Paulo: USP – FFLCH, 2003, 45 p. Relatório, p. 15.

grupos folclóricos Inti-Ilumani e Quilapayún. Segundo Eduardo Castillo Espinoza, os trabalhos desenvolvidos no campo da gráfica musical, mesmo partindo de escassos conhecimentos, foram reconhecidos e estimularam a encomenda de vários projetos similares.²³⁴ A relação entre os artistas gráficos do Escritório dos Irmãos Larrea e a DICAP e, ainda, a ligação entre a representação visual das capas dos discos e as canções da NCCH, exigiriam uma pesquisa mais ampla que foge ao alcance deste trabalho. Portanto, nos limitaremos apenas a mencionar outra relação que a imagem da capa do disco *Canto ao Programa* suscitou: o diálogo que se estabeleceu entre a produção gráfica do Escritório dos Irmãos Larrea e as imagens dos murais das BRP. Observemos o mural a seguir:

Figura 11

Mural: Mural abordando a temática da infância.

Autoria: BRP. Produzido no Chile, em 1972. Localização indefinida.

Fonte: Eduardo Carrasco (2004, p. 51).

Neste mural (Fig. 11), as BRP abordaram a temática da infância baseadas na representação criada pelo Escritório dos Irmãos Larrea para as campanhas oficiais de 1971. Através da combinação da frase “Los niños nacen para ser felices” (“As crianças nascem para serem felizes”) e da imagem das crianças, agora os militantes das BRP reproduziram a representação sobre a futura sociedade socialista expressando, literalmente, a harmonia e o otimismo da propaganda oficial.

Sobre a relação entre as BRP e o Escritório dos Irmãos Larrea, Eduardo Castillo Espinoza destacou alguns pontos tanto em termos de resultado visual quanto de debate artístico. Segundo o autor, as brigadas se valeram da linguagem do desenho gráfico e os produtores gráficos, atentos às inovações visuais que aconteciam no espaço público,

²³⁴ ESPINOZA, op. cit., p. 6.

reproduziram imagens dos muros em cartazes e em capas de discos. Os dados estéticos em que fundamentou esta comparação se encontraram na amarração da totalidade do desenho das brigadas com traços espessos e no contorno preto.²³⁵

No âmbito do debate artístico, a tentativa de estabelecer relações profissionais aconteceu no segundo semestre de 1971, quando os Larrea realizaram uma reunião com organizadores das BRP e propuseram um projeto que consistia em multiplicar sobre os muros chilenos a gráfica dos cartazes, como se pretendeu já na campanha de 1964. Proposta que teria sido recusada pelo diretor artístico das BRP, Alejandro González, com a alegação da dificuldade de impor às brigadas de todo o território nacional a reprodução de uma visualidade tão elaborada como a produzida pela gráfica dos Larrea, tendo em vista as condições precárias em que, na maior parte das vezes, as brigadas realizavam seus trabalhos.²³⁶ Dessa forma, não sendo constatada uma formalização desta relação, a proximidade e a reprodução das propostas visuais em muitas capas de discos e cartazes produzidos pelo Escritório dos Irmãos Larrea de alguns murais das brigadas comunistas apontam uma ligação, no campo dos interesses político-culturais, por parte das BRP e de cunho profissional, mas também político, por parte do Escritório dos Larrea.

A estética dos murais das BRP, tanto pelas escolhas em termos formais quanto nas suas representações, buscaram estabelecer um imaginário revolucionário diferenciado dos valorizados a partir de experiências recentes como a Revolução Cubana. Isto significou que não recorreu a representações de confrontos violentos, mas, sobretudo, à exaltação dos trabalhadores chilenos, suas lutas e vitórias. Os cartazes oficiais dos Larrea, que tinham como pressuposto colocar algo positivo nas suas imagens de propaganda, como afirmou Luis Albornoz ao explicar a razão da recorrente presença de flores nas suas composições,²³⁷ coincidiam, assim, com as BRP na forma de desenhar e conceitualizar as mensagens. Isto significa dizer que esta relação de troca com as BRP foi possível porque, como elas, a propaganda oficial produzida pelos Larrea teve como pressuposto a elaboração de mensagens de natureza pacífica.

A respeito da reprodução de símbolos e da estética dos murais nos cartazes e nas capas de discos podemos afirmar que o interesse dos Larrea na produção de mensagens

²³⁵ Pautado em declarações de Vicente Larrea, Eduardo Castillo Espinoza lembrou que a sobreposição do preto às cores planas era utilizada para evitar freqüentes decalques da composição, valorizar o traço do desenho e dar efeito de volume. Técnica característica do desenho comercial da primeira metade do século XX (Ibid., p. 7).

²³⁶ Ibid.

²³⁷ ORTÚZAR, X. Vicho, Toño y Lucho..., op. cit.

coerentes com a proposta do governo esteve muito mais relacionada a uma necessidade de legitimação profissional do que a um compromisso militante. Constatação esta que se fundamenta na maneira diversificada como estes desenhistas representaram este processo, atestando acordo com a organização que encomendava a imagem e, ainda, coerência com as declarações dos próprios desenhistas do Escritório dos Larrea sobre sua não-submissão a órgãos estatais ou partido políticos.

No que se refere à postura profissional dos produtores de cartazes, cabe esclarecer que buscavam agir em diferentes frentes para consolidar o reconhecimento artístico e comercial das suas produções gráficas. Portanto, naquele período em que a indústria cultural se desenvolvia com força, eles precisavam encontrar meios de inserir seus produtos no mercado, espaço que, depois da vitória da UP, encontraram sobretudo nos mecanismos de difusão ideológico-cultural criados pelo governo e pelo PC. Neste sentido, cabe destacar que, além dos trabalhos realizados para a NCCH através da DICAP, a maior parte dos cartazes produzidos depois da criação da Editora Nacional Quimantú recebeu a marca de impressão desta editora. Mas esta ênfase no profissional e na questão mercadológica pode ser relativizada ao considerarmos que, naquele período de extrema polarização, aceitar um encargo do Estado e criar representações coerentes com a defesa do socialismo e da via pacífica, por si só, significava uma identificação política.

4. A *experiência chilena* em sua propaganda visual

Na quarta parte da análise, procuramos resgatar a maneira como a propaganda visual produzida entre 1970 e 1973 atuou na divulgação e na promoção do projeto de transição para o socialismo no Chile pela via pacífica. Este capítulo foi constituído a partir de um recorte temático baseado nas representações e nos símbolos difundidos de forma mais recorrente nas imagens de propaganda, nas quais procuramos destacar a forma como cada brigada muralista ou cartaz expressaram interpretações específicas do processo revolucionário chileno.

Cada subitem desta parte procura abarcar um tipo de representação utilizado nas mensagens dos murais e dos cartazes como tentativa de ampliar a comunicação com a população chilena e leva em conta que a prática política relacionada ao imaginário socialista também expressou tensões no interior das forças políticas que apoiavam o governo de Salvador Allende, como já foi dito anteriormente.

A trajetória deste capítulo inicia, assim, com a apresentação da forma como no período eleitoral, quando as brigadas muralistas se reestruturavam e os cartazes não eram produzidos pelos artistas gráficos do Escritório dos Irmãos Larrea, os partidos de esquerda e seus militantes criaram *representações do governo popular* para conquistar o apoio eleitoral. Em seguida, passamos a tratar do período que comportou os três anos do governo e a maneira como as imagens identificaram os *agentes revolucionários*, os *inimigos a combater* e as *armas* a serem utilizadas nesta luta.

Estabelecemos uma divisão cronológica entre as imagens do período da campanha eleitoral e as produzidas durante os três anos de governo da UP, baseada na necessidade de apreender as transformações na maneira de representar este processo nas suas diferentes fases.

Antes de partirmos para a observação das imagens, consideramos importante chamar a atenção para algumas opções metodológicas que deram forma a esta quarta parte da análise. Trata-se aqui de uma dupla divisão que percorre o conjunto do texto: a primeira refere-se à divisão temática das imagens no geral. A segunda, diz respeito a uma divisão entre mural e cartaz que leva em conta a natureza militante político-partidária do mural e a natureza profissional e oficial da maioria dos cartazes analisados. Porém, tal divisão é unificada ao final de cada parte, com base em uma comparação da abordagem de cada tema nestes diferentes suportes comunicacionais.

4.1 As representações do poder na campanha eleitoral da UP: o governo popular e o agente coletivo da transição ao socialismo no Chile.

Referente ao período de campanha eleitoral da UP (1970), tivemos acesso às imagens de três murais e de quatro cartazes, quase todos sem autoria definida.

4. 1. 1 Os murais da campanha eleitoral

Figura 12

Autoria: Mural pintado pela brigada muralista “Venceremos” coordenada por Boris Rivera (BR). Sua localização não é conhecida.

Fonte: Disponível em: <<http://www.abacq.net/imagineria>>.

Segundo o informativo da BRP publicado em 1971 que registrou, através de imagens fotográficas, a produção deste mural, ele foi pintado em 1970, durante a campanha eleitoral e fez parte de uma série de pinturas realizadas por brigadas dirigidas pelas BRP, para difundir os slogans da UP e as primeiras 40 medidas do *governo popular*, conforme estipulou o programa. O lema ¡*VENCEREMOS!* foi tema de diferentes manifestações de arte e propaganda e, nesta imagem (Fig.12), a palavra aparece escrita com grandes letras coloridas em verde, amarelo, azul e preto. Ele expressou uma afirmação impositiva, no plural, e a apresentação monumental e frontal desse símbolo indica uma representação de certeza da vitória. Essas características são próprias de uma mensagem que visa destacar-se no espaço público e ser de rápida e clara compreensão. A pequena imagem de um operário com sua ferramenta de trabalho junto ao candidato Salvador Allende tendo como pano de fundo uma indústria, reforça a temática central da mensagem expressa no slogan: colocados o operário e o candidato

Salvador Allende lado a lado e atrás da palavra “VENCEREMOS”, a mensagem definiu os responsáveis pela vitória e realização da transição para o socialismo que se iniciaria a partir da confirmação da eleição da UP. O mural refletiu a tentativa de estabelecer uma mensagem capaz de criar identificação com os trabalhadores e gerar a confiança de que eles seriam governo. Além disso, as imagens associadas ao lema, traziam a certeza do caráter coletivo e afirmativo da mensagem no plural e no futuro: VENCEREMOS.

O operário presente na imagem sugeria que o trabalhador era representante das camadas populares chilenas, as quais, através do voto, levariam o candidato da esquerda à instância máxima do poder, estabelecendo um *gobierno dos trabajadores*. Neste sentido, cabe ressaltar a relação entre a representação do mural e a proposta de formação de um *poder popular* definida e defendida no ponto que abre o programa da UP.

As transformações revolucionárias que o país necessita somente poderão ser realizadas se o povo chileno tomar em suas mão o poder e o exercer real e efetivamente. (...). As forças populares e revolucionárias não se uniram para lutar pela simples substituição de um Presidente da República por outro, nem para trocar um partido por outro no Governo, mas para levar a cabo as mudanças de fundo que a situação nacional exige sobre as bases de transferência do poder, dos antigos grupos dominantes aos trabalhadores, aos camponeses e setores progressistas das camadas médias da cidade e do campo.²³⁸

A conquista da instância máxima do poder institucional pela UP significaria assim a ampliação do caráter democrático do governo através da realização de uma dupla tarefa política: preservar e tornar mais efetivos os direitos democráticos dos trabalhadores, e transformar as instituições existentes para estabelecer um novo Estado onde os trabalhadores, e o povo em geral, tivessem real participação no poder.

Enquanto o mural VENCEREMOS centrou sua representação na conjunção do slogan de campanha com elementos simples e diretos para consolidar, acima de tudo, a identificação do candidato da UP com categorias sociais determinadas, os murais seguintes, procuraram destacar pontos centrais do programa de governo apresentados, no geral, de maneira didática através de imagens que combinam texto e composições

²³⁸ Trecho traduzido pela autora: “Las transformaciones revolucionarias que el país necesita sólo podrán realizarse si el pueblo chileno toma en sus manos el poder y lo ejerce real y efectivamente. [...]. Las fuerzas populares y revolucionarias no se han unido para luchar por la simple sustitución de un Presidente de la República por otro, ni para reemplazar a un partido por otros en el Gobierno, sino para llevar a cabo los cambios de fondo que la situación nacional exige sobre la base del traspaso del poder, de los antiguos grupos dominantes a los trabajadores, al campesino y sectores progresistas de las capas medias de la ciudad y del campo” (PROGRAMA DE LA UNIDAD POPULAR, op. cit., p. 23).

pictóricas figurativas (imagem estilizada de um objeto ou de uma ação). Nestes casos, segundo Carlos Leon, o texto assume a função de focalizar o conjunto de elementos distintos e de valores introduzidos pela imagem para ampliar sua temática central. Desta forma, a semântica pictórica do muralismo centrava-se na totalidade e não no detalhe da composição. Tal característica, segundo o autor, traduziu a vontade de mostrar e promover ações e movimentos coletivos de pessoas de todas as condições sociais, econômicas e culturais.²³⁹ Observemos, então, o conjunto de imagens que serão analisadas a seguir:

²³⁹ A união de imagens iconográficas, símbolos e textos, constituiu um traço recorrente do muralismo brigadista chileno. Isto, de acordo com alguns críticos, era condizente com a função de informação e convicção ideológica atribuída ao movimento de arte e propaganda que ele representava. A relação texto/imagem, nesta perspectiva, tinha o objetivo de unir o emissor a um receptor para mostrar-lhe uma realidade e uma ideologia particulares através de uma iconicidade muito rica e polissêmica que se completava, geralmente, por um texto que contribuía para sua decifração. Criava-se, com isso, um efeito de redundância que assegurava a compreensão adequada da estrutura semântica. O texto utilizado desta maneira duplica a mensagem icônica e estabelece a sensação de uma convicção (LEON, op. cit., p. 113-116). Além do artigo de Carlos Leon, Patricio Rodríguez-Plaza (2002 e 2004) analisa esta relação.

Fig. 13a

Fig. 13b

Fig. 13c

Fig. 13d

Fig. 13e

Fig. 13f

Fig. 13g

Fig. 13h

Fig. 13i

Fig. 13j

Fig. 13k

Figura 13

Fragments do mural pintado nos muros do hospital Barros Luco. Santiago, 1970

Autoria indefinida

Fonte: Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/htm>>.

Os treze fragmentos de murais apresentados foram produzidos durante a campanha eleitoral e decoraram os muros exteriores do hospital *Barros Luco*, localizado na *Gran Avenida* (Grande Avenida), uma importante via que corta a região central da capital Santiago. A autoria destes diversos fragmentos não é definida, ainda que saibamos que alguns deles (Figs. 13d e 13i) apresentam composições idênticas às reproduções publicadas por Eduardo Carrasco sobre os trabalhos da BRP. Considerando a diversidade das temáticas e estilos que caracterizaram as mensagens deste conjunto, acreditamos na possibilidade de que este tenha sido um trabalho realizado por militantes de diferentes organizações muralistas de esquerda. Na sequência de apresentação das imagens tomamos como parâmetro a ordem dos pontos do programa da UP aos quais se referiam.²⁴⁰

Fig. 13a

No primeiro fragmento que leva o texto “El pueblo sigue siendo explotado a pesar de la independencia” (O povo continua sendo explorado apesar da independência), partindo da esquerda, observamos a ilustração de operários que, devido aos seus capacetes com luzes, remetem aos trabalhadores das jazidas subterrâneas de extração de cobre. A elaboração das figuras na cor preta, como se fossem sombras, e a luminosidade gerada pela cor avermelhada do fundo, proporcionam uma sensação de calor, que se intensifica com os movimentos físicos de execução de um trabalho braçal e as luzes sugerem um local fechado. Ao lado desta imagem observamos outra que mostra o resultado do trabalho dos mineiros: ele se transformou em moedas de ouro, riquezas que estão sendo armazenadas por dois homens gordos vestidos como o Tio Sam (cartola, paletó e camisa de colarinho branco, gravata borboleta, calça listrada e sapatos brancos) que simboliza a exploração capitalista dos EUA. As cores, através do contraste do fundo

²⁴⁰ Sobre a ordem dos fragmentos, cabe ressaltar que a primeira imagem (fig. 13a) e a última (13k) foram apresentadas separadamente na *website* de Fernando Orellana.

preto e os tons claros e frios, proporcionaram uma sensação de arejamento e tranqüilidade. Sendo assim, propõe a idéia de um enriquecimento fácil sem esforço que estabelece uma oposição em relação à representação dos operários. Essa mensagem textual e pictórica se completa com uma reprodução, em primeiro plano, da imagem de Manuel Rodríguez, um herói das guerras pela independência do Chile contra o domínio espanhol, tendo como pano de fundo simulações das lutas de independência através da ilustração de dois cavaleiros, um deles empunhando a bandeira nacional chilena, símbolos da nação independente.²⁴¹ A narrativa deste mural se encerra com a imagem de outros dois cavaleiros que seguem a galope em direção à batalha.

A imagem frontal e séria de Manuel Rodríguez reforçou na mensagem a necessidade de dar continuidade à luta pela independência. A valorização das idéias libertadoras e da conduta política deste personagem histórico, entre os partidos de esquerda e movimentos sociais chilenos, foi uma constante no período em questão.²⁴² Desta forma, a relação estabelecida entre texto e imagem reproduziu simbolicamente o diagnóstico apresentado na introdução do programa da UP que apontava a exploração econômica do Chile pelos EUA (Tio Sam), aliado aos monopólios e oligarquias nacionais, como o fator responsável pela situação de subdesenvolvimento social, político e econômico do país. Os problemas denunciados nas duas primeiras partes da imagem se completavam, na segunda parte, como uma proposta para solucioná-los: uma nova luta pela independência pautada agora na luta contra o modo de produção capitalista e a exploração da força de trabalho.

²⁴¹ Manuel Rodríguez, junto com Bernardo O'Higgins fez parte do grupo de líderes das guerras de independência que se colocaram sob o comando do General San Martín na Argentina e desde lá organizaram incursões ao território chileno lideradas por Manuel Rodríguez e que em 1818, culminaram na derrota definitiva dos espanhóis (SADER, E. **Chile (1818 -1990)**. Da independência à redemocratização. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 16).

²⁴² A análise dos documentos da época demonstram menções a Manuel Rodríguez e dentre elas a mais ilustrativa aparece nos apontamentos históricos sobre a FJS. José Díaz e Jorge Valle ressaltaram a formação de uma organização com fins de recrutamento de jovens para a realização da campanha eleitoral de 1963/1964 que foi chamado intencionalmente de "Contingente Manuel Rodríguez", tendo em vista o reconhecimento por parte das JS que esta figura representaria uma verdadeira advertência ao jovem que desejasse seguir as bandeiras da JS, da importância da generosidade, abnegação, consciência de luta e amor as causas justas, coragem e convencimento da necessidade de ganhar para o Chile a segunda independência (DÍAZ e VALLE, op. cit., p. 45). Outras duas referências foram o poema "Canto a Manuel Rodríguez" de Pablo Neruda e o acampamento de trabalhadores rurais localizado próximo a Puerto Montt, ao sul do Chile, que se chamava Manuel Rodríguez.

Fig. 13b

No fragmento seguinte (Fig. 13b) a frase “... El cobre para los chilenos” (“... O cobre para os chilenos”) e a ilustração pictórica das máquinas de extração e meios de transporte do cobre estabelecem uma estratégia narrativa figurativa sobre o processo produtivo. O Chile era um dos maiores produtores de cobre do mundo e, sendo assim, este minério representava o produto nacional mais lucrativo. A imagem como um todo está relacionada com uma das principais metas do programa de desenvolvimento econômico da UP: a nacionalização desta que era a principal riqueza nacional e que, até aquele momento, tinha sua produção e extração controlada por empresas estrangeiras que se apropriavam de boa parte dos lucros.

O programa da UP, ao tratar da construção da nova economia, apresentou como principal objetivo substituir a estrutura econômica vigente, realizar medidas que acabassem com o poder do capital monopolista nacional e estrangeiro e do latifúndio sobre as riquezas nacionais. A proposta central, neste sentido, foi a criação de uma Área de Propriedade Social (APS) formada por empresas do Estado e as que seriam expropriadas pelo governo. No campo polêmico das expropriações, a nacionalização das riquezas básicas (cobre, o ferro e o salitre) que estavam em poder de capitais estrangeiros e de monopólios internos foi colocada como meta prioritária.

As atividades que integrariam a APS, segundo o programa da UP, seriam: a grande mineradora de cobre, salitre, iodo, ferro e carvão mineral; o sistema financeiro, especialmente os bancos privados e as seguradoras; o comércio exterior; as grandes empresas e monopólios de distribuição; os monopólios industriais estratégicos; e atividades como a produção e distribuição de energia elétrica, o transporte ferroviário,

aéreo e marítimo, as comunicações, a produção, refinação e distribuição do petróleo e seus derivados.²⁴³

Fig. 13c

A imagem que se segue (Fig. 13c) abordou o tema “... y nace el hombre nuevo” (“...nasce o homem novo”). Pictoricamente estabeleceu uma representação que tinha como pano de fundo a bandeira nacional chilena e, em primeiro plano, o contorno escuro de uma figura humana masculina levantando uma arma de fogo. Logo atrás, aparece o contorno claro de um homem e uma mulher com os braços erguidos e entrelaçados expressando gestos que remetiam a uma comemoração e, um pouco mais a esquerda, observamos outra imagem humana masculina com o braço direito erguendo sua ferramenta de trabalho. A oposição entre o claro e o escuro na composição das imagens humanas permitiu indicar significados relacionados com a representação do homem novo.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant procuram estabelecer o sentido desta oposição entre claro e escuro. Ao abordarem o simbolismo das cores no geral, os autores ressaltam que a contraposição entre elas “simbolizam o dualismo intrínseco do ser. [...] Todas essas imagens coloridas traduzem conflitos de forças que se manifestam em todos os níveis da existência, do mundo cósmico ao mundo mais íntimo, com o preto representando as forças noturnas, negativas e involutivas, e o branco, as forças diurnas, positivas e evolutivas”.²⁴⁴

Nessa perspectiva, podemos considerar a presença da imagem elaborada em cor escura e ostentando uma arma de fogo como uma referência à primeira etapa do processo de ação revolucionária, a de luta pelo poder de Estado, sendo caracterizada

²⁴³ PROGRAMA DE LA UNIDAD POPULAR, op. cit., p. 33-32.

²⁴⁴ NEGRO. In: CHEVALIER e GHEERBRANT op. cit., p. 275.

pela recorrência de uma estratégia com caráter negativo, como a violência. Porém, esta etapa seria superada para fazer nascer o homem novo da sociedade socialista, fase esta marcada pelo trabalho coletivo e representada na mensagem pela figura clara que empunha a ferramenta de trabalho.

A mensagem valorizou o trabalho como valor positivo para a formação da nova sociedade e do homem novo que seria o protagonista principal da sua construção. A figura em “negro” com o fuzil, evidenciou a contradição que acompanhou toda a luta política da UP: o espectro da via armada. Chamamos, ainda, atenção para as palavras pichadas pelo MIR – “consciencia, fusil, MIR” (“consciência, fuzil, MIR”) – abaixo dos murais analisados (Figs. 13b e 13c). Tais palavras de ordem marcaram a clara contraposição dessa organização ao projeto da via pacífica e atestam uma possível autoria do MIR na mensagem exposta neste fragmento.

Fig. 13d

No fragmento seguinte (Fig. 13d) a frase “...Habr trabajo para todos” (“...haver trabalho para todos”) refere-se medida trinta e seis, das quarenta primeiras assumidas como prioridades do governo da UP. Na imagem que representa esta temtica, da esquerda para a direita, observamos rostos de trabalhadores das minas de extrao de minerais (capacetes com luzes), com os olhos em grande formato e o olhar fixo para o espectador, ao lado de uma ferramenta de trabalho e frente de um esboo incompleto da bandeira nacional. Na extrema direita aparecem telhados e chamins que remetem a fundies de mineradoras, semi-pintadas de vermelho e, em primeiro plano, aparece a imagem de uma mulher, com cabelos longos carregando ramos de trigo; ela se desloca, da direita para a esquerda, em direo aos trabalhadores.

O sentido desta representao se estabelece na forma de uma narrativa fragmentada, na qual os smbolos assumem uma importncia ainda maior na

compreensão da mensagem. Nesse sentido, destacamos a importância do olhar fixo e frontal dos trabalhadores e do trigo carregado pela figura feminina. O *olhar*, segundo o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, carrega todas as paixões da alma e é dotado de um poder mágico, que lhe confere terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime. Além disso, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado.²⁴⁵ Dessa forma, na imagem o olhar frontal dos trabalhadores exprime a reivindicação de uma necessidade básica: o trabalho e transmite essa mensagem para o receptor. A imagem feminina carregando o trigo representa a fecundidade.²⁴⁶

Sobre a questão das oportunidades de trabalho, o programa da UP postulou em sua política de desenvolvimento econômico o objetivo de estabelecer uma política empregatícia e salarial que garantisse trabalho a todos os chilenos com um nível de remuneração adequado.²⁴⁷

Fig. 13e

No fragmento seguinte (Fig. 13e) a frase “... Ya prepararte a dirigir la industria” (“... Já te prepara para dirigir a indústria”), vem acompanhada da imagem de uma indústria ao fundo, onde operários enfileirados entram nas suas dependências para trabalhar e, em primeiro plano, aparece um trabalhador manuseando uma peça de

²⁴⁵ OLHAR. In: Ibid., p. 653.

²⁴⁶ “Através do grão de trigo, os epoptas prestavam honras a Deméter, a deusa da fecundidade e iniciadora aos mistérios da vida. Essa ostensão muda evocava a perenidade das estações, o retorno das colheitas, a alternância da morte do grão e de sua ressurreição em múltiplos grãos. O culto da deusa era a garantia dessa permanência cíclica. O seio materno e o seio da terra são frequentemente comparados. Parece certo que se deva buscar a significação religiosa da espiga de trigo nesse sentimento de harmonia entre a vida humana e a vida vegetal, ambas submetidas a vicissitudes semelhantes... Uma vez replantados no solo, os grãos de trigo – o mais belo fruto da terra – são uma promessa de outras espigas (Secg, 154). (...). O trigo simboliza o dom da vida, que não pode ser senão um dom dos deuses, o alimento essencial e primordial” (TRIGO. In: Ibid., p. 906-907).

²⁴⁷ PROGRAMA DE LA UNIDADE POPULAR, op. cit., p. 35.

máquina. A relação entre imagem e texto ressalta a proposta de expandir a participação do trabalhador, ou seja, torná-lo uma categoria que deixasse de estar ligada exclusivamente ao papel de força de trabalho físico: a promessa de formação do homem novo implicava em torná-lo capacitado para o domínio da técnica e para o trabalho de administrar uma fábrica.

Fig. 13f

A temática do fragmento seguinte (Fig.13f), bem como dos posteriores que compõem esta seqüência que estamos analisando, foi introduzida a partir de uma narrativa figurativa e aborda o cerne da proposta de reforma agrária da UP. Através do texto “... Y la tierra para el que la trabaja” (“ E a terra para o que a trabalha”) e da representação de agricultores com suas ferramentas de trabalho, expressou-se a medida vinte e quatro do programa, referente à realização de “Uma Reforma Agrária de Verdade”. Esta postulava a proposta de um aprofundamento da redistribuição das terras produtivas para beneficiar também pequenos e médios agricultores, minifundistas, trabalhadores sem terra e que, simultaneamente, asseguraria mercado para os produtos agropecuários e a extensão do crédito agrário.²⁴⁸

²⁴⁸ Ibid., p. 53

Fig. 13g

A imagem seguinte (Fig. 13g), constituída apenas por uma representação pictórica, apresenta mulheres com traços indígenas, em posição frontal, olhar fixo e uma expressão facial séria voltada para o espectador. Nessa imagem observamos a intenção de resgatar o Chile indígena, até então marginalizado, outro compromisso da UP. Por meio da frontalidade e do olhar direto das mulheres em relação ao receptor da mensagem, percebe-se a ênfase dada a essa questão. Nesse sentido, cabe ressaltar que, no âmbito programático, o objetivo do projeto de expansão da reforma agrária postulou a defesa da integridade do povo *mapuche* através das seguintes propostas: ampliação e resguardo das comunidades indígenas, concessão de terras suficientes, assistência técnica e créditos apropriados para o cultivo.²⁴⁹

²⁴⁹ Ibid., p. 34

Fig. 13h

No fragmento com a frase “... Y también habrá alegría” (“... E também haverá alegria”) (Fig. 13h), constatamos uma tentativa de amenizar o peso das tarefas descritas nas imagens anteriores, proporcionando uma sensação de positividade associada à infância enquanto símbolo do futuro, ou seja, da nova geração a ser formada pela sociedade socialista. Nesta figura observamos, no centro da imagem, um carrinho onde está escrito “maní” (amendoim) com duas pessoas dentro. Ao lado direito, aparece uma criança que segue o carrinho carregando bexigas de borracha. Guloseimas como amendoim e brinquedos como as bexigas de borracha estão muito relacionados à simplicidade e pureza da infância. A criança, símbolo da inocência e da espontaneidade, proporcionava uma visão harmoniosa e feliz daquele processo e, sendo assim, reforçava a constatação de que a realização do programa da UP valeria à pena.

Fig. 13i

A relação da frase “... No habrán angustias para nacer” (“... não haverá angustias para nascer.”) com a imagem de uma mulher deitada, que compõem o fragmento seguinte (Fig. 13i), reforça a representação positiva da nova sociedade

introduzida no fragmento anterior. Na imagem pictórica, composta apenas pelo desenho de uma mulher deitada, o aumento da proporção da figura feminina, especialmente de seus braços, sugere uma representação de proteção. Braços grandes são capazes de envolver todos os que estão à sua volta, como é próprio do valor atribuído à figura materna.²⁵⁰ A partir disso, texto/imagem procuraram difundir a idéia de uma sociedade futura que seria o local da integração e proteção, proporcionada por um governo (mãe) em que todas as medidas voltar-se-iam para todos os setores populares (filhos).

Fig. 13j

Finalizando a seqüência que centrou sua temática no programa da UP, o fragmento seguinte (Fig. 13j), combina a imagem de crianças alegres brincando com o texto “...Y los únicos privilegiados, los niños” (“E os únicos privilegiados, as crianças”). Esta proposta também expressa nas primeiras quarenta medidas, assegurava que a formação física e intelectual das crianças seria prioridade do governo da UP. O investimento na infância era entendido como a garantia de que na futura sociedade socialista (meta do projeto da UP) os homens novos deveriam ser capazes de dar continuidade e aprofundar as mudanças no sentido do socialismo.

²⁵⁰ No texto de Maurício Vico Sánchez sobre os cartazes de Waldo González Hervé para a Polla Chilena de Beneficência, ao observar a recorrência da representação mãe-filho nas imagens de seus cartazes, o autor ressaltou que, quando a mãe é aumentada em escala o objetivo é passar a sensação de proteção. Imagem que remeteria a uma linguagem própria do cinema expressa em um filme clássico do cinema soviético chamado “A Mãe” (ESPINOZA, op. cit., p. 9).

Fig. 13k

A última imagem (Fig. 13k) desta extensa seqüência dos fragmentos do mural realizado nos muros exteriores do hospital Barros Luco, evocou a grande motivação (observada logo no primeiro fragmento) de um projeto revolucionário socialista: a libertação. A frase “... Y ahora también Chile” (“... E agora também o Chile”) relacionada à imagem de três pessoas tentando fixar no solo uma grande bandeira com a frase “Cuba territorio libre de América” (“Cuba território livre da América”) e o desenho de um livro na parte superior da bandeira, expressaram a inserção do processo chileno em um projeto revolucionário de libertação mais amplo. Este, pautado na ação coletiva representada pelas três figuras fixando a bandeira no solo, recuperou a experiência cubana como exemplo político-cultural da possibilidade das mudanças mencionadas nas representações dos demais fragmentos como parte de uma transformação continental. A presença do livro colocou pela primeira vez em evidência o valor da formação intelectual naquele processo de libertação.

Por se tratar do período de campanha, encerrar esta seqüência de imagens com uma referência a Cuba expressa uma retomada também do último ponto do programa da UP referente à sua proposta de política internacional. Conforme destacamos no capítulo 2, dentro de uma linha latino-americanista e antiimperialista, a UP definiu vínculos de amizade e solidariedade com os povos dependentes ou colonizados, especialmente aqueles que estavam realizando lutas de libertação e independência, bem como relações de intercâmbio e amizade com países socialistas. A imagem destacou ao papel de Cuba,

por ser este o maior exemplo da possibilidade de avanço da revolução e da construção do socialismo no continente latino-americano naquele período.²⁵¹

No conjunto das imagens observamos que as mensagens deste mural pautaram-se no objetivo de justificar e ressaltar a importância do projeto político proposto pelo candidato Salvador Allende e sua coligação. As mensagens constituíram uma seqüência explicativa pautada em uma visão histórica que estabelecia relações diretas entre causa e consequência conforme foi apresentada na introdução do programa.

Na narrativa desses fragmentos observamos a mensagem de que a revolução socialista era necessária porque o povo chileno era vítima de uma exploração econômica que continuou mesmo depois da independência política da Espanha (Fig. 13a), pois, a partir de então, os EUA passaram a dominar economicamente o Chile. Fatos que explicavam a situação precária das condições de trabalho das camadas populares e a necessidade de um projeto de governo que encampasse uma batalha que desse continuidade a de Manuel Rodríguez para mudar a situação de dependência externa. Desta forma, os principais tópicos do programa da UP relacionados, em primeiro lugar à política econômica, e depois às questões ligadas ao bem estar social dos trabalhadores (Figs. 13b a 13g), foram apresentados como solução para a situação diagnosticada inicialmente. Estas seriam as tarefas do presente que se iniciariam a partir da vitória eleitoral.

Em seguida, o que as imagens enfatizaram foi o futuro (Figs. 13h, 13i e 13j), pois nelas observamos a recorrente utilização da criança como símbolo de um futuro promissor. No entanto, mesmo no período eleitoral, observamos divergências entre as esquerdas que apoiavam a candidatura de Salvador Allende. Uma parte dela era favorável à luta armada, o que fica evidente na figura 13c.

Por fim, mantendo-se na perspectiva de futuro, a última imagem da seqüência (Fig. 13k) lembrou que aquele processo se inseria em um projeto revolucionário de caráter internacional, ou seja, na perspectiva do internacionalismo proletário iniciado com a Revolução Russa, e que na América Latina tinha em Cuba seu maior expoente.

Os fragmentos de mural apresentados a seguir expressam uma leitura sobre as razões do subdesenvolvimento econômico do Chile que justificavam a necessidade de

²⁵¹ PROGRAMA DE LA UNIDAD POPULAR, op. cit., p.45.

um rompimento com o modelo capitalista e sua substituição pelo socialismo. A intensificação do didatismo marcou a elaboração desta mensagem.

Fig. 14a

Fig. 14b

Fig. 14c

Fig. 14d

Fig. 14e

Fig. 14f

Fig. 14g

Figura 14

Fragmentos de murais pintados na Comuna San Miguel, Santiago, 1970

Autoria indefinida

Fonte: Disponível em:

<<http://www.abacq.net/imaginaria/exp19.htm>>.

Este mural (Fig. 14), sem autoria definida, foi elaborado no bairro de *San Miguel* na cidade de Santiago. Sua mensagem expressou o objetivo de explicar detalhadamente as desvantagens da exploração do cobre no Chile baseado no investimento de capital estrangeiro.

No primeiro fragmento (Fig. 14a) aparece o contorno do mapa do Chile e o seguinte texto: “Si Chile tuviera un precio sería 10 mil millones de dólares ... Desde 1910 hasta esta fecha los gringos se han llevado más de 10 mil millones de dólares” (“Se o Chile tivesse um preço seria de 10 milhões de dólares. De 1910 a esta data os gringos levaram com eles mais de 10 bilhões de dólares”). Como na sequência anterior, o primeiro passo da explicação é a constatação da exploração econômica sofrida pelo país desde a conquista da independência política. Nas duas partes seguintes (figs. 14b e 14c), são apresentadas as jazidas de cobre do país. *Chuquicamata* e *El Salvador*, as menores, e *El Teniente*, a maior. Cabe destacar que a imagem 14c, ao mostrar o interior das minas, o cobre aparece na forma de barras e de cada mina saem carrinhos cheios delas. Com isso o mural localiza a fonte da riqueza nacional.

As três imagens seguintes (Figs. 14d, 14e e 14f), dando continuidade à narrativa, representam o processo produtivo e seu significado numérico para a economia nacional, a quantidade de trabalhadores envolvidos e as vantagens obtidas pelos exploradores estrangeiros. Na figura 14d, através da representação pictórica, foram apresentados homens trabalhadores no processo produtivo de exploração e extração do cobre das jazidas e a quantidade de produção acumulada. A representação foi dividida em duas partes: na parte superior aparece o texto “La gran minería = 8.500 hombres, produce 800000...” (“A grande mineradora = 8.500 homens, produz 800000”), que apresenta os números referentes à força de trabalho e ao resultado da produção da maior mineradora do país e na parte inferior, com o texto “La pequeña minería con 8000 hombres...” (“A pequena mineração com 8000 homens...”), foi apresentada a quantidade da produção e da mão-de-obra envolvida nas menores mineradoras do país. Na figura 14e, dando continuidade a esta divisão textual ilustrada por representações esparsas de maquinários, da produção, dos trabalhadores, dos produtos embalados para exportação, o texto indica, em percentual, os valores referentes à importância da exportação do cobre para a economia do país. Os textos destas duas imagens (Figs. 14d e 14e) afirmam que o lucro da mineradora de grande porte significava para o país 70 % da renda nacional (“...lo que significa 70%”) e as de pequeno porte 5% da renda nacional (“produce el 5% del ingreso nacional...”).

Definido o valor da arrecadação de cada mineradora, a figura 14f conclui o cálculo através da ilustração de um balde despejando o cobre que se divide entre um recipiente onde está desenhada a bandeira dos EUA e uma parte que se desloca em direção às imagens de um caminhão, de um ramo de trigo, de um produto embalado e de um objeto não identificado. Estes objetos correspondiam a ilustrações metafóricas de produtos de necessidade básica como, por exemplo, transporte, tecnologia, alimentação. Por meio das frases “El 75% del ingreso nacional” (“75% da arrecadação nacional”), localizada na parte superior, e “Y los gringos se llevan la otra mitad” (“E os gringos levam a outra metade”), localizada na parte inferior do mural, o cálculo se encerra constatando o valor total da arrecadação (75%) e o quanto os investidores estrangeiros levavam embora.

No fragmento que finaliza a representação (Fig. 14g), o mural completou a frase escrita na parte superior da imagem que a antecedeu com o trecho “...se invierte en comprar lo que el país no produce” (“... se destina a comprar o que o país não produz”), ou seja, constata que dos 75% arrecadados, metade ia para os investidores estrangeiros e o restante se convertia na compra da tecnologia e de produtos básicos que o Chile não produzia como, por exemplo, os ilustrados na representação pictórica: transporte fluvial; maquinários para indústria têxtil (máquina de costura), para a produção agrícola (trator) e para as jazidas de cobre (escavadeira); material para a construção civil (casa); ambulâncias; e alimentos (embalagem de exportação e gado).

A mensagem do mural, de acordo com a política de desenvolvimento econômico proposta no programa da UP, procurou sintetizar pontos específicos que remetiam à questão da necessidade de independência econômica para alcançar um desenvolvimento nacional voltado para a máxima auto-subsistência. Isto significava libertar o Chile da subordinação ao capital estrangeiro através da expropriação das empresas nacionais em seu domínio (nacionalização das riquezas naturais), realizar uma política de crescente autofinanciamento das atividades econômicas fixando as condições em que se operaria o capital estrangeiro não expropriado e, assim, obter mais capital para investir em tecnologia e produtos para exportação etc.²⁵²

Retomando os murais analisados no seu conjunto, constatamos a predominância de alguns aspectos centrais que marcaram as suas mensagens. Primeiro (Fig. 12), observamos uma representação do poder ligada diretamente à luta dos trabalhadores,

²⁵² Ibid., p. 35.

sem hierarquias. Postura condizente com a linha do PC e dos jovens ligados ao partido que consideravam as classes trabalhadoras como protagonistas da revolução.

Em seguida (Figs. 13 e 14), notamos a recorrência da abordagem de temáticas relacionadas à política econômica da UP e, sendo assim, a demonstração da forma como as brigadas muralistas de esquerda incorporaram a estratégia de diagnosticar o subdesenvolvimento resultante do monopólio dos grandes capitalistas nacionais e estrangeiros, como justificativa para a realização do projeto de transição para o socialismo, de acordo com o programa de governo. Uma terceira característica se expressou na tentativa de ressaltar, especialmente em alguns fragmentos da imagem 13, os benefícios da nova sociedade que estavam voltados para as camadas populares como, por exemplo, a integração dos trabalhadores na administração das indústrias; o aumento das ofertas de emprego; o aprofundamento da reforma agrária; a atenção às comunidades indígenas; o investimento na infância. Tudo através de representações de fácil interpretação e ressaltando o protagonismo dos trabalhadores e das camadas populares na luta da UP através do trabalho. Um último aspecto a ser ressaltado foram as representações do futuro que no primeiro mural (Fig. 12) foi representada a partir do slogan “VENCEREMOS!” com o reforço da idéia do protagonista coletivo e, nos subseqüentes, centrou-se em um simbolismo ligado à idéia de maternidade e à infância.

Em termos de elaboração formal das imagens, observamos que na propaganda política realizada pelas brigadas muralistas no período eleitoral, prevaleceram escolhas estéticas simples, com claros objetivos didáticos baseados na predominância da relação texto/imagem. Simplicidade que marcou a fase inicial do muralismo brigadista, quando predominaram mensagens diretas constituídas por textos, símbolos dos partidos de esquerda, consignas da campanha e nomes de candidatos. As mensagens desta fase, no geral, foram elaboradas com letras quadradas com toda a largura do pincel, pois se tratava de um período marcado pelo confronto direto com militantes de outras tendências políticas e o trabalho era realizado de maneira clandestina e no período noturno.

4.1.2 Os cartazes da campanha eleitoral

Assim como no primeiro mural apresentado (Fig. 13), alguns cartazes também utilizaram o lema *Venceremos* como tema central de suas composições gráficas.

Figura 15

Cartaz da Campanha Eleitoral de 1969/1970.

Fonte: Disponível em: <<http://www.chilevive.cl>>.

Figura 16

Cartaz da Campanha Eleitoral de 1969/1970.

Fonte: Disponível em: <<http://www.chilevive.cl>>.

O primeiro cartaz (Fig.15) foi composto pelo slogan “Venceremos” em vermelho e com letras maiúsculas localizado na parte superior da imagem e pelo nome da coligação “Unidade Popular”, em azul, na parte inferior: em primeiro plano observamos a mão esquerda com o punho fechado e atrás a bandeira nacional. As cores predominantes foram o azul, o vermelho e o branco da bandeira chilena. Trata-se de um cartaz simples, onde a relação entre o tradicional símbolo das lutas da esquerda (punho fechado) e o símbolo nacional (bandeira) com o slogan e o nome da coligação expressou o objetivo central do programa de governo: a vitória da UP representava a conquista do poder, o controle da nação (bandeira nacional) pelo povo que luta (mão fechada – representação metonímica, ou seja, da parte pelo todo).

No segundo cartaz (Fig.16), do mesmo padrão gráfico do anterior e com a predominância das mesmas cores, observamos apenas um elemento diferencial, porém

bastante significativo: o nome da coligação de esquerda Unidade Popular foi substituído pelo tradicional grito de guerra da esquerda “O povo unido jamais será vencido!” escrito na cor vermelha, e o slogan “Venceremos” aparece em azul. O interessante deste cartaz é que além de não apresentar a figura do candidato da UP, o que também acontece no anterior, o nome da coligação que ele representa foi substituído apenas pelo slogan da campanha. De forma que a participação do povo que luta (punho fechado) para se tornar governo (bandeira nacional) e construir o socialismo (venceremos) se intensificou com a frase “O povo unido jamais será vencido!”.

O terceiro cartaz (fig.17) a ser analisado é bastante conhecido devido a sua reprodução em diferentes documentos de época e atuais (como a capa do programa da UP editado em 2003), porque se tornou marca da campanha visual de 1970.

Figura 17

Cartaz da Campanha Eleitoral de 1969/1970.

Autoria: comissão de propaganda da UP

Fonte:

Disponível

em:

<<http://www.abacq.net/imagineria>>

Este cartaz representa a imagem de uma criança com trajas simples, ou seja, das camadas populares sorrindo apoiada em uma pedra. Neste caso, a infância, novamente, remete à idéia de futuro, de algo novo que seria conquistado com a vitória da UP. A representação se completou com a associação da imagem à frase – “*Por ti venceremos com Allende*” – que reafirma o propósito de formação integral da criança, cerne do projeto socialista.

Figura 18

Cartaz da Campanha Eleitoral.
 Autoria Indefinida.

Fonte: Disponível em:
<http://www.chilevive.cl>

Este cartaz (Fig. 18) foi o único do período eleitoral, entre os que tivemos acesso, onde apareceu a imagem de Salvador Allende. Sua mensagem é composta por uma associação de palavras – “Solidaritat” (solidariedade), “U.P”, “Allende”, “Chile”, “Venceremos” – que circundam a letra “S” que constitui como motivo central da representação. A letra “S”, se observada de baixo para cima, foi preenchida por três setas que apontam para o topo da letra onde está a bandeira do Chile e a imagem de Salvador Allende. Como pano de fundo da representação consta uma estrela vermelha, símbolo da vitória dos partidos de esquerda.

A mensagem do cartaz se compôs a partir da seguinte associação entre seus símbolos: o “S” no centro da imagem sugeriu idéias como solidariedade, socialismo, o nome “Salvador” do candidato à presidência e, ainda, remeteu à imagem de um caminho tortuoso que representava a transição para o socialismo. O “S” incorporou os fundamentos do projeto da UP para o país, ou seja, respectivamente, o caráter humanista (solidariedade) das transformações sócio-políticas propostas no programa (socialismo) e o representante capaz de encampar a luta no âmbito institucional (Salvador Allende). Porém, para enfrentar o “caminho tortuoso” da luta política era preciso alcançar a vitória eleitoral (estrela) que exigia a participação das camadas populares. Estas representadas na figura 18 pelo slogan “venceremos” que se localiza na base da representação.

Como pudemos observar, os cartazes da campanha eleitoral relacionaram a imagem do candidato Salvador Allende e sua coligação com representações e símbolos que os identificavam e integravam nas lutas das camadas populares no geral, demonstrando uma relação direta com a mensagem do mural “VENCEREMOS!”. Desta forma, indicaram os partidos de esquerda, o candidato Salvador Allende e o povo, como representações do novo poder e agentes coletivos da revolução que deveria ser iniciada a partir do apoio eleitoral na eleição de 4 de setembro de 1970. Nos cartazes também não observamos a representação do novo poder baseada na figura de um líder, no caso Salvador Allende, como é comum entre as propagandas políticas em períodos de disputa eleitoral. Eles se caracterizaram, acima de tudo, pela exaltação da participação coletiva de sujeitos anônimos.

4.2 O novo poder se estabelece: os agentes revolucionários e os inimigos do governo da UP

O *agente revolucionário* do governo da UP, enquanto protagonista coletivo, foi representado a partir de diferentes categorias sociais valorizadas de acordo com papéis estabelecidos pelos produtores culturais responsáveis pela propaganda visual. E, tendo em vista que o pressuposto para haver uma ação revolucionária é a luta contra um *inimigo*, destacamos, na sequência, a maneira como esta figura foi abordada nas mensagens de propaganda da esquerda chilena.

4.2.1 Os agentes revolucionários nos murais

Figura 19

Mural pintado no bairro de periferia Juan Antonio Rios, localizado ao norte de Santiago, em 1971.

Autoria: BRP

Fonte: Disponível em: <<http://www.abacq.net/imagineria/>>

Figura 20

Fragmentos do mural intitulado “A terra é o pão”. Temuco, 1971.

Autoria: BRP

Fonte: Eduardo Carrasco (2004, p.57).

Figura: 21

Fragmentos de um mural pintado no bairro de periferia Las Reja, Santiago, em 1972.

Autoria: BRP

Fonte: Disponível em: <www.abacq.net/imaginaria/exp31.htm>

No centro do mural (Fig. 19) produzido pelas BRP em 1971, observamos a ilustração da cabeça de três trabalhadores do sexo masculino sustentadas por uma engrenagem. Seus rostos apresentam os traços característicos das representações humanas produzidas pelas BRP: olhos grandes, lábios grossos, nariz achatado e pele morena. Cada um desses trabalhadores, se observarmos a imagem da esquerda para a direita, representou, respectivamente, uma área da economia do país. O primeiro, com um chapéu pontiagudo, pintado em tom avermelhado como a terra, olhando em direção a espigas de trigo e mudas de plantas, remetia à figura do homem do campo, do agricultor. No centro, vestindo um capacete com a lanterna apontada para frente, observamos o mineiro. À direita, com um chapéu azul e arredondado como um boné, encontra-se a imagem de um operário da indústria que olha em direção a uma chaminé. Ainda no lado direito, constatamos a presença da bandeira nacional chilena. Fora da composição, à esquerda, aparece o símbolo do PC e, à direita, a assinatura do produtor coletivo da imagem: as BRP.

A imagem representou, assim, o Chile como uma engrenagem dirigida pelos trabalhadores das diferentes áreas de produção econômica que seriam os agentes responsáveis pela prosperidade do país (trigo). O fato das três cabeças estarem reunidas no topo da representação retoma a proposta de participação dos trabalhadores, não apenas como força de trabalho, mas também como dirigentes e participantes das decisões políticas nas suas áreas e, ainda, o papel central das transformações econômicas como motor da transformação revolucionária.

O mural seguinte (Fig. 20), segundo Eduardo Carrasco, foi pintado em 1971 na cidade de Temuco localizada ao Sul de Santiago, região na qual se concentravam os maiores latifúndios do país.²⁵³ Ao abordar o tema da reforma agrária, a imagem deu destaque à figura feminina, colocando-a em primeiro plano, com cabelos longos e azulados, braços grandes envolvendo os frutos da terra (uvas, bananas, peras) e sorrindo. As cores estabelecem a identificação entre a mulher e os frutos da terra e, ao mesmo tempo, remetem a uma sensação de luminosidade e calor. Mais à esquerda, em segundo plano, observamos três figuras humanas masculinas vestidas com chapéus e roupas que reproduziram as cores da mulher, dos frutos e, também, a cor da terra. Suas cabeças baixas, como se estivessem protegendo-se do sol, intensificou a sensação de luminosidade.

²⁵³ CARRASCO, op. cit., p. 56.

Este mural é uma alegoria sobre o trabalhador do campo responsável pela produção do alimento que o governo da UP faria chegar à mesa das camadas populares. O ano de produção da imagem coincidiu com a política de aprofundamento da reforma agrária, sendo assim, a imagem da mulher carregando os frutos da terra com uma expressão de satisfação remete ao simbolismo que identifica o “seio materno ao seio da terra”, ou seja, à fecundidade e à prosperidade da terra gerada pelo trabalho.

No terceiro mural das BRP (Fig. 21), produzido em 1972, observamos que a representação dos trabalhadores das três áreas de produção chilena se repete e, também, como no mural anterior, ocorre a inclusão de uma imagem feminina. A partir da leitura da esquerda para a direita, observamos a figura feminina cercada por utensílios para a realização da tarefa doméstica de lavar roupa. Em seguida, mais à direita, estão representados os três trabalhadores, respectivamente um mineiro, um agricultor e um operário, carregando suas ferramentas de trabalho: a picareta para trabalhar nas minas, o rastelo para trabalhar a terra e o martelo para o trabalho na indústria.

A imagem constitui a representação de dois ambientes distintos. O primeiro é o lar, ligado à figura da mulher que, com seu olhar distraído e movimentos soltos, transmite a idéia de tranquilidade na realização da tarefa. Já, na parte seguinte do mural, vemos a expressão séria e sisuda, com olhar fixo e para frente do mineiro e do operário da fábrica, e a maneira firme como os três seguram suas ferramentas de trabalho, sugerindo uma ação conjunta em direção a um objetivo que está a sua frente. Os braços da mulher aumentados de forma desproporcional ao corpo, sugerem proteção, enquanto as grandes mãos dos operários com seus punhos fechados representam a força e a disposição para a luta.

As três imagens das BRP selecionadas demonstram que os agentes revolucionários para esta brigada eram, acima de tudo, os trabalhadores das principais áreas da economia chilena: o mineiro, o operário da indústria e o agricultor. Suas ferramentas de trabalho empunhadas com força (Fig. 21), o olhar direcionado sempre para frente (Fig. 19 e 21) e a recorrência da representação conjunta dos três apontam para uma representação da luta política baseada na realização de suas tarefas específicas na batalha da produção, estimuladas por um objetivo futuro comum: a construção do socialismo no Chile.

Já a imagem feminina presente nos murais citados, não foi relacionada à luta no âmbito da produção econômica, mas sim, às tarefas domésticas e ao valor da feminilidade/fertilidade como símbolo universal. Neste caso, conforme indicamos no

segundo capítulo, a mulher aparece como representação do afeto, da harmonia, da face unificadora da nação e, sendo assim, expressão do futuro do homem chileno. A representação feminina representou o futuro socialista como algo sublime, como um lar alegre, protegido, afetuoso, uma mesa farta (Figs. 20 e 21) de modo que, nestas representações, o masculino seria a força necessária para a luta e o feminino a expressão da vida que seria gerada a partir dessa luta. Desta forma, não era a participação ou a integração da mulher na luta que estava em questão nas representações destes murais, mas o valor simbólico de sua imagem associado a um futuro positivo que seria construído pela ação revolucionária dos trabalhadores homens no presente.

Figura 22

Fragmentos de um mural pintado nos muros exteriores do anfiteatro Griego do Parque Bernardo O'Higgins. Santiago, 1972.

Autoria: BEC

Fonte: Revista *Onda*, 22 de maio de 1973.

A figura 22 corresponde à imagem de um fragmento do mural da BEC pintado nos muros exteriores do anfiteatro *Griego* do *Parque Bernardo O'Higgins*, em Santiago do Chile e que foi ressaltado no artigo de Ximena Ortúzar na revista *Onda* como sua realização muralista de maior porte. A elaboração desta pintura exigiu o trabalho rotativo de brigadistas durante sete meses contando desde o esboço realizado pelo brigadistas da BEC Tito Muñoz, até sua conclusão no final de 1972. Como relatou Ximena Ortúzar, o tema da pintura foi a história do Chile contada em nove partes, “desde o primeiro painel com a chegada dos conquistadores que trouxeram o progresso e o domínio, passando pelo surgimento da classe operária, o imperialismo inglês e ianque, terminando com o triunfo do governo popular”.²⁵⁴

²⁵⁴ ORTÚZAR, “mística a...” op. cit. Trecho traduzido pela autora: “desde el primer panel, con la llegada de los conquistadores, que trajeron el adelanto y el dominio, pasando por el surgimiento de la clase obrera, el imperialismo inglés y yanqui y terminando con el triunfo del gobierno popular”.

A imagem aqui apresentada é de um fragmento deste mural publicado na referida revista. Na primeira metade da imagem, a partir do canto esquerdo aparece a figura de um homem e, um pouco a sua frente, a de uma mulher carregando uma criança. Em seguida observamos dois rostos em posição frontal olhando para o espectador: o primeiro não se identifica com nenhuma categoria social explícita, ou seja, representa o homem comum; já o segundo, com chapéu de agricultor, representa um camponês empunhando sua ferramenta de trabalho. Do centro da imagem para a direita, aparece um trabalhador das minas com o olhar, a luz do capacete e seu grande braço esquerdo com o punho fechado voltados para uma ave de rapina (gavião) localizada junto a barras de metal que lembram barras de cobre (a riqueza nacional).

Este fragmento do mural das BEC parece corresponder à última etapa da história do Chile descrita, ou seja, a luta final do povo chileno pela “segunda independência” que se iniciava com a vitória do governo popular. Este sentido se estabelece na mensagem quando a observamos da direita para a esquerda. A imagem, elaborada em perspectiva, aproximou do espectador a figura dos trabalhadores (mineiro e, em seguida, o agricultor), destacando sua disposição de lutar contra o imperialismo dos EUA (mineiro olhando fixo para o gavião). Sendo assim, o mural da BEC, também deu ênfase ao protagonismo dos trabalhadores homens das principais áreas da economia do país na luta pela realização do socialismo.

Figura 23

Fragmento de um mural produzido na cidade portuária de Valparaíso em 5 de dezembro de 1971.

Autoria: Oficina de Arte USM

Fonte: Disponível em: <<http://www.abacq.net/imagineria/exp31.htm>>

Neste último mural destaca-se a figura do pescador, outro trabalhador importante para a economia chilena que pouco apareceu nas imagens das BRP e das BEC. A imagem narra o processo de retirada do peixe do mar, através do arrastão, e se constituiu a partir de um conjunto de elementos que remetem ao trabalho do pescador: a pouca vestimenta, as botas de borracha, o barco, a rede, os peixes, o mar, a luminosidade gerada pelas cores quentes predominantes na parte terrestre (amarelo e vermelho) combinadas com as cores frias (o azul claro e o branco) do mar e do céu. O mural foi produzido pelos artistas do atelier de arte da Universidade de Santa Maria (USM) que fizeram uma homenagem ao trabalhador portenho de Valparaíso, uma importante cidade portuária e colégio eleitoral da esquerda. Este mural produzido por um atelier de arte, expressa a participação de artistas profissionais na experiência de arte e propaganda introduzidas pelas brigadas muralistas de esquerda.

Tanto os murais das brigadas muralistas em questão, BRP e BEC, quanto o mural da USM, convergiram na representação da figura do trabalhador masculino como o agente revolucionário que teria papel de destaque no governo da UP. Ele estaria à frente na administração da produção, no trabalho ligado às áreas essenciais da economia do país e na luta política. Essas imagens deram visibilidade ao que o governo defendia

como prioridade para o período de transição para o socialismo pela via pacífica: por em andamento um plano de desenvolvimento econômico que tinha como eixo uma transformação nos sistema de relações de trabalho, na perspectiva de construir as bases de uma nova sociedade de cunho socialista. As imagens expressaram, assim, representações baseadas nos benefícios que estavam sendo gerados pela aplicação do programa de governo.

O processo de mobilização social que se iniciou após a vitória da UP encontrou uma estruturação e direção mais definida com a integração dos trabalhadores nas áreas de atividade social. O ponto de partida do governo foi assumir o controle dos meios de produção mais importantes e criar a Área de Propriedade Social (APS), que estabeleceria as bases para o novo tipo de ordenamento, onde os trabalhadores seriam integrados não apenas como mão de obra, mas como administradores do processo produtivo. Com esse objetivo, em dezembro de 1970, foi assinado um convênio entre a UP e a CUT, no qual se estabeleceu a participação dos trabalhadores de forma ampla em todas as áreas da sociedade civil. Isto significou, segundo o sociólogo Francisco Zapata, a integração dos trabalhadores no campo das decisões do governo tanto como categoria social, através da luta reivindicativa, quanto na sua inserção nas estruturas de poder.²⁵⁵ Tal convênio foi complementado ainda pela publicação das normas básicas de participação dos trabalhadores na administração de empresas da área social e mista, em julho de 1971.

O convênio fundado entre o governo e a CUT resultou em um reajuste salarial de 100% para o setor público e no fim das diferenças entre “obreros” e “empleados” (os primeiros conquistaram direitos ligados à seguridade social que até então cabiam apenas aos segundos). A participação dos trabalhadores na gestão das empresas das áreas social e mista foi definida a partir de normas estabelecidas para os comitês de produção que consistiram nas seguintes formulações: metade dos integrantes seriam eleitos pelos trabalhadores da empresa, a outra metade seriam representantes do Estado (trabalhadores e/ou políticos). Ainda, conforme Francisco Zapata, as atividades destes órgãos de participação eram diferentes das dos sindicatos, tendo em vista que os comitês representavam um meio dos trabalhadores participarem da administração das empresas, enquanto os sindicatos tinham a função de politização e de reivindicações sociais.²⁵⁶

²⁵⁵ ZAPATA, F. Las relaciones entre el movimiento obrero y gobierno de Salvador Allende. Ciudad de Mexico: El Colégio de México, 1976, p. 49.

²⁵⁶ Ibid., p. 51.

Essas medidas se integraram nas realizações de curto prazo do governo da UP baseadas em um programa de reativação da economia que previa a redistribuição da renda nacional e a expansão dos gastos públicos. Segundo Patricio Quiroga, os passos centrais desta política foram o aumento da capacidade produtiva do setor industrial e da construção e o recurso às divisas de reserva internacional, aumentadas por uma favorável conjuntura da venda do cobre. Tais medidas reduziram o desemprego e, ao mesmo tempo, geraram alta nos salários. Os resultados positivos destas primeiras medidas de desenvolvimento econômico permitiram ao governo alcançar um objetivo fundamental de seu programa referente ao aumento da participação popular através do voto, o que pôde ser medido nas eleições municipais de abril de 1971, quando a UP alcançou 50,86% dos votos.²⁵⁷

A valorização e o incentivo à participação dos trabalhadores foram concomitantes às conquistas político institucionais no campo de desenvolvimento econômico que, já no final do primeiro ano de governo, significaram a realização de boa parte de medidas de longo prazo, como: a nacionalização da maior parte dos recursos minerais, incluindo quatro companhias de propriedade norte americana, a nacionalização de mais de 80% dos bancos, de um grande número de empresas do setor manufatureiro e a expropriação de quase 2,5 milhões de hectares de terra agrícola.

Com relação ao setor agrícola, representado na maioria das imagens apresentadas acima, o governo aplicou a legislação da reforma agrária existente, mas acelerou o ritmo de expropriações, de forma que no final do primeiro ano, já havia passado para a área reformada quantidade de terra equivalente a que foi incorporada ao Estado durante os seis anos de administração de Eduardo Frei. E ainda, em meados de 1972, já haviam sido expropriados todos os terrenos que correspondiam ao modelo estabelecido pela lei, o que significou o controle estatal de 35% da terra agrícola e de 20% do emprego no setor.²⁵⁸

Os murais representaram assim as medidas prioritárias do governo, dando ênfase ao papel do trabalhador como agente central deste processo e ao trabalho realizado nas

²⁵⁷ Em termos numéricos Patricio Quiroga apresentou os seguintes resultados de melhoria para as condições dos trabalhadores entre dezembro de 1970 e dezembro de 1971: 7,7% de crescimento da produção; baixa de 8,31% para 3,8% na taxa de desemprego, redução de 34,9% para 22% de inflação anual, aumento de 52,8% para 61,7% na participação dos assalariados na renda nacional (QUIROGA, op. cit., p. 23).

²⁵⁸ FAÚNDEZ, op. cit., p. 217.

principais áreas da economia chilena como sua arma de luta revolucionária pela nova sociedade expressa, metaforicamente, pela imagem feminina.

4.2.2 Os agentes revolucionários nos cartazes de propaganda

Logo após a vitória da UP, os cartazes de propaganda do Escritório dos Irmãos Larrea começaram a ser produzidos e a construir a memória oficial da experiência chilena.

Figura 24

Cartaz “En la hora del Triunfo”

Autoria: Vicente Larrea 1970.
543x758 mm (offset).

Fonte: Cartaz Político. Eduardo Castillo Espinoza (2004, p. 23).

O cartaz intitulado “En la hora del triunfo, en el mes de la Pátria, 38 años junto a las luchas del pueblo” (“Na hora do triunfo, no mês da Pátria, 38 anos junto às lutas do povo”) (Fig. 24) foi produzido no mês da vitória eleitoral, setembro de 1970, para a comemoração do aniversário dos trinta e oito anos das JJCC. Nele observamos uma família, sem identificação de classe, organizada da seguinte maneira: o pai, figura de maior estatura, localizada no centro, ao seu lado esquerdo a mãe e ao lado direito o filho primogênito. À frente localizam-se os filhos mais novos ainda na infância, um menino e uma menina, e atrás de todos um animal doméstico (cachorro). Além da família outros dois símbolos importantes desta imagem são a faixa nas cores da bandeira nacional que envolve a família e as flores.

A relação entre imagem iconográfica e texto, fez da família uma representação da pátria e do povo como elementos equivalentes, satisfeitos com a vitória do governo popular e, sugeriu ainda a inserção de todas as categorias, não só dos trabalhadores, como beneficiários e protagonistas deste projeto (o pai, a mulher, o jovem e as crianças). Em relação a esta imagem da família, as flores, a partir de seu valor simbólico ligado a idéias como felicidade, paz, naturalidade, harmonia, reforçaram a positividade do projeto que se iniciava com o triunfo da UP.

Vicente Larrea, ao recorrer à imagem da família para fazer o cartaz comemorativo das JJCC, baseou-se em um símbolo universal que integrava todas as camadas sociais e, não apenas os trabalhadores e as camadas populares. Sendo assim, elaborou uma representação visual condizente com a tese do PC de que, mesmo sendo os trabalhadores o epicentro do processo de transição, era necessário uma aliança estratégica entre “classe operária” e camadas médias. Neste sentido, para um país predominantemente católico que via na família a base da estrutura de uma sociedade, esta representação era um recurso condizente para iniciar um governo baseado no apoio eleitoral e na mobilização social.

Figura 25

Cartaz “El Primer Año”

Autoria: Vicente Larrea 1971. 753x1090 mm (offset).

Fonte: Cartaz Cultural. Eduardo Castillo Espinoza (2004, p. 94).

Este cartaz (Fig. 25) foi produzido para divulgar o documentário “El primer año” (“O primeiro ano”), do cineasta chileno Patricio Guzmán produzido pela Escola de Artes da Comunicação da Universidade Católica do Chile. O filme baseou-se em cenas reais, com o objetivo de registrar a euforia e intensa mobilização popular que caracterizou o país depois da vitória da UP. Assim, como o filme, o cartaz tentou

congregar os atores da *experiência chilena*: a frente de todos, com um sorriso de satisfação observamos a figura masculina do trabalhador; como pano de fundo e ao seu lado direito outro homem adulto que remete à figura do camponês, categoria composta, sobretudo pelos descendentes das comunidades indígenas; e, ao seu lado esquerdo, a figura de uma jovem mulher sorrindo. Como no filme, a luta dos trabalhadores foi colocada como eixo de todo este processo (observemos que a figura do operário está no centro) como elo de ligação com o resto da sociedade.

Figura 26

Cartaz “Unidos Venceremos”
 Autoria: Vicente Larrea e Carlos Muñoz, 1972. 553x760 mm (serigrafia).
 Fonte: Cartaz Político. Eduardo Castillo Espinoza (2004, p. 22).

Figura 27

Cartaz: “A trabajar”
 Autoria: Vicente e Antonio Larrea, 1972. 770 x 1100 mm (offset). (Impressão: Quimantú. Ltda).
 Fonte: Cartaz Social. Eduardo Castillo Espinoza (2004, p. 54).

Figura 28

Cartaz “Por Chile y la revolución: avancemos!!”
 Autoria: Vicente e Antonio Larrea, 1972, 533 x 760 mm, (offset).
 Fonte: Cartaz Político. Eduardo Castillo Espinoza (2004, p. 29).

Nos três cartazes acima (Figs. 26, 27 e 28), dois se referiram a campanhas políticas e um a uma campanha social. Foram produzidos no Escritório dos Irmãos Larrea e neles se destaca a presença de pares. O cartaz político (Fig. 26) de divulgação do congresso nacional da Federação Operária Nacional do Couro e do Calçado (FONACC) estabelece, através da combinação do slogan “Unidos Venceremos” e o desenho de um abraço entre um homem adulto que segura a bandeira nacional e uma mulher, também adulta, que carrega uma ferramenta de trabalho, a defesa da unidade dos trabalhadores como pressuposto para a realização vitoriosa da transição ao

socialismo. Nesta imagem observamos a integração da mulher trabalhadora como companheira do agente revolucionário (homem com a bandeira nacional) na luta.

O cartaz seguinte (Fig. 27) intitulado “a trabajar!” foi elaborado para ser uma convocatória para os trabalhos voluntários de verão do ano de 1972, uma campanha oficial do governo. Na imagem deste cartaz observamos um par de passarinhos construindo seu ninho e se entreolhando: o maior, pintado em tons de azul corresponde ao passarinho macho e o menor pintado em rosa, amarelo e laranja, corresponde ao passarinho fêmea. A origem desta ilustração pictórica foi descrita por Vicente Larrea: “Amanheci com a imagem de que não existe melhor trabalho do que quando os passarinhos fazem seu ninho. Acordei o Tonho e ele me disse: ‘Boa idéia, deixa-me dormir’.”²⁵⁹ De fato, a metáfora da construção do ninho recolocou a importância do trabalho conjunto do casal para a construção do lar e da família. Desta maneira, tendo em vista a relação da família com a idéia de pátria (local de origem, nascimento), a imagem buscou reforçar a importância do trabalho no mesmo sentido em que uma família o atribui: como uma ação que beneficia todos os seus membros.

O cartaz seguinte (Fig. 28), elaborado para as JJCC, convocou os jovens para a participação nas lutas do governo a partir da frase “Por Chile y la revolución: Avancemos!!” (“Por Chile e pela Revolução: Avancemos!!”) e da imagem de um casal de jovens abraçados e olhando para um ponto no horizonte. A representação do casal de jovens expressou a idéia da futura família que se formaria da luta pela transição para o socialismo.

Ainda sobre o papel dos jovens vale destacar as duas imagens que seguem (Figs. 29 e 30):

²⁵⁹ Trecho traduzido pela autora: “Amanecí con la imagen de qué mejor trabajo que cuando los pajaritos hacen el nido. Desperté al Toño, y me dijo: ‘Buena la idea, déjame dormir’.” (ESPINOZA, op. cit., p.54).

Figura 29

Cartaz "A conquistar nuestro derecho a la educación AHORA!!"
 Autoria: Vicente e Antonio Larrea, 1970. 508x720 mm, sistema tipográfico (cliché).

Fonte: Cartaz Social. Eduardo Castillo Espinoza (2004, p. 32).

Figura 30

Cartaz "¡A trabajar por Chile!"
 Autoria: Vicente Larrea 1972. 540x740 mm (offset). Impressão: Quimantú Ltda.

Fonte: Cartaz Social. Eduardo Castillo Espinoza (2004, p. 57).

Nestes dois últimos cartazes de campanhas sociais destacamos a presença de jovens se integrando na luta. O cartaz da Federação de Estudantes da UCHILE (FECH) (Fig. 29) convocou os alunos para irem à sede da federação e se inscreverem no Movimento Universidade Para Todos (MUPT). A mensagem é composta por uma jovem estudante erguendo um livro em um sentido reivindicativo. Segundo Vicente Larrea, ele e Antônio Larrea, ao elaborarem este cartaz se inspiraram em uma foto de maio de 68 em Paris, pois a consideraram uma síntese do direito à educação.²⁶⁰ A jovem mulher aparece assim como agente da luta pela conquista deste direito junto a sua organização política correspondente. Cabe ressaltar ainda que esta foi uma das poucas imagens em que se representou a mulher sem ser associada à família.

O cartaz seguinte (Fig. 30) também corresponde a uma propaganda oficial de convocação para os trabalhos voluntários. Nele, um jovem aparece carregando sacos de produtos sobre os ombros e, acima deles, também sendo carregado pelo jovem, há uma representação do país em todas as suas esferas de produção em funcionamento: a indústria, a construção civil, a mineração, a agricultura, as exportações, a pesca, entre

²⁶⁰ Ibid., p. 34

outros. A imagem convocava os jovens para a participação nos trabalhos voluntários e, simultaneamente, ressaltava a responsabilidade da juventude na batalha da produção.

Diferentemente das imagens produzidas pelas brigadas muralistas de esquerda, observamos que nos cartazes os agentes revolucionários eram todos os membros da sociedade relacionados à família: homem, mulher, casais, pais, mães, crianças, jovens, filhos, mas era dado certo destaque ao papel da juventude. A mulher adulta – esposa – foi integrada à luta associada ao homem – marido –, de forma que ele continuou sendo a representação do casal perante o trabalho e a pátria, da mesma forma como, tradicionalmente, se associa o papel do pai diante da família.²⁶¹ A imagem do pai ou do marido nas imagens apresentadas ligou-se, assim, à imagem do trabalhador, o protagonista principal da revolução, expressão da causa coletiva que todos deviam apoiar (no caso a mulher e os filhos) e se inspirar (o jovem).

A representação do jovem e sua ligação com os trabalhos voluntários marcaram as imagens dos cartazes produzidos nos dois últimos anos de governo da UP. Este período se caracterizou pela reação da oposição ao reaquecimento da economia efetivado no primeiro ano. Os EUA estruturaram seu bloqueio “invisível” através da redução do crédito e baixa artificial do preço do cobre no mercado internacional.²⁶² Simultaneamente, a direita (PN) se reorganizou, como atestou a “marcha das panelas vazias” realizada no final de 1971, e se aproximou dos setores conservadores da DC, intensificando ações de oposição como a greve das transportadoras em outubro de 1972, que paralisou o país, e a greve da maior mina de cobre do Chile, a *El Teniente*, em abril de 1973.

Tal situação tornou necessária a efetivação de medidas alternativas para realizar uma batalha pelo aumento da produção, como os trabalhos voluntários, nos quais aos jovens foi delegado um papel central. Na realidade esta tarefa já estava indicada desde o início do governo da UP e seu conteúdo pode ser apreendido no seguinte trecho do

²⁶¹ Neste sentido, sobre o valor simbólico da figura paterna, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant afirmaram: “Em seu tratado *De l’interprétation* (Paris, 1966), Paul Ricoeur atribui a riqueza do símbolo do pai em particular ao *seu potencial de transcendência*. O pai figura na simbologia menos como genitor igual a mãe do que como *aquele que dá as leis* (p. 520). Ele é *fonte de instituição* (...) uma imagem da transcendência ordenada. O pai é não somente o ser que alguém quer possuir ou ter, mas também que a pessoa quer vir a ser, e de quem quer ter o mesmo valor” (PAI. In: CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p. 678).

²⁶² Em discurso proferido à Assembléia das Nações Unidas, em 1972, Salvador Allende denunciou e comprovou estas medidas encapadas pelos EUA a partir de suas multinacionais (QUIROGA, op. cit., p. 333-357).

discurso de Salvador Allende proferido em 21 de dezembro de 1970 ao povo de Santiago:

A juventude não podia ser espectadora deste grande processo de transformação econômica e social do Chile, a juventude é a protagonista fundamental desta etapa da vida da pátria. Necesitamos, reclamamos e pedimos a energia criadora da juventude, sua lealdade revolucionária que será posta sem quebrantos a serviço do Chile e do povo. Hoje iniciamos um fato de profundo significado solidário e humano. A juventude chilena percorrerá os vales, os campos, as aldeias, os bairros de periferias, levando a mensagem redentora, a vontade, a decisão criadora e revolucionária do Governo Popular. (...). A juventude da Unidade Popular deve ser o exemplo no trabalho, no estudo, na lealdade ao povo e na vocação heróica de servir ao Chile a cima de todas as coisas.²⁶³

Em termos de medidas oficiais, neste mesmo discurso, Salvador Allende ressaltou a assinatura do decreto que criava a Secretaria Geral da Juventude que tinha o objetivo de elevar a presença política da juventude e sua capacidade de ação na condução da nova sociedade. A Secretaria Geral da Juventude dependia da Presidência da República e devia cooperar com a formulação e a execução dos planos políticos relativos à participação dos jovens em iniciativas do governo como os trabalhos voluntários, a alfabetização, a divulgação e execução de medidas de difusão do programa da UP, e a formação política da população em geral. Tudo isso sempre em coordenação com as entidades estatais.²⁶⁴ Este órgão encampou diversas campanhas oficiais para as quais o Escritório dos Irmãos Larrea realizaram cartazes.

A partir das imagens dos cartazes de propaganda percebemos uma concepção de que o jovem, a exemplo dos trabalhadores, deveria garantir a universalização do

²⁶³ Trecho traduzido pela autora: “La juventud no podía ser espectadora de este gran proceso de transformación económica y social de Chile, la juventud es protagonista fundamental de esta etapa de la vida de la patria. Necesitamos, reclamamos y pedimos la energía creadora de la juventud, su lealtad revolucionaria que será puesta sin quebrantos al servicio de Chile y del pueblo. Hoy iniciamos un hecho de honda significación solidaria y humana. La juventud chilena recorrerá los valles, los campos, las aldeas, las poblaciones, llevando el mensaje redentor, la voluntad, la decisión creadora y revolucionaria del Gobierno Popular. (...).La juventud de la Unidad Popular debe ser el ejemplo en el trabajo, en el estudio, en la lealtad al pueblo y en la vocación heroica por servir a Chile por sobre todas las cosas.” (ARCHIVO SALVADOR ALLENDE. **Las tareas de la juventud**. Estudio-Trabajo-Compromiso. Mexico: Universidad Pedagógica Nacional, 1990, p. 13-13).

²⁶⁴ Neste caso, não apenas as diretamente ligadas a educação como a Sub-Secretaria de Educação, mas também com a Direção de Esportes do Estado, o Escritório de Planificação, o Departamento de Cultura do Ministério da Educação, a Direção de Turismo, o Ministério do Trabalho, a Junta Nacional de Auxílio Escolar e Bolsas, e, com os Ministérios, Sub-Secretarias e Direções Gerais. Também é importante lembrar que a direção da Secretaria Geral da Juventude era designada pela Presidência da República a partir de sugestões feitas pelos dirigentes do Comando Juvenil da UP. Portanto era responsável por sugerir ao governo medidas consideradas adequadas para a realização de seus planos, mas sempre depois de consultar e planejar juntamente com as organizações da juventude chilena (federações estudantis, CUT-Juvenil, organizações juvenis camponesas, de jovens moradores de periferias, etc.) (Ibid).

processo revolucionário que se desenvolvia no país, assumindo um papel de futuro *homem novo* do período de transição. Como nas formulações dos textos de Che Guevara²⁶⁵, o *homem novo* não era apenas o objetivo final da revolução, mas aquele que garantiria a persistência das transformações da sociedade na direção certa. Nesta perspectiva, a juventude deveria ser imbuída dos novos valores e transformada no agente catalizador que tinha a tarefa de suscitar as condições para a mobilização popular e universalizar a consciência socialista. O trabalho e o trabalhador representaram, assim, um ato e um exemplo dignificante para a construção da nova pátria.

Se a luta era contra o subdesenvolvimento, os inimigos responsáveis por esta situação eram a alta burguesia nacional aliada aos capitalistas dos EUA como indicava o programa da UP. Passemos então a observar que tipo de abordagem a propaganda da UP fez destes inimigos ao longo dos três anos de governo.

²⁶⁵ GUEVARA, op. cit.

4.2.3 Os inimigos da revolução nos muros

Figura 31

Fragmento de um mural produzido em Santiago, em 1972.

Autoria: Indefinida

Fonte: Disponível em: <<http://www.abacq.net/imagineria/exp32.htm>>.

Figura 32

Fragmentos do mural intitulado “Vamos defender o governo popular”. Santiago, outubro de 1972.

Autoria: BRP

Fonte: Eduardo Carrasco (2004, p. 77).

O primeiro mural (Fig. 31) é composto pelas imagens de um gorila, animais humanizados que lembram ursos e macacos, e uma figura demoníaca com um chapéu de onde saem faixas listradas, formando longos braços que se deslocam em direção a uma multidão enfileirada. Nele observamos sugestão de um conflito entre duas forças: o exército (gorilas),²⁶⁶ a burguesia (figuras animais) e os EUA (figura demoníaca)

²⁶⁶A relação estabelecida da imagem do gorila com o exército tem relação com associação que Victor Jara fez entre gorilas e exército na música *Zamba del "Che"*, depois de sua visita a Cuba nos anos

contra uma massa anônima com bandeiras que se mobiliza em defesa da segunda independência (identificada pela frase). Os animais identificados com a palavra burguesia são associados a sacos de dinheiro e um deles apresenta-se armado como se estivesse roubando. O confronto sugerido pela imagem indica cada inimigo a ser derrotado pelo povo organizado para alcançar sua independência. O primeiro seria os EUA, que identificados com a figura demoníaca, aparece como uma figura sobrenatural que direciona todas as suas forças (longos braços que se deslocam em direção às pessoas anônimas) contra o povo. Os animais identificados com a burguesia são apresentados como ladrões da riqueza nacional e esta seria a segunda barreira a ser ultrapassada pelo povo. O último inimigo seria o exército localizado atrás da burguesia que atuaria para defendê-la. É importante notar como o mural questiona o mito da lealdade das Forças Armadas chilenas à constituição, como reiterava, constantemente, o presidente Salvador Allende em seus discursos.

No segundo mural (Fig.32) a imagem também estabelece uma alegoria que representa o inimigo em contraposição à luta dos trabalhadores chilenos. Na parte superior observamos um rosto coberto com uma máscara negra e um capacete com a sigla USA. Este rosto faz parte de um todo disforme de onde saem tentáculos que envolvem dinheiro (em notas e em moedas) e objetos que lembram canos de armas de fogo, configurando uma figura monstruosa de onde sai, também, um braço que puxa pelos cabelos a representação de uma figura humana com expressão de desespero.²⁶⁷ As cores predominantes nesta parte da imagem são o verde e o preto, o que remete à violência das intervenções militares dos EUA que nesta época era observada, sobretudo na guerra do Vietnã, devido às denúncias do uso de armas químicas (daí a representação do monstro com máscara).

Na parte inferior do mural, a representação do inimigo foi contraposta à imagem de um homem que se deslocava com uma expressão reivindicativa: levava ramos de trigo, com seu forte braço esquerdo de trabalhador, e era seguido pela imagem da mulher carregando uma criança. Desta forma as BRP, a partir de uma composição harmoniosa, com cores quentes (amarelo) e frias (azul, branco) e de seus símbolos recorrentes (o trigo e a mãe com o filho), contrapuseram a figura monstruosa do inimigo

1960. O sentido do gorila se refere ao caráter truculento das forças armadas quando são convocados para fazer a manutenção da ordem.

²⁶⁷ Os tentáculos que remetem à figura do polvo ampliam o valor negativo da representação do inimigo, tendo em vista que este “animal disforme e tentacular, é uma representação significativa dos monstros que simbolizam habitualmente os **espíritos infernais**, até o próprio inferno” (POLVO. In: CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p. 728).

à de uma luta baseada nas reivindicações dos trabalhadores e sem o recurso à violência. Esta imagem, que correspondente ao período em que ocorreu a paralisação provocada pelos donos das transportadoras em outubro de 1972, nasceu da temática “Vamos defender o governo popular” e expressou uma convocatória das BRP para a mobilização popular como forma de lutar contra os responsáveis pela crise política e econômica que se instaurou no país.

4.2.4 Os inimigos da revolução nos cartazes

Figura 33

Cartaz: “Los patriotas chilenos no aceptamos los insultos del Mercurio”, 1971.
 Autoria: Unidad Popular
 Fonte: Disponível em:
<http://www.abacq.net/imaginaria/exp04.htm>.

Figura 34

Cartaz: “Go-home”.
 Autoria: Revista Ramona
 Fonte: Disponível em:
<http://www.abacq.net/imaginaria/exp05.htm>.

Figura 35

Cartaz ¿Por qué?
 Autoria: Vicente e Antonio Larrea, 1971.
 535x765 mm, (offset).
 Fonte: Cartaz Político. Eduardo Castillo Espinoza (2004, p. 12).

Nos cartazes de propaganda da UP, as representações dos inimigos denunciavam a burguesia nacional, a imprensa de direita e os EUA através de mensagens diretas e explicativas. O primeiro cartaz (Fig. 33) referente ao ano de 1971, em que foi nacionalizado o Cobre, expressou uma resposta da UP ao jornal *El Mercurio*, o maior jornal do país, que fez dura oposição ao governo. No cartaz observamos o seguinte texto: “Los patriotas chilenos no aceptamos los insultos del Mercurio”. (“Nós patriotas chilenos não aceitamos os insultos do Mercurio.”). O destaque dado no cartaz ao “NO ACEPTAMOS” e a mão fazendo um sinal de impedimento atesta o confronto direto da propaganda oficial com a contrapropaganda da oposição.

O seguinte cartaz (Fig. 34) foi retirado da revista comunista *Ramona*. Sua mensagem é constituída pela imagem de uma garrafa de Coca-Cola sendo chutada por um jovem e a expressão em inglês “Go-Home” (“Vá para casa”), no mesmo padrão gráfico desta marca de refrigerante considerada um símbolo do capitalismo estadunidense; o recurso da metonímia foi utilizado para fazer uma contrapropaganda do imperialismo dos EUA, como indicava o programa da UP. O fato de ser um jovem que expulsa o imperialismo é significativo porque, como atestou a intervenção da representante das JJCC, Gladys Marin, no XIV Congresso do PC, os jovens eram os mais influenciados pelo modo de vida estadunidense.

O último cartaz (Fig. 35), foi elaborado para divulgar o primeiro “Encontro Latino-Americano de solidariedade com os povos do Vietnã, Laos e Camboja” realizado em Santiago entre 31 de agosto e 3 de setembro de 1971. O cartaz é composto pelo seguinte texto: “Por qué? La juventud latino y norteamericana acusa al imperialismo: solidaridad con Vietnam Laos y Camboya” (“Por quê? A juventude latino e norteamericana acusa o imperialismo: solidariedade com Vietnã Laos e Camboja”), que se completa com uma imagem icônica composta por uma criança de origem oriental, vestida com trapos e descalça, agachada atrás de uma cerca de arame com olhar triste e direcionado para o outro lado da cerca. Através da imagem de uma criança (símbolo do futuro) aprisionada e triste, o cartaz estabeleceu uma representação do inimigo imperialista como a força que impedia o progresso e o desenvolvimento de países subdesenvolvidos, que também era o caso do Chile. Os EUA eram os responsáveis pelas ações violentas, pelas barreiras que impediam os países de se desenvolverem.

Vale ressaltar que a surpresa da resistência vietnamita aos ataques estadunidenses representavam uma esperança para os movimentos revolucionários do

mundo inteiro. Desta forma a luta deste povo foi valorizada pela esquerda chilena e pelo presidente Salvador Allende como uma expressão legítima de resistência de um povo contra sua dominação colonial.

Figura: 36

Cartaz: "NO al crimen político"

Autoria: José Balmes

Fonte: Disponível em:

<<http://www.abacq.net/imagineria/exp13.htm>>.

Figura: 37

Cartaz: "NO a la sedición"

Autoria: José Balmes

Fonte: Disponível em:

<<http://www.abacq.net/imagineria/exp13.htm>>.

Nos últimos meses do governo de Salvador Allende, a constatação da eminência do golpe militar foi registrada visualmente em cartazes produzidos pelo artista plástico espanhol José Balmes que vivia exilado no Chile desde a Guerra Civil Espanhola. Os dois cartazes (Figs. 36 e 37) produzidos depois das eleições parlamentares de março de 1973 combinam a afirmação negativa "NO al crimen político" ("Não ao crime político") e "NO a la sedición" ("Não à sedição") com a representação de armas de fogo. Denunciando, assim, a eminência de um golpe de estado resultante de uma articulação dos partidos políticos e movimentos de oposição com as forças armadas.

O final do ano de 1972, conturbado pela greve de outubro, marcou o encerramento da possibilidade de diálogo entre a UP e a DC, ao mesmo tempo em que as forças armadas assumiram cargos no governo para garantir as eleições parlamentares. A incorporação dos militares ao ministério do interior configurou outro fator de desentendimento entre comunistas e socialistas. Setores do PS junto ao MAPU e a IC – Izquierda Cristiana – ²⁶⁸, acusavam o governo de articular um golpe junto com o PC,

²⁶⁸ A Izquierda Cristiana (Esquerda Cristã) foi um partido nascido na ala esquerda do PDC e que, em 1971, rompeu com ele e se integrou a UP.

uma vez que os aparelhos de participação popular no poder eram limitados e as iniciativas independentes por parte de organizações populares eram consideradas divisionistas. Estes grupos estabeleceram, então, uma oposição cerrada ao gabinete militar.²⁶⁹

Mesmo assim, em março de 1973, a UP aumentou ainda mais seu apoio eleitoral obtendo 43% dos votos e, diante disso, a oposição intensificou sua reação através de assaltos, incêndios, atos de sabotagens e atentados, além de uma tentativa de golpe em 29 junho, o chamado “Tancazo”. Neste episódio, parte do exército tentou dar um golpe de Estado e mesmo sendo derrotado, tornaram explícita a divisão no interior das forças armadas até então consideradas amplamente legalista. Na sequência, as facções sediciosas, apoiadas estratégica e financeiramente pelos EUA, afastaram o setor legalista das disputas internas do poder e estruturaram a ação final que culminou no golpe de 11 de setembro de 1973.

²⁶⁹ QUIROGA, op.cit., p. 39.

4.3 As armas de luta: a via revolucionária sempre em debate

Definidos os agentes e os inimigos do processo revolucionário chileno cabe agora observarmos quais os recursos de luta propagados na propaganda visual da UP.

4.3.1 As armas de luta nos murais

Figura 38

Mural produzido em Santiago, 1970. Sua localização é desconhecida

Autoria: BRP

Fonte: Disponível em: <<http://www.colectivobrp.cl>>

Figura 39

Cartaz: Luchar, trabajar, estudiar. Sem data.

Autoria: BRP.

Fonte: Disponível em:

<<http://www.abacq.net/imagineria/>>

Figura 40

Mural produzido em Santiago, 1972.

Autoria: BRP

Fonte: Disponível em:

<<http://www.abacq.net/imagineria/>>

Figura 41

Fragmentos do mural intitulado “Adelante!”, 1972. Sem localização definida.

Autoria: BRP

Fonte: Eduardo Carrasco (2004, p. 44).

As primeiras duas imagens (Figs. 38 e 39) correspondem, respectivamente, a um mural e a um cartaz das BRP. Inserimos, excepcionalmente, a análise de um cartaz junto a dos murais, porque sua mensagem sintetiza as principais formas de luta defendidas por esta brigada para enfrentar os inimigos do projeto da UP.

O mural (Fig. 38) com a frase “El arte para el pueblo” (“A arte para o povo”), foi produzido no dia 5 de setembro de 1970, no dia seguinte à vitória eleitoral de Salvador Allende. A representação composta pelo texto e alguns dos símbolos das BRP – a imagem do rosto de uma mulher, a mão esquerda erguida e aberta, e a estrela – expressa a disposição de iniciar uma batalha a partir do rompimento das barreiras culturais existente entre a elite e o povo. Desta forma, os murais além da informação política democratizariam o conhecimento artístico para estimular o povo a expressar seus anseios e a se sentir parte atuante no governo da UP.

A imagem do cartaz (Fig. 39) tem como tema uma mão que segura uma estrela e no pulso dessa mão encontram-se escritas três palavras consideradas chaves: lutar, trabalhar, estudar. A mão esquerda, segurando a estrela, representaria a juventude das BRP sustentando a vitória do socialismo sobre o capitalismo através das armas de luta que lhes cabia: a propaganda nos muros, o trabalho voluntário para aumentar a produção, garantir o crescimento econômico do país e obter conhecimento técnico, e o estudo para que, no futuro, estivessem aptos intelectual e tecnicamente para administrar a nova sociedade de *poder popular*. A representação da estrela sustentada por uma base que conjuga luta, trabalho e estudo demonstram a proximidade da simbologia das BRP com os objetivos político-culturais do programa da UP. Neste, cultura e educação estavam juntas, a teoria não poderia estar desvinculada da prática e a luta deveria se desenvolver sem recurso à violência e em função da formação do *homem novo* chileno.

A representação do trabalho, ou do processo produtivo na figura 40, corresponde a um tema recorrente nos murais das BRP difundido para incentivar os trabalhadores na batalha pelo aumento da produção e estabelecer uma contraposição aos boicotes econômicos da oposição. No mural observamos uma narrativa que se expressou através da lateralidade de uma representação composta por três rostos que carregam objetos relacionados ao processo produtivo – no caso, fábricas, ferramentas de trabalho e alimentos – e símbolos que se tornaram marca da própria brigada, como a mão-bandeira e a mulher. O braço e a mão simbolizavam a continuidade da produção e os rostos, em posição lateral, seriam os condutores deste processo. Já a mulher, olhando frontalmente para o espectador, estaria como a observadora que apoia este processo. A mensagem

constituiu assim uma representação da mobilização pelo aumento da produção onde o braço e a mão correspondem aos trabalhadores e as cabeças que os conduzem seriam a vanguarda do Partido que os orientava. A arma, neste sentido, seria a vanguarda e a munição, os trabalhadores, que executavam as tarefas delegadas de acordo com a doutrina do Partido.

A maneira lateral, alegórica e colorida deste mural expressa uma característica estilística que marcou as mensagens das BRP depois da vitória. A mescla de símbolos da brigada e da esquerda e o recurso à lateralidade que estabelecia a sensação de um deslocamento, foi a forma encontrada para descrever um processo em direção ao futuro.

A sensação de deslocamento proporcionada pela lateralidade é retomada no mural seguinte (Fig. 41), no qual observamos o contorno de duplas de pessoas com os braços erguidos e levando bandeiras nacionais. As pessoas, pintadas em diferentes cores, constituíram a simulação de uma mobilização popular. Este mural de 1972 com a temática “Adelante!” (“Avante!”) destacou a defesa dos brigadistas das BRP da mobilização nas ruas como forma de apoiar o governo. Neste sentido, cabe destacar que segundo Eduardo Carrasco, “a necessidade de avançar, apesar das dificuldades, fez com que ‘ADELANTE!’ se tornasse uma palavra de ordem pintada nos inúmeros muros do Chile.”²⁷⁰

No conjunto, estas imagens reiteram a postura do PC de respeito à via pacífica, pois todas convergem no sentido de criar uma consciência participativa através da formação cultural (Figs. 38 e 39), do trabalho (Fig. 40) e da mobilização popular (Fig.41).

²⁷⁰ CARRASCO, op. cit., p. 44.

Figura 42

Mural sem título, nem localização, nem data conhecidos.

Autoria: BEC

Fonte: Disponível em:

<<http://www.abacq.net/imagineria/exp19a.htm>>.

Figura 43

Mural intitulado “Trabajadores al Poder”, 1971.

Autoria: BEC

Fonte: Disponível em:

<<http://www.abacq.net/imagineria/exp19a.htm>>.

Nos murais da BEC as representações das armas de luta foram expressas de maneira bastante diferente das BRP. Na imagem do tabuleiro de xadrez (fig. 42), realizada com simplicidade estilística, encontra-se uma clara referência à idéia de confronto. Este é estruturado na forma de um jogo que, no caso da realidade chilena em questão, remete à disputa política, na qual a UP estava inserida. Desta forma, a imagem representou um embate entre uma única peça valiosa do jogo de xadrez e outras menos

valiosas (os peões), porém em maior número e, mesmo nesta relação assimétrica, este confronto gerou um desequilíbrio geral. A utilização do jogo de xadrez como forma de expressar um confronto é de grande significado simbólico e, no caso, representa uma estratégia guerreira, de combate e tentativa de domínio do adversário.²⁷¹

Desta forma, o tabuleiro de xadrez representava o Chile: os combatentes, os trabalhadores organizados (no caso peões) jogavam contra o capitalismo, o imperialismo estadunidense ou as classes dominantes chilenas representadas por uma peça de maior valor, que entra em choque com os peões. Estes estão unidos contra ela e a partida não está definida na imagem. Observamos, assim, a representação metafórica da situação limite e de profunda tensão política que caracterizou as disputas políticas no Chile durante o governo da UP. Porém, enquanto este mural (Fig. 42) apresenta um diagnóstico da luta eminente, as imagens seguintes apontaram as armas a serem utilizadas.

No mural intitulado *Trabajadores al poder* (Trabalhadores ao Poder) (fig. 43), aparece de forma bastante alegórica, a situação de conflito, mas a ela são agregados outros símbolos significativos. Ao reunir a imagem de um operário à de uma mão que empunha uma ferramenta de trabalho, com o mesmo destaque proporcionado à representação da arma de fogo e da bandeira do Chile, a pintura coloca o recurso da luta armada como uma possibilidade a ser considerada no processo revolucionário chileno. Mas não o único, pois a arma do trabalho (ferramenta) está colocada em igualdade de condição. Esta idéia se reforça quando constatamos que, entre todos estes símbolos, no lado direito, há uma figura, em primeiro plano, de um homem de barba (como os guerrilheiros da Sierra Maestra que tomaram o poder em Cuba)²⁷² e, em seguida, na outra face do mural, aparece a imagem de um grande punho fechado – representação metonímica das reivindicações populares – sobre o título, *Trabajadores al poder*. A mulher também recebeu destaque neste mural das BEC (Fig. 43) como um símbolo

²⁷¹ É preciso considerar, no importante simbolismo do jogo de xadrez, de um lado, o jogo propriamente dito, e de outro, o tabuleiro sobre o qual ele se desenrola. O simbolismo deste jogo, originário da Índia, liga-se claramente ao da estratégia guerreira (...). O desenrolar do jogo é um *combate* entre peças negras e peças brancas, entre a sombra e a luz, entre os titãs (**asura**) e os Deuses (**deva**). (...). Porque o tabuleiro é uma representação do mundo manifestado, tecido de sombra e de luz, em que se alternam e equilibram o **yin** e o **yang**. (...). O tabuleiro é, portanto, *o campo de ação das potências cósmicas* (Burckhardt), campo que é o da terra (quadrada), limitada nos seus quatro orientes. (...). O Tabuleiro de xadrez simboliza a tomada de controle, não só sobre o adversário e sobre um território, mas também sobre si mesmo, sobre o próprio eu, porquanto a divisão interior. (CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit., p.966-967).

²⁷² A forma como os revolucionários cubanos tornaram a barba também um símbolo da revolução é tratada por Jean Paul Sartre no seu livro “Furacão sobre Cuba”.

relacionado à futura sociedade, pois as duas imagens femininas aparecem de forma alegórica e relacionada à geração do homem novo.

As imagens atestam que as BEC também valorizaram o trabalho como arma de luta, porém, deixando claro que esta não deveria ser a única. De acordo com a conduta de seu partido de origem, o PS, a defesa da mudança para a luta armada como via de acesso ao poder foi uma possibilidade considerada de forma recorrente, também nas suas imagens de propaganda.

As imagens das duas brigadas acentuaram no espaço público a dificuldade do governo da UP de manter uma unidade de ação. Nelas observamos a permanência da dualidade de estratégias do PC e do PS que marcaram suas condutas até o último ano de governo, impediram a unidade da coalizão e dificultaram as tomadas de decisão.

4.3.2 As armas de luta nos cartazes

Figura 44

Cartaz: “Chile trabaja por Chile”

Autoria: Vicente e Antonio Larrea, 1972. 580x760 mm (offset).

Fonte: Cartaz Social. Eduardo Castillo Espinoza (2004, p. 38).

Figura 45

Cartaz “Chile lo recibe en triunfo”

Autoria: Vicente e Antonio Larrea, 1972. 537x745 mm (offset).

Fonte: Cartaz Político. Eduardo Castillo Espinoza (2004, p. 13).

Figura 46

Cartaz “2º Festival de Cine Latinoamericano”

Autoria: Vicente e Antonio Larrea, 1970, 335 x 540 mm, offset.
Fonte: Cartaz Cultural. Eduardo Castillo Espinoza (2004 p. 103).
Impresso no Departamento de Cultura e Publicações do Ministério da Educação.

Figura 47

Cartaz: “Voto + Fusil”

Autoria: Vicente e Antonio Larrea, 1972. 740 x 1090 mm (offset).
Fonte: Cartaz Cultural. Eduardo Castillo Espinoza (2004 p. 85)

O primeiro cartaz (Fig. 44) corresponde à comemoração do segundo dia nacional do trabalho voluntário. A mensagem recorre a um discurso metonímico e apresenta como tema central a mão segurando uma pá desenhada com as cores e o símbolo da bandeira nacional. Ao lado direito, observamos o desenho minúsculo de uma multidão carregando bandeiras e ferramentas de trabalho e com uma expressão facial de reivindicação. Esta imagem, de forma direta e simples, congregou as armas de luta que deveriam ser o eixo de sustentação da via pacífica: o trabalho e a mobilização. Ações consideradas um dever dos que apoiavam a luta revolucionária.

A imagem do cartaz seguinte (fig. 45) é uma convocatória para a mobilização em comemoração ao segundo aniversário da vitória da UP, a frase “Chile lo recibe en triunfo. Ecuador, Colômbia, Peru lo aclamaron..!” (Chile o recebe com triunfo. Equador, Colômbia, Peru o aclamaram..!) é associada à imagem do presidente Salvador Allende, em primeiro plano, reunido a uma multidão composta por homens, mulheres e crianças, em segundo plano, e todos acenam em direção ao espectador. A mensagem do cartaz, além de reforçar a idéia de apoio popular ao governo, demonstra o caráter continental deste apoio. Tal representação remete a estratégia encampada por Salvador Allende, já no final de 1971, de buscar derrubar o bloqueio econômico internacional através da implementação de uma política de pluralismo nas relações internacionais. Nesse período, o presidente viajou por diferentes países da América Latina para romper as fronteiras ideológicas e buscar apoio popular e governamental dos países vizinhos.²⁷³

Os cartazes produzidos pelos irmãos Larrea para divulgar eventos ou produções culturais da esquerda, expressaram temáticas variadas e uma elaboração estética diferente dos cartazes das campanhas oficiais. O cartaz de divulgação do 2º Festival de Cine Latino-Americano e do 2º Encontro de Cineastas Latino-americanos (Fig. 46), realizado de 25 de outubro a 1º de novembro de 1970 na cidade litorânea de Viña del Mar, representa o evento por meio da imagem da sombra de um câmera apontando a luz da filmadora para o observador, como se fosse uma arma. A maneira frontal como a imagem foi constituída estabeleceu a representação do cinema latino-americano como um meio de revelação, de denúncia, enfim, uma arma a favor da conscientização a respeito da realidade vivida no continente. A imagem apresenta um acordo com a concepção político-cultural de utilizar a arte como meio de conscientização popular.

²⁷³ QUIROGA, op. cit., p. 30.

A imagem seguinte (Fig. 47) referente ao filme “Voto + Fusil” do cineasta Helvio Soto, produzido no ano de 1972, expressa uma problematização de questões-chaves do processo chileno. Observamos a imagem de meio corpo de um homem jovem com a pele pintada em diferentes cores e pendurado de ponta cabeça com um ar mórbido na face. No lado direito desta representação observamos a imagem de ícones políticos e artísticos relacionados ao movimento comunista internacional como Marx, Lênin, Stalin, Ho Chi Min, Mao Tse Tung, Che Guevara, Fidel Castro, Salvador Allende, Violeta Parra entre outros, e ainda, abaixo de todos, a imagem da criança do cartaz da campanha eleitoral da UP (Fig. 17) e, ao seu lado, a figura de um Tio Sam despencando. Do lado esquerdo do corpo do homem, observamos uma multidão agitada de pessoas das camadas populares, de diferentes etnias e correspondentes a diferentes movimentos revolucionários. Dentre elas, aparece a figura do revolucionário mexicano Emiliano Zapata e se repete a imagem de Fidel Castro.

A figura do homem colorido agonizando entre estes dois conjuntos de pessoas permite uma relação com a dificuldade do governo da UP de fazer da via pacífica um elemento de unidade entre os diferentes grupos sociais e políticos que apoiavam a transição ao socialismo no Chile. Cabe lembrar que o colorido marcou intensamente os trabalhos de propaganda que apoiavam a transição institucional, buscando estabelecer uma imagem positiva do processo (murais das BRP e cartazes das campanhas oficiais). Sua localização entre os líderes e formuladores das idéias revolucionárias, de um lado, e a multidão mobilizada, do outro, mostra a encruzilhada em que se encontrava a UP. As palavras “voto” e “fusil” completam a mensagem e expressam a dificuldade do governo – de ponta-cabeça – para manter a via pacífica como a linha política a ser seguida por suas bases de apoio.

De acordo com a imagem, a via pacífica que fundamentou o projeto da UP representava uma opção revolucionária nascida do debate teórico de pensadores e líderes revolucionários da esquerda, mas que não fazia parte da cultura política dos segmentos populares e muitas das organizações políticas de esquerda e com disposição revolucionária que o apoiavam. Estas, inseridas nos sindicatos, nas mobilizações, no enfrentamento direto nas ruas, como mostra o lado esquerdo da figura, clamavam por uma ação mais imediata, identificada no exemplo de figuras relacionadas à via insurrecional (Emiliano Zapata e Fidel Castro).

Nesta perspectiva podemos afirmar que a imagem sintetizou o dilema da UP, sobretudo, no período final do governo, quando se intensificaram as atitudes sectárias

entre seus partidos, confirmando a falta de uma condução unificada. Ao mesmo tempo, se estruturou uma força popular autônoma organizada em função da luta pela instauração imediata de um governo de *poder popular*. Segundo Carlos Altamirano essas organizações populares, inicialmente, exerceram “funções de colaboração e controle sobre os organismos do governo. Porém, mais tarde, transformaram-se em instrumento de poder autônomo, ganhando força e influência dentro do processo”.²⁷⁴ Essa proposta de *poder popular*, apoiada pelo MIR e segmentos da UP, refletiu como os partidos do governo (frações do PS, MAPU e IC) começavam a questionar as possibilidades de realizar a transição para o socialismo pela via político-institucional e a intensificar a defesa da mudança da via, enquanto o PC se mantinha ao lado de Salvador Allende na busca de uma saída negociada pela via parlamentar com a Democracia Cristã.

Tal situação ficava mais evidente à medida que a agitação política e o enfrentamento social aumentavam, sobretudo no último ano de governo. Desde 1972 até o golpe em 11 de setembro de 1973, foram constantes situações de desobediência civil estimuladas pelas organizações de direita e pelo MIR, muitas vezes apoiado por frações do PS.

Tanto a figura 46 quanto a 47, substituíram as representações harmônicas e diretas da propaganda oficial pela expressão sugestiva da situação de confronto e polarização que marcou o governo de Salvador Allende. Desta maneira, as questões suscitadas pelos cartazes culturais diferiram bastante das mensagens oficiais também produzidas no Escritório dos Irmãos Larrea. Nelas, através de recursos de linguagem como a metáfora e a metonímia, observamos uma aproximação com o cartaz cultural cubano que substituiu a mensagem direta dos cartazes do governo por representações mais elaboradas e pautadas em recursos estilísticos variados.

Desta maneira, assim como as brigadas muralistas, os cartazes, ao definirem as armas de luta para enfrentar o inimigo, apontaram para uma constante oscilação entre as três forças em disputa no interior do governo: o PC, o PS e o presidente Salvador Allende.

²⁷⁴ ALTAMIRANO op. ci., p. 101.

Considerações finais

Estudar a história da experiência chilena a partir das imagens de propaganda produzidas com o apoio dos partidos de esquerda e do governo, nos permitiu resgatar aspectos da mobilização política e cultural do período que revelaram não somente as condições da sua produção, mas os objetivos dos produtores de imaginários de efeitos pedagógicos. As brigadas muralistas e os artistas gráficos, através das mensagens de propaganda criadas para obter apoio ao projeto de transição ao socialismo no Chile, permitem concluir que o imaginário revolucionário orientou as ações artísticas, mas as representações também revelam conflitos entre seus produtores.

As brigadas muralistas estabeleceram uma combinação entre arte e propaganda que expressou uma intenção de mudança de valores em direção ao socialismo desde o momento da elaboração até a finalização da mensagem mural. As imagens, tanto das BRP quanto das BEC, através da representação de personagens coletivos, se orientaram por dois valores fundamentais para a consolidação de uma cultura política socialista: a adesão à luta dos trabalhadores, expressos nas roupas utilizadas pelos brigadistas e o trabalho coletivo representado na sua organização em brigadas e nas imagens dos murais.

As brigadas muralistas atestaram, com isso, a disposição dos militantes das juventudes de esquerda em participar do processo de construção do socialismo no Chile utilizando todas as frentes de luta, dentre as quais se inseriam as artes visuais. Elas se inspiraram no legado do movimento muralista mexicano e o adaptaram às contingências do movimento revolucionário chileno.

Nos murais das BRP, observamos que as representações do masculino e do feminino se diferenciam. Enquanto os trabalhadores (homens) se destacam como protagonistas principais do processo de mudança, a figura feminina, presente na grande maioria das pinturas aparece como uma alegoria, ligada às representações da nova sociedade, geradora do *homem novo* do futuro relacionado ao socialismo. Esta forma de representação, por um lado é condizente com a política afirmada no XIV Congresso do PC chileno realizado em 1969, no qual se ressaltou a necessidade das mulheres comunistas intensificarem sua atuação nos Centros de Mães, por outro lado, homenageia a imagem revolucionária da “mártir” comunista que deu nome à brigada. Ramona Parra era a expressão da integração da mulher na luta pela causa dos

trabalhadores, o que revela uma contradição entre essas duas formas de concepção do papel feminino no processo revolucionário.

Outro fator importante a ser destacado é o fato de que as pinturas murais das BRP, no conjunto, mostram os símbolos do PC (a foice e o martelo), junto com imagens referentes à paz, como flores e pombas. Trazendo assim à tona, um dos princípios que indicou a via pacífica como uma possibilidade no XX Congresso do Partido Comunista Soviético, realizado em 1956: a questão da paz internacional.

Nas imagens das BEC, os trabalhadores também foram valorizados, no entanto, sua simbologia centrou-se, basicamente, em alguns símbolos tradicionais da esquerda, como o punho fechado, e imagens de Che Guevara, símbolo da via insurrecional. Neste caso, houve coerência entre o nome escolhido para a brigada – Elmo Catalán – que homenageava um guerrilheiro chileno que morreu lutando na Bolívia, e as imagens expressas em seus murais, pois em todos eles, as diferentes formas de linguagem, mencionavam o confronto violento, o que condizia com a insistência do PS na mudança da via política de chegada ao poder pelos trabalhadores, ou seja, a luta armada.

A recorrente reprodução da imagem de Che Guevara caracterizou os murais da BEC que, ao invés de exaltar o trabalhador – personagem coletivo e anônimo – enfatizaram a imagem do herói latino-americano e deixaram clara a opção pela luta armada ao invés do caminho pacífico defendido pelo PC e pelo governo.

Os desenhistas gráficos do Escritório dos Irmãos Larrea, que encontraram espaço de desenvolvimento profissional a partir das encomendas de propaganda do governo e em trabalhos para o PC, produziram imagens condizentes com os novos valores da via política proposta por Salvador Allende insistia na transição pacífica para o socialismo. As imagens que representavam alegria e felicidade expressavam uma visão otimista e pacífica do processo.

Os cartazes relacionados à propaganda oficial do governo e do PC, basearam-se, sobretudo, na representação da pátria como uma família, de forma bastante tradicional, onde o papel revolucionário de cada integrante corresponderia ao seu lugar na estrutura familiar. O trabalhador homem, na maioria das vezes carregando a bandeira nacional, corresponde à imagem paterna, aquele que é exemplo e força na luta pela pátria. A mulher, geralmente relacionada à imagem de companheira do homem e à maternidade, aparece como coadjuvante ligada aos símbolos que trazem a perspectiva de um futuro melhor representado pela criança. O jovem, outra representação recorrente na propaganda oficial, aparece como seguidor do exemplo do pai-trabalhador. Na

perspectiva da propaganda oficial, a juventude, além de estudar, deveria se integrar nos trabalhos voluntários para aprender o valor do trabalho coletivo, pois nele encontrariam o sentido da ação revolucionária naquele processo.

No conjunto, estas representações oficiais, através da ilustração simples de figuras humanas, demonstraram a preocupação de identificar o governo com as camadas populares e com todos os segmentos progressistas da sociedade, como defendia o programa da UP. A partir destas imagens criou-se uma representação de unidade social e política que as imagens de outros cartazes de propaganda produzidos de forma autônoma, ou seja, não oficial, contradiziam.

Enquanto as brigadas centraram suas mensagens em uma representação claramente partidarizada, mas também antagônica do processo político, na medida em que expressavam duas propostas distintas deste – a luta armada e a via pacífica –, os cartazes de propaganda abarcaram as diversas facetas do ambiente de mobilização político-cultural porque procuravam expressar a diversificada concepção dos clientes que encomendavam os cartazes. Por isso, conseguiram representar a tentativa do governo de manter a unidade social e política em torno da via pacífica e, ao mesmo tempo, apresentar a dificuldade do governo de sustentar sua proposta de mudança política sem violência. Este ecletismo de abordagens confirmou a independência dos desenhistas gráficos responsáveis pela propaganda oficial, em relação ao governo e aos partidos da UP.

Acreditamos que a diversificação de imagens produzidas pelos brigadistas e desenhistas gráficos atesta, no fundo, a falta de unidade em relação ao caminho a ser seguido na passagem para o socialismo. Entendemos que tal diversidade de postura só foi possível porque o governo de Salvador Allende respeitou a liberdade de criação dos produtores culturais que tinham visões distintas do processo político. Mas essa diversidade expressa também os impasses do governo na tentativa de conciliar posições distintas.

Procuramos mostrar, através desta pesquisa, as divergências que provocaram e expressaram a “luta de representações” que se estabeleceu a partir de uma relação dialética entre imaginários e práticas sociais, dando sentido a propaganda política da UP. Esperamos, com isso, ter contribuído para revelar a complexidade do processo chileno de tentativa de transição para o socialismo.

Relação das Fontes

Documentos Eletrônicos (imagens)

As principais fontes desta pesquisa são as imagens dos cartazes e dos murais produzidos pelas brigadas que estão disponíveis no documento eletrônico *Chile: Breve Imagineria Política 1970-1973* (<<http://www.abacq.net/imagineria>>).

Cartazes e murais (organizados na ordem temática presente no site (<<http://www.abacq.net/imagineria>>)).²⁷⁵

Cartazes:

- Cartaz da campanha da UP: “Por ti venceremos com Allende” – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imagineria/expoa.htm>>.

- Três cartazes sobre políticas voltadas para crianças e jovens: “La felicidad de chile comienza por los niños”; “De la seguridad de los niños depende el futuro de Chile”; “La juventude se compromete com la patria”. Disponível em: <<http://www.abacq.net/imagineria/exp02.htm>>.

- Cinco cartazes com a temática da nacionalização do cobre, 1971: “Chile se pone pantalones largos, ahora el cobre es Chileno”; “El cobre es el sueldo del Chile, la tierra es el pan”; “Cobre ya eres patria, no permitiremos que jueguen contigo!”; “Los patriotas chilenos no aceptamos los insultos del Mercurio”; “Cobre Chileno” – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imagineria/exp04.htm>>.

- Seis cartazes com a temática dos trabalhos voluntários de 1972: “a trabajar!”; “agua para cabildo”; “Darle duro a la producción”; “Chile trabaja por Chile!! (2º dia nacional del trabajo voluntario)”; “Chile trabaja por Chile (3º dia nacional del trabajo voluntario)” – Disponível em: <http://www.abacq.net/imagineria/exp11.htm>.

- Seis cartazes com temas diversos e de organizações diferentes: “Unidos venceremos (Federación Obrera Nacional del Cuero y Calzado, 1972)”; “El primer año (Um filme de Patricio Guzmán)”; “A conquistar nuestro derecho a la educación ahora!! (Movimiento universidad para todos – MPTU)”; “Izquierda Cristiana

²⁷⁵ As imagens retiradas das *website* constam no CD anexado na última página.

a la CUT!!”; “Izquierda Cristiana a la universidad”; “Seamos um solo pueblo que busca su libertad. (Kiko Alvarez - Centro Cultural Pueblo)” – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp35.htm>>.

- Dois cartazes sobre o terremoto que arrasou as províncias de Aconcagua, Coquimbo e Valparaíso: “Con la reconstrucción renace la vida”; “Chile recosntruye unido”. – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp07.htm>>.

- Cinco cartazes da visita de Fidel castro ao Chile em novembro de 1971: “Los estudiantes y la revolución chilena con Cuba (FECH)”; “Por Chile y por Cuba vamos compañera, reunámonos con Fidel”; “Bienvenido compañero Fidel (Partido Comunista del Chile)”; “Bienvenido compañero Fidel (FECH)”; um dos cartazes é composto apenas por imagens - Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp06.htm>>.

- Seis cartazes expressando a imagem do guerrilheiro heróico (Che Guevara), solidariedade ao Vietnã, Laos e Camboja e anti-imperialismo: “8 de octubre: dia del guerrillero heroico. FECH, 1971”; “Marcha por Indochina”; “Solidariedad!! Com los niños vietnamitas”; “Por que?”; (cartaz com imagem e frase do Che); “Go-home. (Cartaz da revista Ramona Parra)” – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp05.htm>>.

- Três cartazes sobre os 50 anos do partido comunista: “50 años de lucha por el socialismo”; “50 aniversario Partido Comunista de Chile”; “50 años de combate”. – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp08.htm>>.

- Cinco cartazes sobre as temáticas das viagens de Allende pela América Latina, da revolução, da Nova Canção Chilena, da Universidade Técnica do Estado, e dos “afuerinos”. 1972: “Chile lo recebe em triunfo. Ecuador, Colombia, Peru, lo aclamaron...!”; “La revolución no la sera para nadie”; “Recital popular. Quilapayun”; “Estudiar y trabajar. Para Chile y la Universidad Técnica del Estado”; “Asi es como vivimos nosotros. Los afuerinos no queremos tierra queremos trabajar”. – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp10.htm>>.

- Cartazes relacionados a crise posterior as eleições parlamentares de março de 1973: “”No ala guerra civil”; “No a la sedición”; “No al crimen politico. Defendamos al gobierno popular”. – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp13.htm>>.

- Cartaz: “Tres años de gobierno popular”. – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp23.htm>>.

- Cartaz sobre o recebimento do premio Nobel de Literatura por Pablo Neruda em 1971: “Laurel de gloria para el pueblo..!” (homenagem do Partido comunista do Chile) - <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp27.htm>>.

- Quatro cartazes da Brigada Ramona Parra, sendo dois com a temática da revolução – “BRP la revolución en los muros” e “Por Chile y la revolución: avancemos!! (juventudes comunistas de Chile)” – com resposta ao jornal de oposição *La Prensa* – “Estos son los poderosos, blindados camiones que habla el diario de La Prensa, (BRP, La Tetera)” – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp22.htm>>.

- Dois cartazes de propaganda da exposição realizada no Museo de Arte Contemporánea em 1972, sendo um deles inspirado num mural de 1970 – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp12.htm>>.

- Três cartazes da BRP – “BRP, juventudes comunistas de Chile”, “es joven” e “Ramona aparece el 29” – e um mural sem identificação – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp33.htm>>.

-

Murais:

- Mural da Campanha de 1969 elaborado nos “alredores de Santiago en 1972” pela Brigada Ramona Parra – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp03.htm>>.

- Mural de “Santiago, comuna de San Miguel, 1970” – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp19.htm>>.

- Murais de Valparaíso, “Taller de arte” de 5 de dezembro de 1971; e murais de Arica, de 1972 – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp31.htm>>.

- Mural realizado por Roberto Matta e a Brigada Ramona Parra na piscina municipal da comuna de “La Granja” em 1971 – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp05a.htm>>.

- Mural “em la fundición de la mina El teniente. Mayo, 1972” – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp19c.htm>>.

- Murais pintados por Pedro Sepúlvera e a Brigada Pedro Lobo na Escuela de la Oficina Victoria – “Mira tu cielo: del pecho pampino nace la nueva luz” – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp19b.htm>>.

- Seis murais, dois da Brigada Elmo Catalán recebendo a visita de Salvador Allende; dois não identificados, um em Santiago sobre a “manifestación en plaza Bulnes”, um da comemoração de um ano do governo da UP – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/006.htm>>.
- Murais pintados no lado externo dos muros do Hospital Barros Lucos, na Gran Avenida, Santiago, 1970 – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp24.htm>>.
- Três murais: um sobre a reconstrução de Valparaíso, em Valparaíso, 1971; dois da BRP (“Proletarios del mundo uníos”; “La felicidad de Chile comienza por los niños”), em Santiago – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp28a.htm>>.
- Mural da JJCC sobre a nacionalização do cobre, em Santiago e projeto de mural publicado no jornal El Siglo em 18 de julho de 1972 – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp30.htm>>.
- Quatro murais da Brigada Elmo Catalán com a temática “Trabajadores al poder”; um mural da Brigada Inti Peredo “Libertad para América latina. Por la unidad de los pueblos” – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp19a.htm>>.
- “Preparación de murales sobre tela. Enviados al primer encunetro de pláticas latinoamericana en Casa de las Américas, en mayo de 1972 , Cuba”. Rua Marcoleta, 96, Santiago – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp34.htm>>.
- Mural que foi continuação dos vestígios de um mural elaborado na campanha presidencial de 1964. Com mais de 400 metros de comprimento, na beira do rio Mapocho, foi inaugurado em 4 de janeiro de 1972 – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp01.htm>>.
- Imagens de outros murais ao longo da beirada do rio Mapocho, Santiago, 1972 – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp01a.htm>>.
- Mural da rua Marcoleta, Santiago 1972, com a temática “Libertad para los presos políticos em Paraguay” – Disponível em: <<http://www.abacq.net/imaginaria/exp28.htm>>.
- Dois murais da BRP – “Libertad para Angela Davis. Nixon asesino de niños y mujeres”; outro sem escritos – ; mural “Cristo y Fusil”, do Asentamiento A.

Ríos, Cautín; mural da brigada Elmo Catalán. – Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp29.htm>.

- Murais em Santiago 1972: “España = fascismo, fascismo = muerte”; “Los gorilas, la burguesia, los yanquis, no(s) pueden impedir la segunda independencia”; mural da rua Marcoleta – Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp32.htm>.

- Mural produzido pela BRP com o pintor José Balmes, Santiago 1972
- Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp20.htm>.

- Murais da BRP restaurados em 2001. – Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp18.htm>.

- Três murais da *población Las Rejas*, Santiago, 1972. – Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp21.htm>.

- Mural com frases de Pablo Neruda em Temuco 1970: “...tengo um pacto de sangue com mi pueblo”. – Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp27.htm>.

- Três murais de Santiago, na alameda Plaza Italia, de 1972 – Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp22.htm>.

- Murais em expostos e cartazes de divulgação da exposição de apoio ao processo que vivia o país que constituiu o chamado *Museo de la solidaridad con Chile*. Foram apresentados trabalhos de artistas reconhecidos e murais da BRP no Museu de Arte Contemporânea de 20 de abril a 20 de maio de 1972. Constam imagens de murais da BRP – Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp12.htm>.

- Dois murais – um denominado “camino a Pudahuel”, em Santiago – Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp33.htm>.

Documentos eletrônicos (textos)

Cronologia da obra dos Irmãos Larrea: Disponível em: <http://www.utem.cl/disenio/alumnos.htm>. e <http://www.educarchile.cl/ntg/docente/1556/article-76947.html>. Acesso em: 20 jun. 2006

GODOY, I. Entrevista com Vicente Larrea. Disponível em: http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/06/02/10/cultural_200469.asp. Acesso em: 20 jun. 2006.

GONZÁLEZ, A. **El arte brigadista** <<http://www.abacq.net/imaginaria/arte4.htm>>
Acesso em: 30 set. 2003.

HUMBLLOT, C. **La historia de un pueblo en los muros de Chile. Conversación con José Balmes.** Disponível em <<http://www.abacq.net/imaginaria/003.htm>> Acesso em: 30 set. 2003.

MATTA, R. **Conversaciones (1971).** Disponível em
<<http://www.abacq.net/imaginaria/arte2.htm>> Acesso em: 30 set. 2003.

ORELLANA, F. De la muralla al ciberespacio. Disponível em:
<http://www.lainsignia.org/2003/diciembre/cul_005.htm>. Acesso em: 20 jun. 2006

TEITELBOIM, V. Asegurar el triunfo de la Revolución. **Asamblea Trabajadores de la Cultura.** Santiago, sept. 1971. Disponível em: (<<http://www.colectivobrp.cl>>).
Acesso em: 17 Jan. 2006.

Documentos Impressos

PARTIDO COMUNISTA DE CHILE. Intervenciones y resoluciones del XIV congreso. Santiago: 1970.

PLATAFORMA DE GOBIERNO Y DEL PARTIDO DE UNIDAD POPULAR. Santiago de Chile, 1973.

PROGRAMA DE LA UNIDAD POPULAR. Santiago, 1969.

PROGRAMA FECH/1971. Santiago, 1971.

Jornais

BRIGADA RAMONA PARRA (Chile). La revolución no la para nadie: por estos los reacinarios conspiran...! Santiago, s,n, 1971.

“La revolución es, esencialmente un cambio de mentalidad’, dice el cura y poeta Ernesto Cardenal”, Santiago, **Diario Clarín**, 17 out 1971.

“Cuatro jóvenes muralistas ejecutan obras en municipio”. **El Correo de Valdivia**, Sábado 10 de febrero de 1968.

PALACIOS, Sergio. “Política Cultural de la Unidad Popular”, Valdivia, **El Correo de Valdivia**, 18 ago 1970.

REYES, Luis Merino. “Política cultural para Chile”, Santiago, **El Mercurio**, 25 fev 1971.

“Niños pintores levantan mural en comuna La Reina”. **El siglo**, 29 jun. 1964

“Las calles de la ciudad estarán cubiertas de arte”. **El siglo**, domingo 13 septiembre 1970.

“Entrega generosa, sin tasa ni medida”. **El siglo**, Santiago, 27 sept. 1970.

“Un pintor de la mano con el pueblo. Matta: ‘Ahora las cosas de la arte nacen de abajo, como las flores’ ”. **El siglo**, 19 nov. 1971

“Llamamiento de las JJ.CC. al trabajo voluntario”, Santiago, **El Siglo**, 16 mai 1971.

“La juventud junto a al clase obrera hacia el socialismo!”, Santiago, **El Siglo**, 30 mai 1971.

“Participar en la construcción del Chile nuevo es tarea de toda la juventud”, Santiago, **El Siglo**, 21 jun 1971.

“Firmado convenio cultural y científico entre Chile y la URSS”, Santiago, **El Siglo**, jul 1971.

MALDONADO, Carlos. “Cultura nacional o latinoamericana?”, Santiago, **El Siglo**, 1 ago 1971.

“Lenin y las tareas de la revolución cultural”, Santiago, **El Siglo**, 2 ago 1971.

MALDONADO, Carlos. “Sin paternalismos: el pueblo trazará su ruta”, Santiago, **El Siglo**, 30 ago 1971.

“Trabajos voluntarios deben ser una jornada de unidad”, Santiago, **El siglo**, 24 mai 1973.

RIERA, Bernardo. “Bases para una Política Cultural Revolucionaria”, Santiago, **La Nación**, 19 nov 1970.

“Firman convenio chileno-cubano de educación, cultura y deporte”, Santiago, **La Nación**, 4 dez 1971.

“Comentan éxito de exposición cubana en Chile”, Santiago, **La Nacion**, 1 abr 1972.

“Desarrollaremos vasto plan de intercambio con Chile”, Santiago, **La Ultima Hora**, 22 mar 1971.

“Lograron interpretar las pinturas de la Brigada Ramona Parra”, Santiago, **La Tarde**, 18 mar 1971.

“Prats rindió homenaje a héroes de la Batalla de Leningrado”, Santiago, 13 mai 1973.

Revista La Quinta Rueda (revista cultural)

- MALDONADO, Carlos. "Donde esta la politica cultural?", Santiago, out 1972, p. 12-15
- RIVERA, Enrique. "Para comenzar a hablar", Santiago, nov 1972, p. 8-9
- "Poesía y artes plásticas", Santiago, nov 1972, p. 16-17
- BONATI, Eduardo Martinez. "Arte de antimuseo", Santiago, dez 1972, p. 4
- ULIBARRI, Luisa. "Vivir estilo UNCTAD", Santiago, dez 1972, p. 5
- RETAMAR, Roberto Fernández. "La experiência cubana", Santiago, dez 1972, p. 7
- NUÑEZ, Lautaro. "Basta d saqueo cultural!", Santiago, dez 1972, p. 9
- TEITELBOIM, Volodia. "5.000.000 de libros", Santiago, jan-fev 1973, p.?
- SOLÓRZANO, Julio. "EE. UU.: museo em las calles", Santiago, abr 1973, p. 16-17
- "Lo que hay y lo que falta", Santiago, mai 1973, p. 3-4
- QUEZADA, Jaime. "Cuba", Santiago, jun 1973, p.?
- FERNANDEZ, Osvaldo. "El problema del trabajo teórico", Santiago, jun 1973, p.?
- VILA, Waldo. "La generación del 13. Uma capitania de pintores", Santiago, jul 1973, p. 12-13
- "Intelectuales y artistas del mundo entero: desuníos!", Santiago, jul 1973, p.?
- MIX, Miguel Rojas. "La grafica de la revolucion", Santiago, jul 1973, p.?
- "La cultura cuesta", Santiago, ago 1973, p.?

Revista Onda (revista de política y cultura)

- "Vietnam esta cerca", Santiago, n.1, 17 sept 1971, p.47
- "FESES: ¿Fuimos utilizados?", n.3, 15 out. 1971.
- "Con deporte y cultura celebran aniversario", Santiago, n. 4, 29 out 1971, p. 50-51
- "Bienvenido a Chile", Santiago, n. 5, 12 nov 1971, p. 28
- "Chile y Fidel. Un dialogo que no termina", Santiago, n.6, 25 nov 1971, p. 38
- "Los trabajadores de Quimantú a la opinión publica", Santiago, n. 6, 25 nov 1971, p. 46
- "El mejor regalo: la organización", Santiago, n. 8, 24 dez 1971, p.67
- "200 mil jovenes se decidieron...", Santiago, n. 9, 5 jan 1972, p. 62-63
- "Chile en la onda marxista", Santiago, n. 15, 30 mar 1972, p. 62
- "FECH: la casa de la cultura, la cultura de la casa", Santiago, n.21, 23 jun 1972, p.?
- "La juventud cubana apechuga", Santiago, n.23, 21 jul 1972, p. 12-16
- "Hoy trabajan voluntades", Santiago, n. 30, 26 out 1972, p. 13
- ORTUZAR, Ximena. "Mística a todo color", Santiago, n. 45, 26 mai 1973, p. 20-21
- _____. "Vicho, Toño y Lucho: tres para um afiche", Santiago, n. 47, p. 33-35
- "Pukara: centro de recreación y cultura de los trabajadores de cobrechuqui", Santiago, n. 49, 17 jul 1973, p. 32

Revista Ramona (revista da juventude do PC chileno)

“La BRP a Paris”, Santiago, n. 55, 13 nov 1972, p. 5

“Concurso de gráfica popular”, n. 55, 13 nov 1972, p. 6

LANZAROTTI, Cláudia. “Habla la hermanade de Ramona Parra”, Santiago, n.18, 29 feb. 1972, p. 16-23.

POLITZER, Pati. “Los ‘monos’ de la BRP en las salas de arte”, Santiago, n. 55, 13 nov 1972, p. 18-20

Revista Casa de las Américas

COLLAZOS, Oscar. Escritores, revolución y cultura en la América Latina. **Casa de las Américas**, La Habana, n. 68, p.110-119, sep./dic.1971

DESNOES, Edmundo. Los carteles de la revolución cubana. **Casa de las Américas**, La Habana, n. 51-52, p.223-231, nov.1968/feb.1969.

JUAN, Adelaide de. Grabados en la casa. **Casa de las Américas**, La Habana, n. 61, p.109-110, jul./ago.1970

JUAN, Adelaide de. & MIX, Rojas. Exposición de la Habana 1971 (Chileno-Cubana). **Casa de las Américas**, La Habana, n. 69, p.187-189, nov./dic.1971

LOREDO, Carlos Piñeiro. Artes plásticas y lucha revolucionaria (mesa redonda). **Casa de las Américas**, La Habana, n.74, p.151-159, sep./out. 1972.

POSICIONES. Declaración de intelectuales chilenos. **Casa de las Américas**, La Habana, n. 67, p.161-163, jul./ago.1971

SAURA, Antonio. Para una discusión sobre el arte actual. **Casa de las Américas**, La Habana, n. 60, p.108-113, may./jun.1970.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. Notas sobre Lênin y el arte. **Casa de las Américas**, La Habana, n. 59, p.106-115, mar./abr.1970

VERA, Pedro Jorge. Cultura y revolución. **Casa de las Américas**, La Habana, n. 68, p.82-83, sep./dic.1971

Entrevistas realizadas

ÁVILA, X. A. **Entrevista concedida a autora deste trabalho.** Setembro de 2006.

GONZÁLEZ, A. **Entrevista concedida a autora deste trabalho.** Santiago de Chile: 19 fev. 2004.

MÁRQUEZ, S E VALERO, C. **Entrevista concedida a autora deste trabalho.**
Santiago de Chile: 18 fev. 2004.

Bibliografia

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997
- AGGIO, Alberto. **Democracia e socialismo**. 2. ed. São Paulo: Editora Annablume, 2002.
- _____. **Revolução e democracia no nosso tempo**. Franca: UNESP, 1997.
- ALEGRIA, F. **Salvador Allende**. Paz pelo socialismo. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ALLENDE GOSSENS, Salvador. **El pensamiento de Salvador Allende**. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- ANGELL, Alan. **Partidos políticos y movimiento obrero en Chile**. México: Ediciones Era, 1974.
- ALTAMIRANO, Carlos. **Dialética de uma derrota. Chile 1970-1973**. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- ARCHIVO SALVADOR ALLENDE. **Las tareas de la juventud**. Estudio-Trabajo-Compromiso. Mexico: Universidad Pedagógica Nacional, 1990.
- _____. **Rumbo de Liberación**. Riquezas básicas-capital humano-democracia. Mexico/Xoximilco: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.
- ARGAN, G. **A arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaudi**. v.5, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARNICOAT, J. **A concise history of posters**. Londres: Thames and Hudson, 1975.
- BELLANGE, Ebe. **El Mural como reflejo de la realidad social em Chile**. Santiago: Ediciones Chile America Cesoc, 1995.
- BICENTENARIO. Revista de Historia de Chile y América. Chile y el 11 de septiembre de 1973. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario, v.2, n.2, set. 2003. 392 p.
- BITAR, Sergio. **Transição, socialismo e democracia. Chile com Allende**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- BORGES, E. C. **O projeto da via chilena ao socialismo do Partido Comunista chileno**: “Nem revisionismo, nem evolucionismo, nem reformismo, nem cópias mecânicas”. São Paulo, 2005. 238 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica.
- BRUNNER, José Joaquim. **Cultura y Modernidad**. Ciudad de México: Grijalbo, 1992.

CALENDÁRIO COLECCIÓN PHILIPS. **El Mural em Chile**. Santiago: Philips Chilena S.A, 1999.

CAMPAÑA, Claudia y MELLADO, Justo Pastor. **Cultura y trabajo**. Santiago: Morgon Impresores, 1996.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. Políticas culturais na América Latina. **Novos Estudos**. São Paulo, v. 2, n. 2, p.31-38, jul. 1983.

_____. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAPELATO, Maria Helena. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas: Papirus / FAPESP, 1998.

CAPELATO, Maria Helena. & DUTRA, Eliana R. F. Representação política. O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In: FLAMARION, Ciro. & MALERBA, J. (orgs). **Representações: contribuição em um debate transdisciplinar**. Campinas: Papirus, 2000.

CARDENAS M, Pilar et alli. **Pintura mural y social en chile**. Santiago de Chile, 1972. 50 f. Monografia (Seminario – Memoria para optar al título de Profesores de Estado en Artes Plásticas) - Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile.

CARRASCO, E. **Il sogno Dipinto**. I murales del Cile nella memoria storica. Italia: Hobby & Work Publishing, 2004.

CASANGA, Rodrigo López. **El gobierno de la Unidad Popular a través de las caricaturas contemporáneas**. Santiago, 2000. 130 f. Monografia (Licenciatura em história) – Departamento de Ciências Históricas, Universidad de Chile.

CASTELLS, Manuel. **La lucha de clases en Chile**. México/España/Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 1971.

CASTILLO, Luciano. & GONZALEZ, Augusto. El cartel cubano de cine en toma panorámica.

CATALÁN, Carlos. **Estado y campo cultural en Chile**. Santiago: FLACSO, 1988.

CENTRO DE ESPOSICIONES “SAN JORGE”. **La memoria herida: 11 de septiembre, de Salvador Allende a las Torres Gemelas**. Cáceres (España): 2003. Catálogo de exposição.

CERQUEIRA, J. **Arte e literatura na Guerra Civil de Espanha**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2005.

CHARTIER, Roger. **História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. v.5, n.11, Universidade de São Paulo, 1992.

CHAUI, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CLARK, Toby. **Arte y propaganda em el siglo XX**: Las imagens políticas em la era dela cultura de masas. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

CLEARY, Patrício. **Cómo nació la pintura mural política Chile**. Revista Araucaria de Chile, n.42, 1988, p. 193-195.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras / FAPESP, 1999.

COMITÉ DE DEFENSA DE LA CULTURA CHILENA. **Muralismo**. Arte en la cultura popular chilena. St. Gallen/Berlin/São Paulo: Edition diá, 1990.

CORVALÁN, Luis. **El gobierno de Salvador Allende**. Santiago: LOM Ediciones, 2003.

DEBRAY, Régis. **Conversación con Allende**. Cidade do México: Siglo XXI, 1973.

DÍAZ, P. A. T e LARA, M. L. **El arte muralista de las Brigada Ramona Parra 1967 – 1973**. Santiago, 2004. 40. f. Monografía – Departamento de Ciencias Históricas., Universidad de Chile. Disponible em: <<http://www.colectivobrp.cl>>.

DOMENACH, Jean-Marie. **A Propaganda Política**. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

DOONER, Patrício. **Periodismo y política**. La prensa de derecha e izquierda 1970-1973. Santiago de Chile: Editorial Andante, 1989.

DOWNING, John D. H. **Mídia Radical. Rebeldia nas comunicações e Movimentos Sociais**. São Paulo: Senac, 2002.

DRAGO, Tito. **Chile**: Um duplo seqüestro. São Paulo: Thaurus, 1995.

DRIENCOURT, Jacques. **La propagande nouvelle force politique**. Paris: Librairie Armand Colin, 1950.

DUTRA, E. F. História e Culturas Políticas. Definições, usos, genealogias. **Varia História**, Belo Horizonte, n.28, p. 13-28, dez. 2002.

ESPINOZA, E. C. (org.). **Cartel Chileno 1963-1973**. Santiago: Ediciones B/ Grupo Zeta, 2004.

FALLETO, Enzo et al. **1950-1973: Entre modernidad y utopía**. Santiago: s/ed, 2000.

FAÚNDEZ, Julio. **Izquierdas y democracia en Chile**. Trad: José Cayuela, Santiago de Chile: Ediciones BAT S.A, 1992.

FERNADEZ, Florestan. **Da guerrilha ao socialismo: a revolução cubana**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

FISCHER, Keethlen. **Political Ideology and educational reform in Chile**. Los Angeles: UCLA, 1979.

FONTBONA, S; LABRA, N; LARRAÍN, I. **La ciudad como papel**. Santiago de Chile, 2002. 524. f. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Comunicación Social. – Escuela de Publicidad. Universidad Diego Portales.

GALDAMES, Osvaldo Silva. **Breve historia contemporánea de Chile**. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

GARCÉS, Joan. **Allende e as armas da política**. São Paulo: Página Aberta, 1993.

GARRETÓN Manuel Antonio. **Estado y política cultural: fundamentos de una nueva institucionalidad**. Santiago : FLACSO, 1992.

GASKELL, I. História das Imagens. In: BURKE. P. **A Escrita da História**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 237-271.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GODOY, A. **Historia del afiche chileno**. Santiago: Universidad de Arcis, 1992.

GONZÁLEZ, Manuel Antonio Castiñeiras. **Introducción al método iconográfico**. Córcega: Editorial Ariel, 1998.

GRAMSCI, A. **Literatura e vida nacional**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUBERN, R. **Médios icônicos de massas**. Madrid: História 16, 1997.

GUEVARA, E. El socialismo y el hombre en Cuba. In: **La Rosa Blindada**. Una pasión de los 60. Argentina: Ediciones La Rosa Blindada, s/d.

HOBBSBAWN, Eric.J. (org.). **História do Marxismo**. O marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989, v.9.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MARXISTAS. **Etapas de transición del capitalismo al socialismo** (Revolución Cultural). Santiago: Editora Nacional Quimantú, 1972.

INSTITUTO DE ESTUDIOS REGIONALES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. **Chile**: esencia y evolución. Santiago, 1982.

JARA, Joan. **Canção inacabada**. A vida e a obra de Victor Jara. Trad: Renzo Bassanetti, Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 1983.

JOBET, Julio César e CHELÉN R., Alejandro. **Pensamiento teórico y político del partido socialista**. Santiago: Editora Nacional Quimantú, 1972.

KUNZLE, D. Public graphics in Cuba: a very Cuban form of internationalist art. **Latin American Perspectives**, vol. 2, nº4, Supplement Issue. Cuba: La Revolución en Marcha (1975).

LEON, C. El muralismo chileno: comunicación y arte. **Revista Araucaria de Chile**. França, n. 24, 1983. p. 109-116.

LEONARDI, N. (org). **Chile**: de la luz a las tinieblas. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1999.

LOWY, Michel (org). **O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

MAIRA, Luis. **Chile**: dos años de Unidad Popular (Temas culturales). Santiago: Editora Nacional Quimantú, 1973.

MALPAS, James. **Movimentos da Arte Moderna. Realismo**. 2.ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MANNS, P. **Actas de Alto Bio-Bio**. Madrid: Ediciones Michay, 1986.

MATNER, Gonzalo. **El gobierno del presidente Salvador Allende: 1970-1973**. Una Evaluación. Concepción: Ediciones LAR, 1988.

MATTERLART, A. **Mass media, idéologies et mouvement révolutionnaire, Chili 1970-1973**. Paris: Éditions Anthropos, 1974.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. _____. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.23, n. 45, p. 11-36, jul.2003.

MENEZES, Paulo. **A trama das imagens**. Manifestos e Pinturas no Começo do Século XX. São Paulo: Edusp, 1997.

MICELI, Sérgio. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

MISKULIN, Silvia Cezar. **Cultura Ilhada**. Imprensa e revolução cubana (1959-1961). São Paulo: Xamã, 2003.

MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO. **Guillermo Nuñez**. Retrato hablado una retrospectiva. Santiago, 1993. Catálogo de exposição.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba. n° 8, 1997. p. 7-20.

_____. A canção engajada no Chile e no Brasil. **Caderno de Filosofia e Ciências Humanas**. São Paulo, v.7, n. 13, p. 19-23, abr. 2000.

OLIVA, Manuel López. Balmes, con toda la voz. **Casa de las Américas**, Cuba, n.213, p.121-125, 1999.

PAIVA, Maurício. **Transição ao Socialismo**: as lições do Chile. São Paulo: Alfa-Ômega, 1984.

PAZ, Octavio. Pintura Mural. In: **México em la Obra de Octavio Paz III** – Los Privilegios de la Vista. Arte de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

PILAR, Armanet et al. **Seminario sobre Políticas Culturales en Chile**. Santiago: Ministerio de Educación, División de Cultura, [1993?].

QUIROGA, P. (org). **Salvador Allende**. Obras escogidas (1970-1973). Barcelona: Grijalbo, 1989.

RODRÍGUEZ-PLAZA, Patricio. Estética, política y vida cotidiana. El caso de la pintura callejera chilena. Ponencia al Encuentro “Psicología, Estética y Transformación Social”, del Magíster en Psicología Social, Universidad ARCIS – Universidad de Barcelona, Santiago, agosto de 2004.

QUIROGA, Patricio. **Salvador Allende**. Obras escogidas (1970-1973). Barcelona: Editorial Crítica, 1989.

QUIROZ, G. G. **Arte e cultura en la via chilena al socialismo**: El discurso cultural y la producción artística en el gobierno de Unidad Popular. Santiago de Chile, 1989. 75 f. Monografía – Departamento de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

RICHARD, Nelly. **Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición**. Santiago : Editorial Cuarto Propio, 1998.

_____. **Intervenções críticas**. Arte, cultura, gênero e política. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROLLE, C. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial e gobierno de Salvador Allende. **Actas del III Congreso**

Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá, 2000.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Partido Comunista: cultura política e política cultural**. Tese de Doutorado (Sociologia), FFLCH-USP, 1987

_____. Partido Comunista e herança cultural no Brasil. **Ciência e Cultura**, n. 41 (6), p. 552-565, jun. 1989.

SADER, Eder. “Chile: vida, paixão e morte da democracia”. In: **Um Rumor de Botas**. São Paulo: Polis, 1982.

SADER, Emir. **Democracia e ditadura no Chile**. São Paulo, Brasiliense, 1984

_____. **Chile (1818-1990) da Independência à Redemocratização**. São Paulo, Brasiliense, 1991.

SAÚL, Ernesto. **Pintura social en Chile**. Santiago: Quimantú, 1972.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Os escombros e o mito**. A cultura e o fim da União Soviética. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, E. P. **A Nova Canção Chilena**: um encontro entre arte e política. São Paulo: USP – FFLCH, 2003, 45 p. Relatório.

SOSNOWSKI, Saúl. et al. **Cultura, autoritarismo y redemocratisación en Chile**. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1993.

SUBERCASEAUX, Bernardo. **El debate internacional sobre políticas culturales y democracia**. Santiago: CENECA, 1986.

_____. **Historia del libro en Chile** (alma y cuerpo). Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 1993.

SULLIVAN, Edward. J. L. **Latin American Art in the twentieth century**. London: Phaidon Press Limited, 1996.

VADANOVIC, Hernan. **Um socialismo renovado para Chile**. Santiago: Editorial Andante, 1988.

VALLE, J e DÍAZ, J. **Federación de la Juventud Socialista**. Apuntes Historicos. 1935-1973. Chile: Ediciones Documentas, 1987.

VARAS, A. (comp.). **El Partido Comunista en Chile**. Santiago: Cesoc-Flacso, 1988.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. **Representações da Revolução Mexicana no Museu Nacional do México (1940-1982)**. São Paulo, 2003. 233 f. Tese (Doutorado em

História) – Faculdade de Filosofia, letras e Ciência Humanas , Universidade de São Paulo.

VIDAL, Hernán. **Política cultural de la memoria histórica: derechos humanos discursos culturales en Chile**. Santiago: Mosquito Editores, 1997.

YSLA, Nelson Herrera. Una poética gráfica insular. **Arte Cubano**. Revista de artes visuales, La Habana, may./jun. 1996.

WILLIAMS, Raimond. **Cultura**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ZAGLÁDINE, V. **O movimento comunista internacional ensaio de estratégia e tática**. Lisboa: Editora Avante, 1978.

ZAPATA, F. Las relaciones entre el movimiento obrero y gobierno de Salvador Allende. Ciudad de Mexico: El Colégio de México, 1976.

Anexos :

Roteiro seguido nas entrevistas realizadas:

- 1) O Sr. pode fazer um breve histórico ressaltando a data de origem e os objetivos que motivaram a organização das brigadas.
- 2) Qual foi o papel das BRP dentro do partido comunista? Elas eram vinculadas a que instâncias do partido, por exemplo, com a agitprop, com a instância cultural, ou eram independentes?
- 3) A UP institucionalizou as Brigadas (através de uma política cultural, por exemplo) ou as atividades eram mais auto-organizadas e independentes?
- 4) Quais foram as influências artísticas na produção dos murais?
- 5) O que marcou o estilo da BRP? Qual a formação artística dos principais membros das brigadas?
- 6) Como era o processo de discussão que definia o tema e o conteúdo do mural?
- 7) Como se organizavam as ações dos brigadistas?
- 8) Existiu diferença entre as propostas das brigadas que apoiavam o governo da UP? Existiram divergências entre as brigadas influenciadas pelas divisões da UP?
- 9) Você percebeu algum retorno da sociedade?
- 10) As BEC participaram de alguma exposição muralista como, por exemplo, a exposição “El arte brigadista” realizada no Museu de Arte Contemporânea da Quinta Normal em Santiago?²⁷⁶
- 11) Vocês participaram ou, ao menos, conheceram a Brigada Inti Peredo do PS?

²⁷⁶ As perguntas dez e onze foram feitas apenas para os brigadistas das BEC.