

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

STEFANO PIRES E ALBUQUERQUE E PIRES DA SILVA

LAPÍ NAS ENTRELINHAS

NITERÓI
2016

STEFANO PIRES E ALBUQUERQUE E PIRES DA SILVA

LAPÍ NAS ENTRELINHAS

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. ITALO BRUNO ALVES

NITERÓI

2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S586 Silva, Stefano Pires e Albuquerque e Pires da.
Lapí nas entrelinhas / Stefano Pires e Albuquerque e Pires da Silva.
– 2016.

142 f. : il.

Orientador: Ítalo Bruno Alves.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural)
Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação
Social, 2016.
Bibliografia: f. 113-122.

1. Surrealismo. 2. Lapí. 3. Artes. 4. Política. 5. Produção cultural.
I. Alves, Ítalo Bruno. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto
de Arte e Comunicação Social. III. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DA GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL - GGR

ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: STEFANO PIRES E ALBUQUERQUE E PIRES DA SILVA	Matrícula: 80833037
Título do Trabalho: LAPÍ NAS ENTRELINHAS	
Orientador: Dr. Italo Bruno Alves	
Categoria: Monográfica	Data da Apresentação: 29/03/2016

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Dr. Italo Bruno Alves
2º Membro: Me. Helio Jorge Pereira de Carvalho
3º Membro: Dr. João Luiz Pereira Domingues

AVALIAÇÃO:
Análise / Comentário A BANCA DESTACA A QUALIDADE DO TRABALHO NO SEU OBJETIVO DE RESGATAR A OBRA DO ARTISTA LAPÍ EM DIVERSOS CAMPOS DA PRODUÇÃO VISUAL, PARTICULARMENTE NO SEU PIONEIRISMO NO CAMPO DA PRODUÇÃO VISUAL. DESTACA-SE AINDA O TRATAMENTO DISPENSADO À GRANDE QUANTIDADE DE FONTES. ASSIM, A BANCA RECOMENDA A CONTINUIDADE DA PESQUISA, BEM COMO DE MECANISMOS PARA SUA PUBLICITAÇÃO.
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): 10,0 (DEZ)
ASSINATURAS _____ 1º Membro (Presidente) <u>Helio Carvalho</u> 2º Membro <u>[Assinatura]</u> 3º Membro

Ao Luiz Antonio Lapí Pires da Silva
(in memorium) e, Glenis Pires e
Albuquerque.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos geradores desse ser que escreve, sem seus amores iniciais e durante toda a minha existência não estaria vivo nesse planeta: Luiz Antônio (Lapí) Pires da Silva (in memorium) & Glenis Pires e Albuquerque. Ao Lapí artista que confere riqueza ao cenário cultural artístico da cidade do Rio de Janeiro e ao Brasil. Agradeço o apoio, paciência e amor de Adriana Gonzaga, Renan Diego Rocha Magalhães de Moraes & Eduardo Scaldaferrri Dias da Silva, vocês são realmente pessoas muito importantes para mim.

Não existe palavras para descrever o cavalheirismo, hombridade honrosa e confiança do meu orientador Professor Dr. Italo Bruno Alves, que mesmo com todos os percalços, as crises de criação e de energia, não abandonou esse graduando que deixaria qualquer um maluco.

Prof. Dr. João Luiz Pereira Domingues, obrigado por segurar as pontas das estruturas quase ruídas de um aluno complexo.

Por fim agradeço a todos os amigos que dividiram comigo as angústias da realização desse trabalho que não me foi fácil mas, que acabou chegando na fase que imaginei e desejei. Foram muitas as palavras de incentivo e, todos que apoiaram saberão que essa gratidão lhes é dirigida com todo o meu amor, como ser apaixonado que sou.

Amo todos que passaram pela minha vida e de alguma forma energética positiva deixaram seu legado e fazem a construção do que sou hoje e, também compõem a energia unificada para a realização dos meus feitos. Esse é um agradecimento de vida muita mais amplo para registro eterno que abrange muito mais do que a participação direta neste trabalho. Obrigado sempre aos que me amam.

RESUMO

Este trabalho apresenta biograficamente o artista Lapí e analisa as influências artísticas do Surrealismo em sua obra, além de evidenciar o discurso crítico (em sua maioria político) contido em seus trabalhos e; sua atuação como produtor cultural através de diferentes ações de incentivo e divulgação da cultura. Destacando grandes obras e caminhando pelo seu currículo, serve como ponto de partida e aponta caminhos para futuras pesquisas sobre Lapí.

Palavras-chave: Surrealismo, Lapí, artes, política, produção cultural.

ABSTRACT

This work presents biographically the artist Lapí and analyzes the artistic influences of Surrealism in his work, as well as highlights the critical discourse (in its political majority) contained in his work and; his role as a cultural producer through different actions to encourage and disseminate the culture. Highlighting great works and walking through his resume, it serves as a starting point and shows the way for future researches on Lapí.

Key-Words: Surrealism, Lapí, arts, politics, cultural production.



“Sou feliz na medida em que luto
para preservar minha
sanidade e lucidez.
Ou seja: preservar os instrumentos
da “loucura””.
(Lapí - 1965)

SUMÁRIO

Considerações Iniciais.....	Pág. 16
Capítulo 1 – Surrealismo.....	Pág. 18
Capítulo 2 – A linguagem universal do surrealismo.....	Pág. 23
Capítulo 3 – Lapí.....	Pág. 25
Capítulo 4 – Lapí por ele mesmo - pensamentos.....	Pág. 50
Capítulo 5 – As interpretações da linguagem de Lapí e a influência do Surrealismo em sua obra.....	Pág. 53
Capítulo 6 – Política e Lapí.....	Pág. 68
Capítulo 7 – Lapí e a Produção Cultural.....	Pág. 97
Considerações Finais.....	Pág. 109
Referências.....	Pág. 113
Anexos (transcrição Curriculum Vitae Lapí)	Pág. 123

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: *Fachada do prédio Condar*, foto por Stefano Pires, 2015.....Pág. 25
- Figura 2: *Sem título*, Lapí, hidrográfica preta em papel, 1961.....Pág. 26
- Figura 3: *Carteira do Conservatório Nacional de Teatro*, 1968.....Pág. 27
- Figura 4: *Desenhos em nanquim reproduzidos na Capa, contracapa, página aberta do livro Cordelurbano*,1973.....Pág. 27
- Figura 5: *Capa do livro “O cartaz no teatro” (1982) e reprodução de cartaz de Lapí da peça “O último carro” de 1976*.....Pág. 28
- Figura 6: *Carteira da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, 1976.....Pág. 29
- Figura 7: *Capa do livro “O cartaz no teatro” (1982) e reprodução de cartaz de Lapí da peça “Mãe Coragem” de 1976*.....Pág. 29
- Figura 8: *Capa do catálogo do 14º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1977*.....Pág. 30
- Figura 9: *Capa do livro “O cartaz no teatro” (1982) e, reprodução de cartaz de Lapí da peça “Ponto de Partida” de 1979*.....Pág. 31
- Figura 10: *Capa do catálogo da 4ª Bienal Internacional de Cartuns e Esculturas Satíricas e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1979*.....Pág. 32
- Figura 11: *Capa do catálogo do 16º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1979*.....Pág. 33
- Figura 12: *Capa do catálogo do 17º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1980*.....Pág. 34

- Figura 13: *Capa do catálogo do 18º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1981.....Pág. 35*
- Figura 14: *Capa do catálogo do 19º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1982.....Pág. 36*
- Figura 15: *Carteira de jornalista do Pasquim, 1983.....Pág. 36*
- Figura 16: *Capa do catálogo do 20º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1983.....Pág. 37*
- Figura 17: *Capa do livro-objeto-espetáculo Urbandanças de um anartista, Lapí, 1983.....Pág. 38*
- Figura 18: *Capa e contra-capa do catálogo da exposição “Humor Voador” e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1983.....Pág. 38*
- Figura 19: *Capa do catálogo do 21º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1984.....Pág. 39*
- Figura 20: *Capa do catálogo da exposição “Só...Riso na Villa, currículo do artista e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1985.....Pág. 40*
- Figura 21: *Permissão de entrada temporária no prédio do Jornal do Brasil, 1986.....Pág. 40*
- Figura 22: *Capa do catálogo do 23º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1986.....Pág. 41*
- Figura 23: *Capa do catálogo da 2ª Bienal de Humor em Fredrikstad na Noruega e, reprodução do currículo e de desenho em nanquim de Lapí, 1987.....Pág. 42*

- Figura 24: *Capa da revista Witty World, International Cartoon Magazine, nº 5 e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1988.....*Pág. 43
- Figura 25: *Cartões postais para Barra de Caravelas e Caravelas (Bahia), Lapí, nanquim em papel, impressão em papel cartão,1990.....*Pág. 44
- Figura 26: *Cartões postais para Maceió (Alagoas), Lapí, nanquim em papel, e, montagem fotográfica com nanquim, impressão em papel couchê, 1990.....*Pág. 44
- Figura 27: *Capa e contra-capa do livreto Urbanana Clip 90 e, fotos em página aberta de objetos-esculturas, Lapí, 1990.....*Pág. 45
- Figura 28: *2ª residência do artista, fachada, Santa Teresa, ano 2013.....*Pág 45
- Figura 29: *Cartão Postal para o Instituto Catarse de Fomento à Cidadania, Lapí, nanquim em papel, impressão em papel cartão, 1992.....*Pág. 46
- Figura 30: *International Press Card do artista.....*Pág. 46
- Figura 31: *Logo do Instituto Philippe Pinel, impressão jato de tinta em papel, Lapí, sem data. Estudo de fachada. Logo original à distância em chapa de aço e pintura automotiva (2015).....*Pág. 47
- Figura 32: *Obituário de Lapí no jornal O Globo em 09/02/2001.....*Pág. 49
- Figura 33: *Sem título, Barbe, nanquim em papel, sem data. Cartão postal do 1º Salão Carioca Internacional de Humor, Lapí, nanquim em papel, impressão em papel cartão, 1990.....*Pág. 57
- Figura 34: *Capa do catálogo da VIII Bienal de São Paulo, 1965.....*Pág. 58
- Figura 35: *Girafa em chamas, Salvador Dalí, 1936-1937. Sem título, Lapí, nanquim em papel, sem data.....*Pág. 58

- Figura 36: *Laço de Moebius II*, M.C. Escher, xilogravura, 1963. Sem título, Lapí, nanquim em papel, fotocópia, 1986.....Pág. 60
- Figura 37: Esquerda superior: *A resposta imprevista*, René Magritte, óleo sobre tela (81x54 cm), 1933. Esquerda inferior: *A voz do sangue*, René Magritte, óleo sobre tela (50x65 cm), 1948. Direita: Sem título, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1969-1973.....Pág. 61
- Figura 38: Sem título, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.....Pág. 64
- Figura 39: O limiar da floresta, René Magritte, óleo sobre tela (74x64 cm), 1926. Sem título, *Caulos*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1973-1976. Sem título, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983....Pág. 65
- Figura 40: Sem título, Lapí, tinta acrílica fosca sobre Eucatex, 1974. Sem título, *Caulos*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1973-1976.....Pág. 66
- Figura 41: Sem título, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.....Pág. 70
- Figura 42: Sem título, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.....Pág. 71
- Figura 43: Sem título, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1969-1973.....Pág. 72
- Figura 44: Sem título, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.....Pág. 73
- Figura 45: Sem título, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.....Pág. 73

Figura 46: Sem título, <i>Lapí</i> , nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.....	Pág. 77
Figura 47: Sem título, <i>Lapí</i> , nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.....	Pág. 78
Figura 48: Sem título, <i>Lapí</i> , nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.....	Pág. 79
Figura 49: Sem título, <i>Lapí</i> , nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.....	Pág. 80
Figura 50: Capa do livro “Os cartazes desta história” (2012) e, cartaz do “Encontro Nacional de Mulheres”, <i>Lapí</i> , 1979.....	Pág. 82
Figura 51: Foto polaroide de <i>Lapí</i> em campanha para deputado estadual em 1982.....	Pág. 84
Figura 52: “Santinho” de candidatura do <i>Lapí</i> para deputado estadual pelo PT no jornal do Diário de Minas, Belo Horizonte, 1982.....	Pág. 85
Figura 53: Diagramação de propaganda política para inserção em jornal, <i>Lapí</i> , 1982.....	Pág. 86
Figura 54: Resumo datilografado do candidato <i>Lapí</i>	Pág. 86
Figura 55: Depoimentos de personalidades sobre a candidatura de <i>Lapí</i>	Pág. 87
Figura 56: Cartaz do PT – Partido dos Trabalhadores, <i>Lapí</i>	Pág. 88
Figura 57: Sem título, <i>Lapí</i> , nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.....	Pág. 89
Figura 58: Sem título, <i>Lapí</i> , nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.....	Pág. 89

Figura 59: Capa e contracapa do livro “As últimas caricaturas de Tancredo Neves”, 1985.....	Pág. 92
Figura 60: Sem título, <i>Lapí</i> , nanquim em papel, impressão gráfica, 1985. Sem título, <i>Lapí</i> , nanquim em papel, impressão gráfica, 1985.....	Pág. 92
Figura 61: Sem título, <i>Lapí</i> , nanquim em papel, fotocópia.....	Pág. 94
Figura 62: Pintura em muro de <i>Lapí</i> ; Eric Collette. Pintando as marcas dos apoiadores do projeto, 1987.....	Pág. 99
Figura 63: Muro com trabalhos dos vários participantes do primeiro evento do projeto Pinta no Rio, 1987.....	Pág. 100
Figura 64: Sem título, <i>Lapí</i> , pintura em muro.....	Pág. 101
Figura 65: Sem título, <i>Lapí</i> , pintura em muro.....	Pág. 101
Figura 66: Capa e expediente da revista Mega Quadrinhos – Ano I – nº 4, 1989.....	Pág. 102
Figura 67: “Urbanóides Um megatoon”, <i>Lapí</i> , nanquim em papel, impressão gráfica, 1989.....	Pág. 103
Figura 68: Capa revista Mega Quadrinho – Ano I – nº 8, <i>Lapí</i> , nanquim e hidrocor em papel, impressão gráfica, 1989.....	Pág. 104
Figura 69: “Urbanóides”, <i>Lapí</i> , nanquim em papel, impressão gráfica, 1989..	Pág. 104
Figura 70: Mega brinde, <i>Lapí</i> , 1989.....	Pág. 104
Figura 71: Matéria do jornal O Globo, 3 de agosto de 1990. Artista ao lado da cantora Beth Carvalho.....	Pág. 106
Figura 72: Fotos do evento manifestação “A cultura pede asilo”, 1990.....	Pág. 106
Figura 73: Matéria sobre pintura dos muros e fachadas do Dona Marta, jornal O	

Globo, 12 de julho de 1991. Artista em ação pintando.....Pág. 107

Figura 74: Fotocópia mostrando uma das fachadas pintadas por Lapí no morro Dona

Marta, 1991.....Pág. 108

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estudo apresentado neste trabalho versa sobre a obra do artista Lapí e procura relacioná-la ao movimento artístico do Surrealismo, ao mesmo tempo que mostra as diversas facetas do artista em relação à política e à produção cultural.

Para a estruturação e desenvolvimento do trabalho uma apresentação do que foi o movimento Surrealista, aspectos da arte deste, a biografia do artista Lapí, seus trabalhos e engajamento de pensamento político e ação cultural foram em momentos apresentados e em outros analisados, hora comparativamente em um processo arte versus arte, hora arte versus questões históricas.

A ideia de desenvolver tal análise comparativa, tendo de início a base do Surrealismo se deu devido a similitude do processo de combinação de objetos em ambas as obras, tanto do artista em questão estudado como dos surrealistas. A percepção clara de que o absurdo apresentado graficamente, com o intuito de questionar o status quo e toda a base política e social de pensamento regentes em ambos períodos, estava presente em ambas manifestações artísticas foi um forte fio condutor para a decisão desse início de processo.

Toda esta pesquisa se destina, de forma crescente, a resgatar a memória de um artista, junto com o conhecimento e percepção de que a linguagem surrealista teve seus ecos durante os anos, influenciando artistas fora da Europa.

Trata-se de um trabalho de enorme importância por intencionar o resgate da memória da figura e obra de um artista que está caindo no esquecimento, e que teve fortíssima presença nos questionamentos políticos desse país e mundiais através da arte. Suas colaborações no sentido de fomentar a cultura e defendê-la já fazem da obra e das ações de Lapí algo a ser registrado.

Cabe salientar que o trabalho é inédito, não existindo publicações com análises direcionadas para a obra do artista e sua história. Por isso não existem cruzamentos de opiniões sobre as obras de Lapí contidas nesta pesquisa.

Um livro sobre René Magritte começa o estopim desse processo, junto com bibliografias sobre o Surrealismo e uma profunda pesquisa no material do artista que

se encontrava guardado parte de forma ordenada e, parte de forma desorganizada na casa de sua última esposa. Foram muitos documentos, papéis datilografados, papéis e cadernos com escritos de punho do artista, desenhos, escaneamentos de trabalhos publicados em alguns catálogos, livros que Lapí lançou em vida, recortes de jornais, fotos, e todo material que pudesse orientar e sustentar as informações apresentadas e as reflexões desenvolvidas. Um currículo datilografado e com adicionais escrito de punho encontrado durante as pesquisas junto ao material do artista serviu como espinha dorsal orientadora desse trabalho e de seus caminhos, tanto para a remontagem biográfica do artista, quanto como guia para a correlação com os fatos históricos políticos e também ações culturais; tal documento transcrito integralmente se encontra na parte de anexos desse trabalho. Claramente não foi possível abordar toda a produção em vida do artista, tendo o trabalho se fixado nas limitações do tempo de pesquisa de campo, do material encontrado e da análise pessoal do investigador das obras que pudessem ser mais relevantes e passíveis de contar parte da história desse artista com coerência e sustentabilidade de cruzamento de fatos históricos e de apoio demonstrativo, tentando sempre ilustrar graficamente o que era apresentado.

Através da leitura desse trabalho é possível se familiarizar com a obra do artista e entender o mínimo do seu processo de pensar e de suas filosofias, percebendo as influências artísticas e toda a importância participativa de sua obra e de suas ações no âmbito da política e da fomentação cultural do país.

CAPÍTULO 1

Surrealismo

Este capítulo tem como objetivo principal situar o leitor acerca do que foi o movimento surrealista e através dos dados apresentados fornecer informações que possam ser úteis para a compreensão de questões dos capítulos posteriores. Não se pretende contra argumentar ou questionar os dados históricos por não ser esse o objetivo, mas sim o de tecer um breve panorama do movimento.

De acordo com J. Guinsburg e Sheila Leirner (2008, p. 23 e 24), em um cenário de agitação política composto pela Revolução de 1917 na Rússia e a marcha de Benito Mussolini sobre Roma, os insatisfeitos artistas, que outrora integraram o grupo dadaísta (Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Philippe Soupault), saturados das amarras acadêmicas e indignados com as heranças da guerra lançam em Paris seu próprio movimento artístico com André Breton organizando os fundamentos do grupo através do Manifesto Surrealista de 1924.

O Surrealismo funcionaria como uma expressão, em qualquer forma, do pensamento sem censuras ou limites de moral, estética ou controle pela razão. Acreditava-se que os sonhos e a associação de ideias do livre pensamento poderiam fornecer uma realidade e verdade maior do que o puro racional (podendo até ajudar a encontrar soluções para as diversas questões da vida) e, que estas manifestações da mente estariam até então sendo ignoradas.

A partir do dadaísmo, e em meio à agitação mundial provocada pela Revolução de 1917 na Rússia e pela reação europeia cristalizada no fascismo italiano, que chegará ao poder em 1922, com a marcha de Benito Mussolini sobre Roma, surge em Paris outra vanguarda subversiva: o surrealismo, que tomava igualmente o partido dos valores subjetivos ameaçados por todos os poderes.

Tão cosmopolita em sua composição quanto o dadaísmo, o surrealismo foi gestado numa metrópole – Paris – que se havia tornado a Meca da modernidade, mas onde os intelectuais e artistas mais sensíveis ainda sufocavam sob o peso das tradições acadêmicas. Muitos dos surrealistas – Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Philippe Soupault – haviam integrado o grupo dos dadaístas e sofrido profundamente a experiência da guerra, da qual saíram repugnados: nada mais queriam ter em

comum com uma civilização que os havia enviado para a morte e agora os esperava cinicamente de volta para recomeçar de novo. [...] Recusando a autoridade, o surrealismo tinha mais em comum com o dadaísmo (Breton descreveu os dois movimentos como “duas ondas quebrando uma na outra”) e o expressionismo (igualmente animado pelo espírito da revolta), que com o futurismo (que exaltava a guerra, o heroísmo, a “raça”, a máquina em detrimento do indivíduo). (GUINSBURG, J. e LEIRNER, Sheila, organizadores. *O Surrealismo: Coleção Stylus; 13 / dirigida por J. Guinsburg*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.23 e 24).

Em 1923, Breton e seus amigos afastaram-se do dadaísmo para se aprofundarem no seu próprio movimento. No *Manifesto Surrealista* (1924), Breton sistematizou as ideias do grupo [...] O surrealismo foi definido como um “automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento [...] na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral” (A, Breton. *Manifesto Surrealista*, apud M. Nadeau, op. Cit., p. 55; *ibidem* p.25). Breton também recorreu à definição dada ao termo por uma enciclopédia, segundo a qual o surrealismo repousaria sobre “a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento, tendendo a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e substituí-los na solução dos principais problemas da vida”. ((A, Breton. *Manifesto Surrealista*, apud M. Nadeau, op. Cit., p. 55; *ibidem* p.25).

Reafirmando a definição do movimento, abaixo a definição do dicionário Houaiss:

substantivo masculino Datação 1929

Rubrica: história da arte.

movimento literário e artístico, lançado em 1924 pelo escritor francês André Breton (1896-1966), que se caracterizava pela expressão espontânea e automática do pensamento (ditada apenas pelo inconsciente) e, deliberadamente incoerente, proclamava a prevalência absoluta do sonho, do inconsciente, do instinto e do desejo e pregava a renovação de todos os valores, inclusive os morais, políticos, científicos e filosóficos. (HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2009.3*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009).

Ainda apoiado nas declarações de J. Guinsburg e Sheila Leirner, foram várias as técnicas usadas pelos surrealistas para chegarem aos resultados artísticos que demonstrariam este mundo de ideias oníricas e contestadoras da real consciência racional humana.

Lhes interessavam as imagens e pensamentos medievais incoerentes, toda a sorte de culturas populares que provinham de uma sabedoria popular não respaldada na ciência, como: magias, folclores, ocultismos, mitologias. Junto com esse material uniu-se a técnica do automatismo onde a racionalidade da escrita era quebrada e se omitia elementos de composição das orações e, muitas vezes invertia-se o significado das palavras. Reforça-se este recurso com o exercício da montagem e colagem (já utilizado no Dadaísmo).

Utilizaram-se, também, do comportamento irracional e do método do sono, onde se forçavam a cochilar para alcançar o mundo do inconsciente e poderem traduzi-lo em arte. O uso de drogas também auxiliou na pesquisa e no acesso ao mundo do inconsciente.

Em 1925, os surrealistas tiveram necessidade de politizar seu movimento para conseguir enfrentar o avanço do movimento comunista.

Em 1927, mais um passo foi dado com a destruição do senso comum através dos quadros de René Magritte que ironizavam as cartilhas infantis e com a imagem de um cachimbo onde ele escrevia embaixo: isso não é um cachimbo. Era a busca da dissociação da palavra e do significado em relação ao objeto, podendo assim abrir possibilidades de reinterpretação das imagens conhecidas em outros contextos e com significâncias criativas e alucinadas.

A pesquisa de campo sensorial através do sexo também foi utilizada como didática através da reunião de discussão sobre a visão dos surrealistas sobre o assunto na Enquête sur la sexualité.

No intuito de sabotar a lógica, a razão, o bom gosto, a estética, a moral, as religiões e as ideologias, os surrealistas tentavam fazer brotar na realidade a surrealidade do *outro mundo*. Foram muitas as formas encontradas para atingir esse objetivo.

A primeira delas foi o *maravilhoso*. Os surrealistas admiravam o pensamento medieval que mesclava incoerência e imagens absurdas; amavam o folclore verdadeiro ou inventado; cultivavam os fantasmas, a feitiçaria, o ocultismo, a magia, a mitologia, as mistificações, as utopias, as viagens reais ou imaginárias, os costumes dos povos selvagens, o bricabraque, o vício, as paixões. (GUINSBURG, J. e LEIRNER, Sheila, organizadores. *O Surrealismo: Coleção Stylus; 13 / dirigida por J. Guinsburg*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.25).

Outra forma que os surrealistas encontraram para atingir o *outro mundo* foi o automatismo. Começaram por sabotar a gramática, o estilo, a prosódia,

o sentido. Em seus textos, extirpavam ora o sujeito, ora o verbo, ora o complemento. As palavras deviam significar o oposto do que normalmente significavam.

Ao lado do automatismo, outro método utilizado pelos surrealistas (e, antes deles, pelos cubistas, expressionistas e dadaístas) para atingir o *outro mundo* foi a montagem ou colagem.

Outro meio para se atingir o *outro mundo* foi a adoção de um comportamento irracional. (O Surrealismo / GUINSBURG, J.e LEIRNER, Sheila, organização. *O Surrealismo Stylus; 13 / dirigida por J. Guinsburg*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.26).

Os surrealistas também utilizaram, para atingir o *outro mundo*, o método do sono, que enfraquecia a consciência e dava lugar ao inconsciente. Robert Desnos adormecia à vontade nos cafés, em plena luz do dia, necessitando apenas fechar os olhos para entregar-se ao delírio.

Meio mais radical que o sono para se chegar ao *outro mundo* foi a droga, eventualmente experimentada pela maioria dos surrealistas para fins de diversão e pesquisa [...](O Surrealismo / GUINSBURG, J.e LEIRNER, Sheila, organização. *O Surrealismo Stylus; 13 / dirigida por J. Guinsburg*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.27).

Outro recurso encontrado pelos surrealistas para atingir o *outro mundo* foi a Revolução. Em 1925, os surrealistas viram-se diante da necessidade de politizar seu movimento para enfrentar a concorrência de outro movimento revolucionário (ou que se afirmava como tal) e que crescia cada vez mais: o movimento comunista. (O Surrealismo / GUINSBURG, J.e LEIRNER, Sheila, organização. *O Surrealismo Stylus; 13 / dirigida por J. Guinsburg*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.29).

Os surrealistas prosseguiram suas pesquisas e, em 1927, o pintor belga René Magritte abriu uma nova porta para o *outro mundo*: a da destruição do senso comum. Ironizando quadros didáticos de sua infância, que associavam imagens de objetos aos nomes que os designavam, ele pintou um cachimbo com a legenda “isso não é um cachimbo”.

Os surrealistas também faziam pesquisas de campo, cultivando um de seus meios preferidos para atingir o *outro mundo*: o sexo. Reunidos a 27 e a 31 de janeiro de 1928, discutiram abertamente a visão surrealista do amor e do desejo na famosa *Enquête sur la sexualité*, publicada no número único de *La révolution surréaliste* de 1928. (O Surrealismo / GUINSBURG, J.e LEIRNER, Sheila, organização. *O Surrealismo Stylus; 13 / dirigida por J. Guinsburg*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.34).

Baseado no conteúdo textual de Dorling Kindersley, André Breton, poeta e crítico de arte, lançou um jornal do movimento chamado: *La Révolution Surréaliste* em 1924.

O autor aponta que a psicanálise dos sonhos de Sigmund Freud e os escritos políticos de Karl Marx foram influenciadores do processo de libertar a mente através do inconsciente. Breton respaldou suas ideias nas artes plásticas e admirava Pablo Picasso e sua desestruturação das imagens que geravam resultados fantásticos,

imaginativos. Giorgio de Chirico e a transformação de objetos que possuíam outra função que não artísticas em objetos de arte se somam como inspiração para o movimento surrealista.

O movimento surrealista foi iniciado em Paris pelo poeta e crítico de arte André Breton, que publicou o primeiro *Manifesto surrealista* e lançou o jornal *La révolution surréaliste* em 1924. Influenciados pela psicanálise dos sonhos de Sigmund Freud, assim como pelos textos políticos de Karl Marx, Breton e seus companheiros escritores queriam liberar a imaginação recorrendo à mente inconsciente. Para isso, usaram a escrita automática, um processo de livre associação, em seus poemas e textos de prosa para criar imagens e ideias inesperadas.

Breton encontrou apoio para suas ideias nas artes visuais. Admirava as pinturas cubistas de Pablo Picasso, não por seu desenho abstrato, mas pela maneira como fragmentavam o corpo para criar figuras fantásticas. As estranhas paisagens de Giorgio de Chirico e o uso de *objets trouvés* dos dadaístas também foram fontes de inspiração. (KINDERSLEY, Dorling. *Arte: artistas, obras, detalhes, temas: 1900-1945 (II)*. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 28).

Uma vez traçada a noção básica do que foi o movimento surrealista, pode-se avançar para o capítulo seguinte onde trata-se brevemente dos mecanismos usados pelos artistas para o desenvolvimento e criação de suas artes. Não de forma totalmente igual mas, no desenrolar destes escritos, percebem-se semelhanças de linguagens e intenções entre os surrealistas e o artista estudado: Lapi.

CAPÍTULO 2

A linguagem universal do Surrealismo

Todo movimento artístico lança mão de processos e técnicas particulares, que podem evoluir dentro do movimento e também dentro da história produtiva de cada artista, com os surrealistas não seria diferente.

Os surrealistas não possuíam uma forma padrão de expressão artística mas duas técnicas se destacaram no movimento: a da arte onírica e a da livre associação (automatismo). Esse automatismo era alcançado através da observação fixa de uma imagem até a vista e a mente deturparem-na ao nível psicológico ou visual. Seria também um enxergar através do devaneio. O uso da fotografia permitia a manipulação de imagens e a obtenção de diferentes expressões visuais.

Os trabalhos poderiam questionar e quebrar os paradigmas sobre violência, sexualidade e blasfêmia como nos esclarece o texto de Dorling Kindersley.

Embora não existisse um estilo único de arte surrealista, duas correntes foram dominantes: as pinturas oníricas e as que usavam a livre associação, que os surrealistas chamaram de “automatismo”. Esse automatismo era alcançado por meios como olhar um determinado padrão até que ocorresse uma alucinação. Os surrealistas às vezes incorporavam a fotografia em seu trabalho. Com isso, eram capazes de ligar o real e o surreal manipulando técnicas fotográficas ou simplesmente usando-as para isolar o inesperado. Também eram comuns imagens destinadas a romper os tabus sobre sexualidade, violência e blasfêmia. (KINDERSLEY, Dorling. *Arte: artistas, obras, detalhes, temas: 1900-1945 (II)*. São Paulo: Publifolha, 2012, p. 28).

Salvador Dalí, com a técnica da paranoia crítica onde emprega objetos em situações fora do seu contexto lógico criando uma ressignificação, abre uma nova janela para os surrealistas, como explica J.Guinsburg e Sheila Leirner.⁸

Com a *paranóia crítica*, capaz de produzir *objetos surrealistas*, Dalí abria uma nova porta na busca do *outro mundo*. Tornava-se *objeto surrealista* todo aquele que se via retirado de seu quadro habitual para ser empregado em usos diferentes que não aqueles para os quais estava destinado, ou todo aquele para o qual não se conhecia ainda uma destinação prática. Todo objeto que parecia fabricado gratuitamente, sem outro destino a não ser a satisfação de quem o criara, todo objeto fabricado segundo os desejos do inconsciente e do sonho era um *objeto surrealista*. Os *ready-made* de Duchamp, os *trompe l'esprit* de Picasso, as *collages* de Ernst, Prévert e Georges Hugnet haviam prefigurado a produção dos *objetos surrealistas*, que Breton e seus amigos passaram a colecionar. (O Surrealismo / GUINSBURG, J.e LEIRNER, Sheila, organização. *O Surrealismo Stylus; 13 / dirigida por J. Guinsburg*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.41).

CAPÍTULO 3

Lapí

Este capítulo, guiado pelo currículo (datilografado e escrito de punho) deixado pelo artista, somado aos vários materiais gráficos e fotográficos, documentos e publicações em livros, revistas e jornais, faz um voo sobre a história biográfica e ilustra obras com publicações importantes, embora de forma alguma consiga dar conta de toda a produção artística realizada por Lapí. O artista que atuou em várias frentes de manifestações das artes, tem em parte, suas outras ações mostradas nos futuros capítulos, mas este já é um bom começo, e um bom guia para qualquer um que deseje buscar referências para um novo trabalho sobre Lapí.

Em 15 de dezembro de 1940 (filho de Antonio Pires da Silva, maranhense, jornalista e Maria Teresa Pires da Silva, argentina, dona de casa) nasce Luiz Antonio Pires da Silva no Estado da Guanabara, e; em 16 de março de 1942 nasce sua irmã Violeta Maria Pires da Silva.

Grande parte de sua vida o artista manteve sua morada no Edifício Condar na Rua Siqueira Campos, 243/102 no bairro de Copacabana. Possuía uma Caixa Postal de número 5015 – Agência Atlântica – Rio de Janeiro, Brasil, por onde mantinha salvaguardado o seu endereço de residência enquanto trocava cartas relacionadas a assuntos profissionais. Abaixo a fachada da portaria do prédio Condar em Copacabana:



Figura 1 – Fachada do prédio Condar.

Em 1951, o artista ainda criança, inicia seus estudos de desenho, pintura e modelagem com as professoras Regina Yolanda Mattoso Werneck, e, Ana Dorizana Nolding, assim como estudos dramáticos com a declamadora e professora Zayda Haynes.

Encontrado em seus guardados, uma carta da Associação dos Escoteiros Católicos Santa Terezinha mostra que o artista foi escoteiro na adolescência. O conteúdo escrito: “Rio de Janeiro, 11 de Agosto de 1955. O escoteiro noviço, Luiz Antonio Pires da Silva, está autorizado pela chefia desta associação a transferir-se de tropa, não constando em sua ficha individual nada que lhe sirva de desabono. Pelo conselho de chefes Cesar Augusto de Sá Carvalho, chefe geral”.

Em setembro de 1956, já adolescente, recebe o primeiro prêmio no concurso de cartazes da Semana de Educação Física, e, em 1957/1959 expõe nas mostras coletivas da Escolinha de Arte do Centro de Recreação e Cultura Dom Aquino Correia no Rio de Janeiro.

Em 1961 ingressa na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil e, em 8 de novembro de 1961, ganha o Prêmio Imprensa “Diário da Noite” no Vº Salão de Modelagem da Escola Nacional de Belas Artes.

Este é um dos primeiros desenhos localizados em meio aos seus arquivos e materiais guardados, data de 1961, ano em que o artista teria 20 ou 21 anos.



Figura 2 – Sem título, Lápí, hidrográfica preta em papel, 1961.

Em 26 de março de 1965, às 21 horas, aos 62 anos, morre o pai do artista de trombose mesentérica – arteriosclerose no Hospital Presidente Vargas: Antonio Pires da Silva, maranhense, jornalista é enterrado no Cemitério de São João Batista – RJ.

O documento abaixo de 1968, mostra que o artista estudou no Conservatório Nacional de Teatro (Acadêmico – 2ª série – curso de Interpretação – Diretora Maria Clara Machado).



Figura 3 – Carteira do Conservatório Nacional de Teatro, 1968.

Em 1973 lança *Cordelurbano - Lapí -1969 - 73 – Cartuns e Imagens*, em forma de livro para ser vendido em bancas de jornais com tiragem de 30.000 cópias. (LAPÍ. *Cordelurbano apresenta Lapí 1969-73 Cartuns - Imagens*. Guanabara, R.J.: Editora Ouvidor, 1973, sem numeração de página).

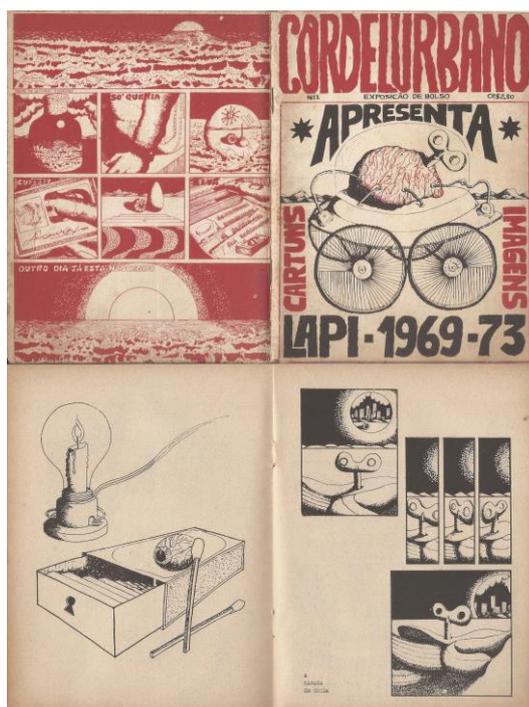


Figura 4 – Desenhos em nanquim reproduzidos na Capa, contracapa, página aberta do livro, 1973.

Em 17 de maio de 1974, descrito na certidão de casamento como programador visual, casa-se com: Glenis Pires e Albuquerque, bancária, nascida em 24 de dezembro de 1949 no Hospital da Academia Militar das Agulhas Negras em Resende no Estado do Rio de Janeiro.

Em 15 de junho de 1974, às 12:20h, nasce seu primeiro e único filho (de sua esposa Glenis) Stefano Pires e Albuquerque e Pires da Silva, no Instituto Brasileiro de Investigações Cárdio Vasculares na cidade do Rio de Janeiro.

Em 1976, no começo do ano, Lapí passa a integrar o Grupo Pueblo do teatro Porão Opinião no Rio de Janeiro. Acaba como responsável pela programação visual (filme, cartaz, diagramação, paginação e editoria de arte do livro) da peça: O último carro – Anti-tragédia brasileira de João das Neves que ganhou vários prêmios como o Molière de autor para João das Neves e prêmio SNT de melhor espetáculo de 1976. Abaixo a imagem do cartaz (originalmente em offset de 42 x 62 cm) publicada na edição do catálogo da exposição *O Cartaz no Teatro*. (Secretaria de Estado da Cultura do Governo Paulo Maluf. *O cartaz no teatro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982, p. 81).



Figura 5 – Capa do livro “O cartaz no teatro” (1982) e, reprodução de cartaz de Lapí, 1976.

O documento abaixo mostra seu ingresso na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – Sócio Administrado, admitido em 03 de agosto de 1976.



Figura 6 – Carteira da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1976.

Em novembro de 1976, o artista fica responsável pelo espaço cênico e programação visual (cartaz, cenários e produção) da peça *Mãe Coragem* de Bertolt Brecht encenada no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro com a atriz Margarida Rey. O cartaz (originalmente em offset de 46 x 74 cm) aparece na edição do catálogo da exposição *O Cartaz no Teatro* como mostra a figura abaixo. (Secretaria de Estado da Cultura do Governo Paulo Maluf. *O cartaz no teatro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982, p. 78).



Figura 7 – Capa do livro “O cartaz no teatro” (1982) e, reprodução de cartaz de Lapí, 1976.

Esta exposição foi realizada em 1982 na Galeria Prestes Maia da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, em abril do mesmo ano ela ganha uma edição no Rio de Janeiro realizada no mezanino do Metrô do Rio de Janeiro na Estação Carioca.

Em 1977, Lapí tem seu desenho publicado no catálogo do 14º Salão Internacional de Cartuns, em Montreal no Canadá. (International Pavilion of Humour Man and His World. *The Fourteenth International Salon of Cartoons*. Montreal, Canada: L’Imprimerie Jacques-Cartier Inc., 1977, p. 105).

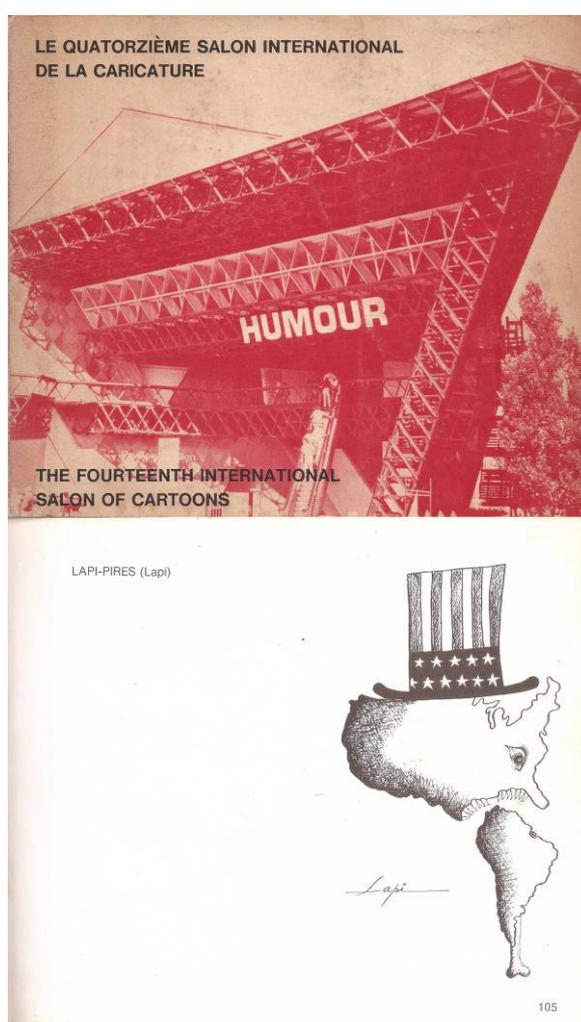


Figura 8 – Capa do catálogo do 14º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1977.

Em 1979 o artista fica responsável pela programação visual da peça: Ponto de Partida de Gianfrancesco Guarnieri e Sérgio Ricardo, com direção de Haroldo Oliveira e realização do Grupo Rebolabola (Isis Koschdoski, Adalberto Nunes, Waldir Onofre) no SESC do Rio de Janeiro. O cartaz realizado por Lapí em parceria com Rosa Harlet (originalmente em offset de 43 x 56 cm) aparece na edição do catálogo da exposição *O Cartaz no Teatro* como mostra a figura abaixo. (Secretaria de Estado da Cultura do Governo Paulo Maluf. *O cartaz no teatro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982, p. 101).



Figura 9 – Capa do livro “O cartaz no teatro” (1982) e, reprodução de cartaz de Lapí, 1979.

Em 1979, Lapí tem seu desenho publicado no catálogo da 4ª Bienal Internacional de Cartuns e Esculturas Satíricas, em Gabrovo na Bulgária. (The House of Humor and Satire. *4th International Biennial of Cartoons and Satirical Sculptures*. Gabrovo, Sofia: The Bulgarski Houdozhnik Publishing House, 1979, p. 29).

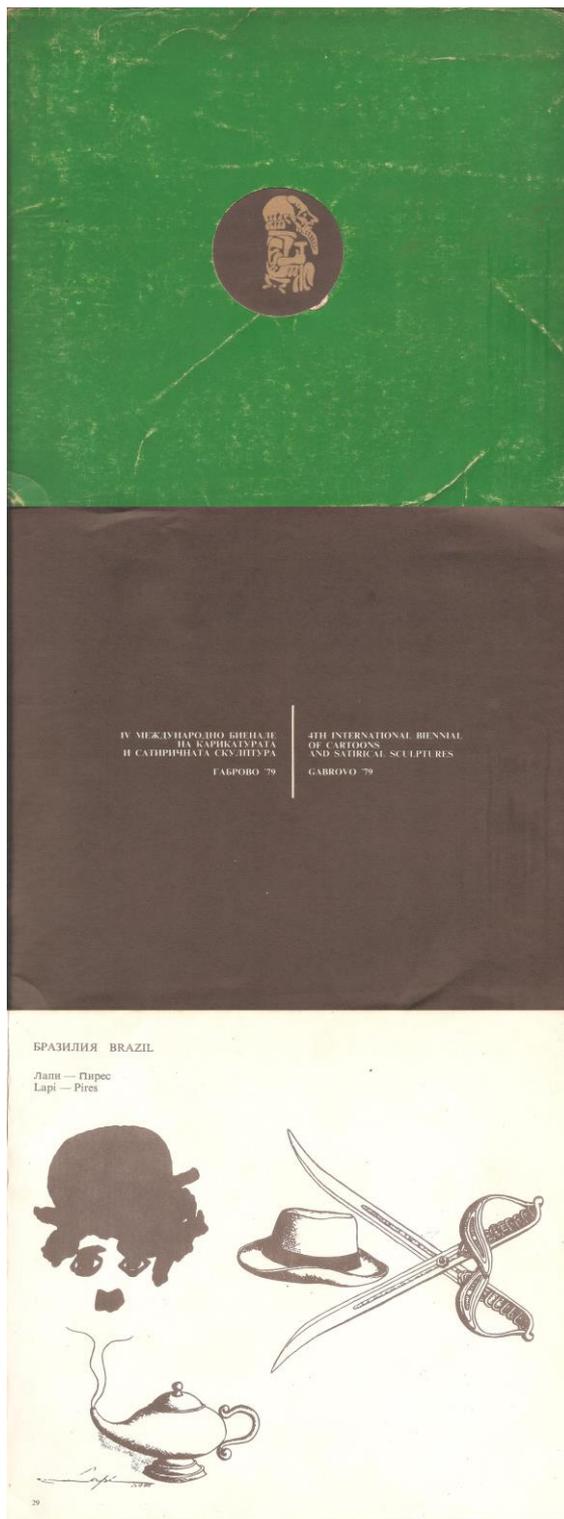


Figura 10 – Capa do catálogo da 4ª Bienal Internacional de Cartuns e Esculturas Satíricas e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1979.

No mesmo ano de 1979, Lapí tem seu desenho publicado no catálogo do 16º Salão Internacional de Cartuns, em Montreal no Canadá. (International Pavilion of Humour Man and His World. *The Sixteenth International Salon of Cartoons*. Montreal, Canada: L’Imprimerie Jacques-Cartier Inc., 1979, p. 354).

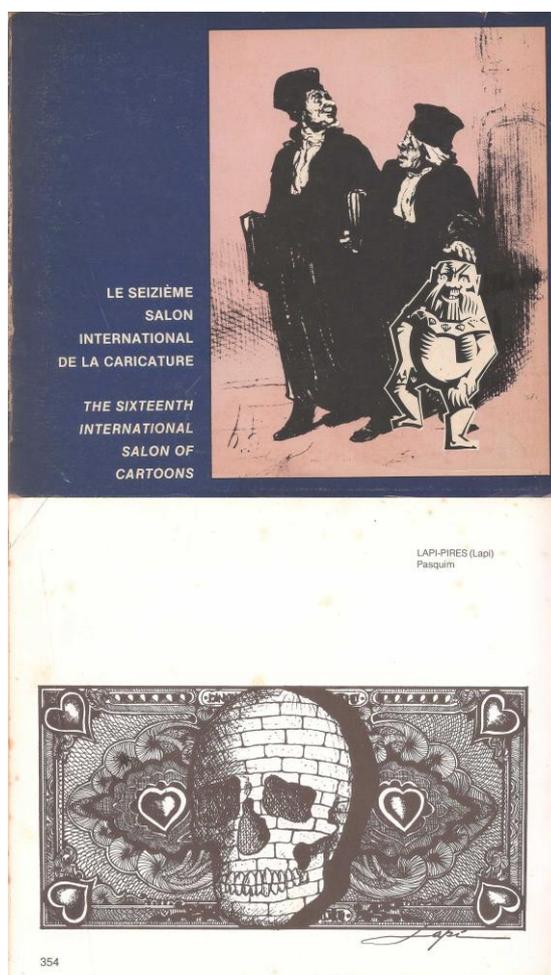


Figura 11 - Capa do catálogo do 16º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1979.

Em 1980, Lapí tem seu desenho publicado no catálogo do 17º Salão Internacional de Cartuns, em Montreal no Canadá. (International Pavilion of Humour Man and His World. *The 17th International Salon of Cartoons*. Montreal, Canada: L’Imprimerie Jacques-Cartier Inc., 1980, p. 363).

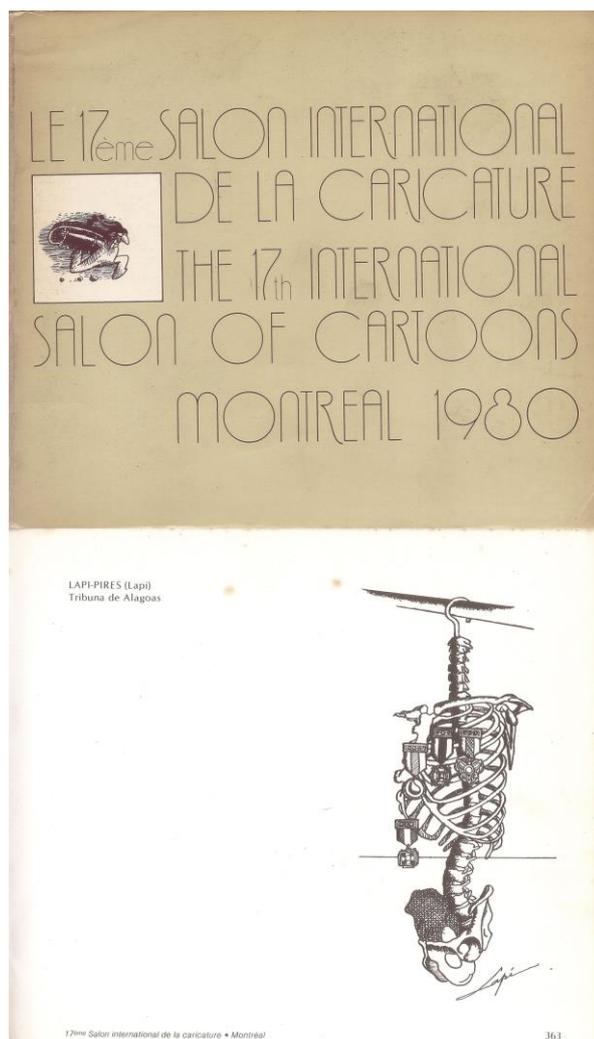


Figura 12 – Capa do catálogo do 17º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1980.

Em 1981, Lapí tem novamente seu desenho publicado no catálogo do 18º Salão Internacional de Cartuns, em Montreal no Canadá. (International Pavilion of Humour Man and His World. *The Eighteenth International Salon of Cartoons*. Montreal, Canada: Laplante & Langevin Inc., 1981, p. 358).

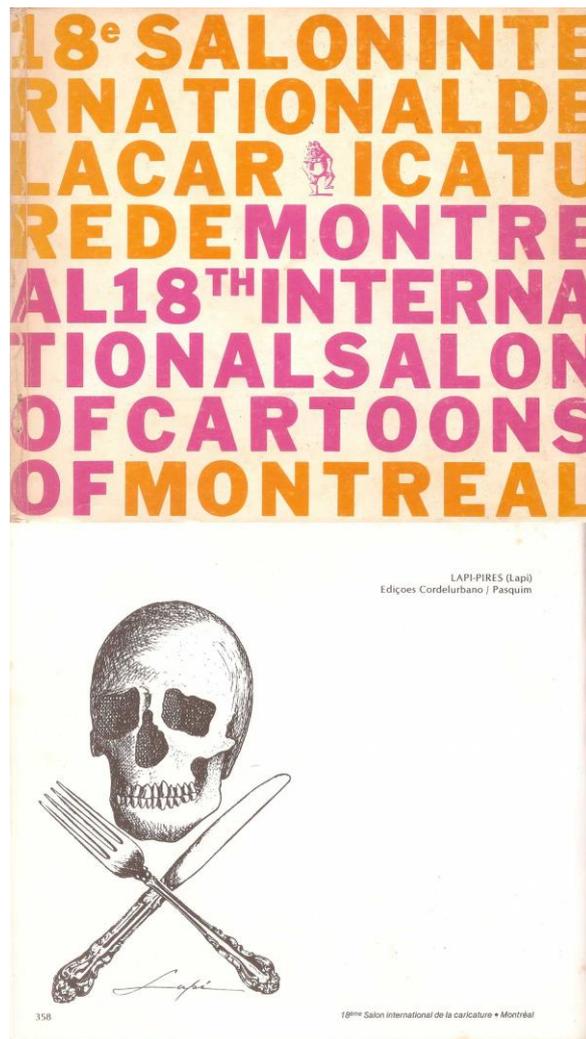


Figura 13 – Capa do catálogo do 18º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1981.

Em 1982, nova publicação no catálogo do 19º Salão Internacional de Cartuns, em Montreal no Canadá. (International Pavilion of Humour Man and His World. *The Nineteenth International Salon of Cartoons*. Montreal, Canada: Ray Litho Inc., 1982, p. 699).

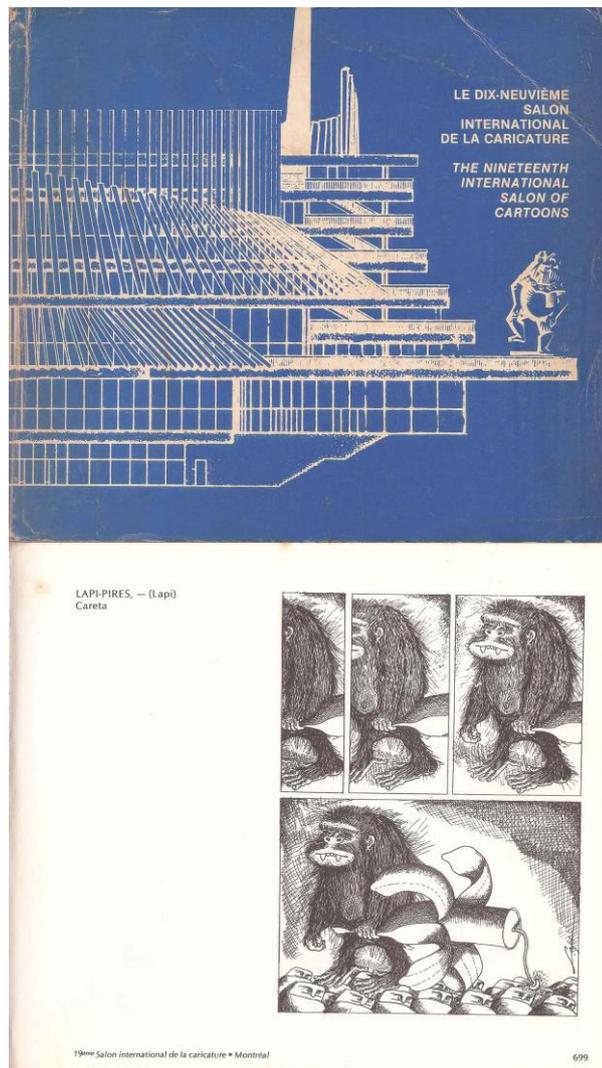


Figura 14 – Capa do catálogo do 19º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapi, 1982.

O documento abaixo comprova a função de jornalista no jornal O Pasquim em 1983.

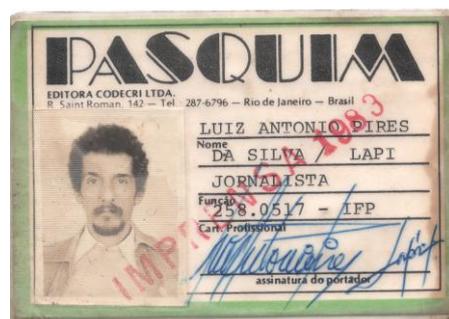


Figura 15 – Carteira de jornalista do Pasquim, 1983.

Em 1983, Lapí tem seu desenho publicado no catálogo do 20º Salão Internacional de Cartuns, em Montreal no Canadá. (International Pavilion of Humour Man and His World. *The Twentieth International Salon of Cartoons*. Montreal, Canada: L’Imprimerie Jacques-Cartier Inc., 1983, p. 38).

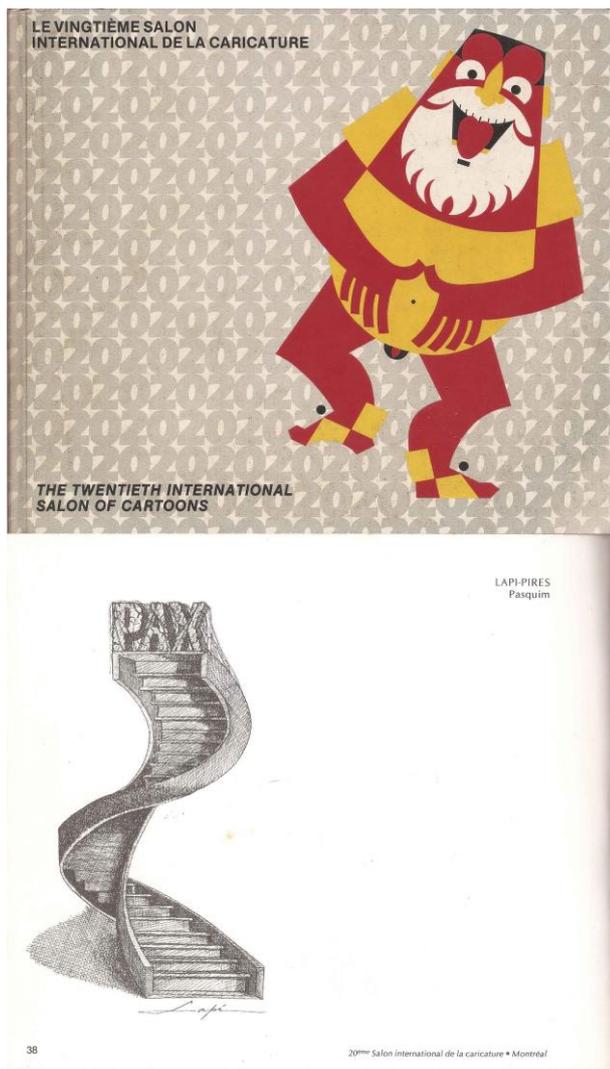


Figura 16 – Capa do catálogo do 20º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1983.

Também tem seu livro “Urbandanças de um anartista (livro-objeto-espetáculo)” lançado pela Editora Codecri com produção da mesma (A. Benicio Biz) e do Cordelurbano (Lapí-Pires) e apoio da INACEN/RIOTUR em 1983. Dos livros lançados pelo artista, este é o que melhor apresenta suas habilidades e forma de expressão,

mostrando um traço já maduro e definitivo, com acabamento de edição melhor cuidada e com mais qualidade.

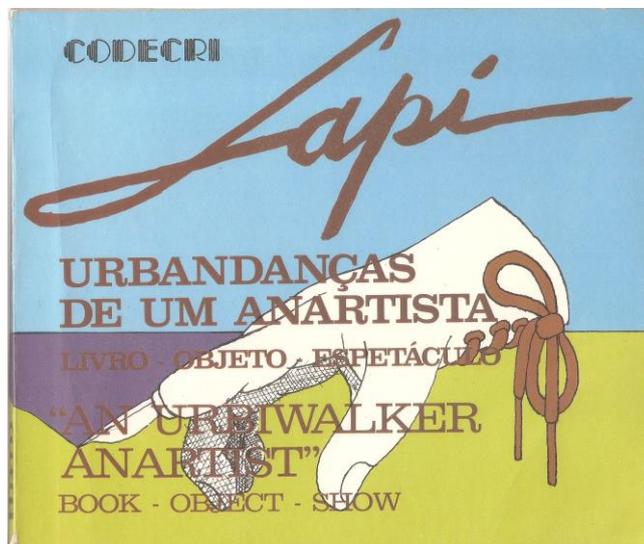


Figura 17 – Capa do livro-objeto-espetáculo *Urbandanças de um anartista*, Lapí, 1983.

No mesmo ano participa da exposição “Humor no Circo” realizada no Circo Voador com a participação de 38 desenhistas de humor, o lançamento do livro da exposição acontece em setembro de 1983. Abaixo o desenho do artista publicado no livro: (Cafi & Reinaldo. *Humor Voador – 38 desenhistas de circo*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Codreci Ltda., 1983).



Figura 18 – Capa e contra-capa do catálogo da exposição “Humor Voador” e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1983.

Em 09 de janeiro de 1984, Glenis Pires e Albuquerque, sua esposa, deixa a casa onde moravam juntos num movimento de separação, que, em 14 de agosto de 1986 se desdobra em separação consensual e, tem seu término na última etapa do processo em 13 de março de 1990 culminando no divórcio definitivo.

No mesmo ano de 1984, novamente Lapí tem seu desenho publicado no catálogo do 21º Salão Internacional de Cartuns, em Montreal no Canadá. (International Pavilion of Humour Man and His World. *The Twenty-First International Salon of Cartoons*. Montreal, Canada: Ray Litho Inc., 1984, p. 332).

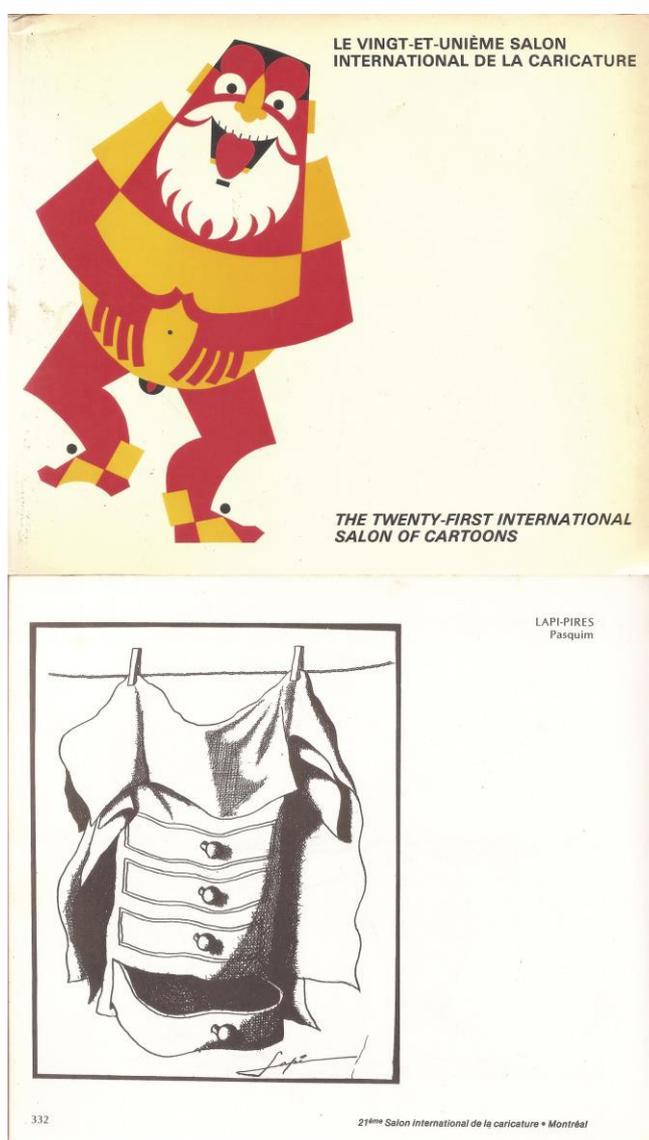


Figura 19 – Capa do catálogo do 21º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1984.

Em 25 de junho de 1984, às 03 horas, aos 73 anos, morre a mãe do artista de hemorragia das meninges em decorrência de contusão da cabeça vítima de atropelamento no Hospital dos Servidores do Estado. Maria Teresa Pires da Silva, argentina, dona de casa foi enterrada no Cemitério Jardim das Saudades – RJ.

Em 28 de novembro de 1984, começa um relacionamento com Adriana Gonzaga, médica psiquiatra, nascida em 04 de março de 1956 na Casa de Saúde e Maternidade Arnaldo de Moraes em Copacabana no Estado do Rio de Janeiro. Esse relacionamento culminou em união estável, num casamento que durou até o dia da morte do artista.

Em 1985, participou da exposição de humor: “Só... Riso na Villa” realizada na Galeria Villa Riso, em São Conrado no Rio de Janeiro com curadoria de Jorge de Salles. Abaixo a publicação da obra no catálogo da exposição. (RISO, Cesarina ; SIERRA, Ricardo; WANDERLEY, Cleide (coordenadores). *Só... Riso na Villa*. Rio de Janeiro, 1985).

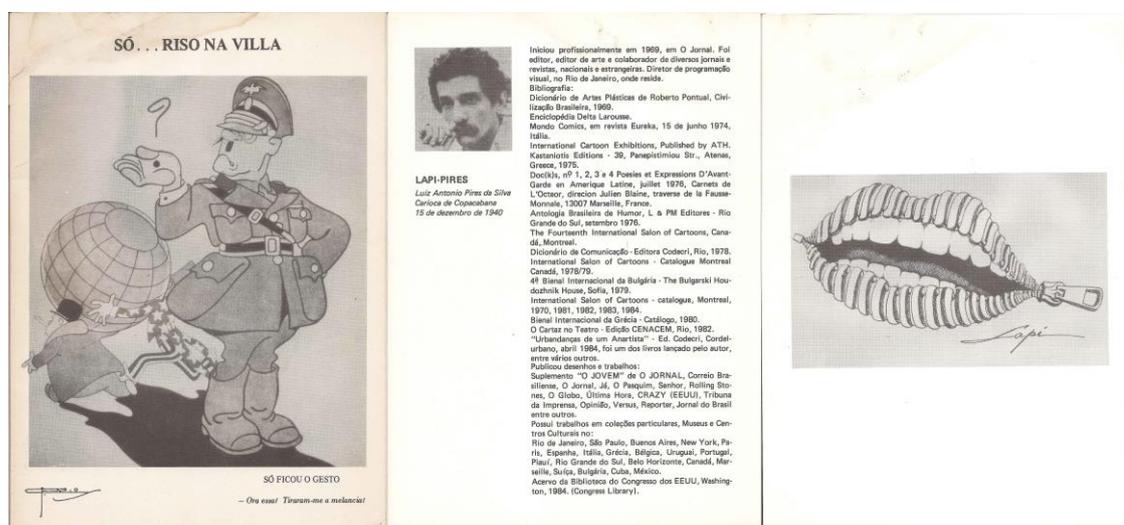


Figura 20 – Capa do catálogo da exposição “Só...Riso na Villa, currículo do artista e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1985.

O documento abaixo revela o período de colaboração do artista em 1986 com o Jornal do Brasil.

SISTEMA JORNAL DO BRASIL		Data da Emissão	Validade			
Permissão para Entrada Temporária		14/01/86-	30/06/86-RINT			
Número 676		Carteira de Trabalho		Registro Profissional		
Nome Luiz Antônio Pires da Silva-		Número	Série	Livro	Folha	Nº
Identidade 2580517-IPP		-	-	-	-	-
Assinatura Patrimonial		Assinatura do Portador				
Esta Autorizado a Circular para tratar de Assuntos do seu interesse		Atenção: Esta permissão não exige o seu portador de identificar-se quando exigido				

Figura 21 – Permissão de entrada temporária no prédio do Jornal do Brasil, 1986.

Em 1986, Lapí tem seu desenho publicado no catálogo do 23º Salão Internacional de Cartuns, em Montreal no Canadá. (International Pavilion of Humour Man and His World. *The 23rd International Salon of Cartoons*. Montreal, Canada: Imprimerie Graphique-Couleur Ltée, 1987, p. 418).

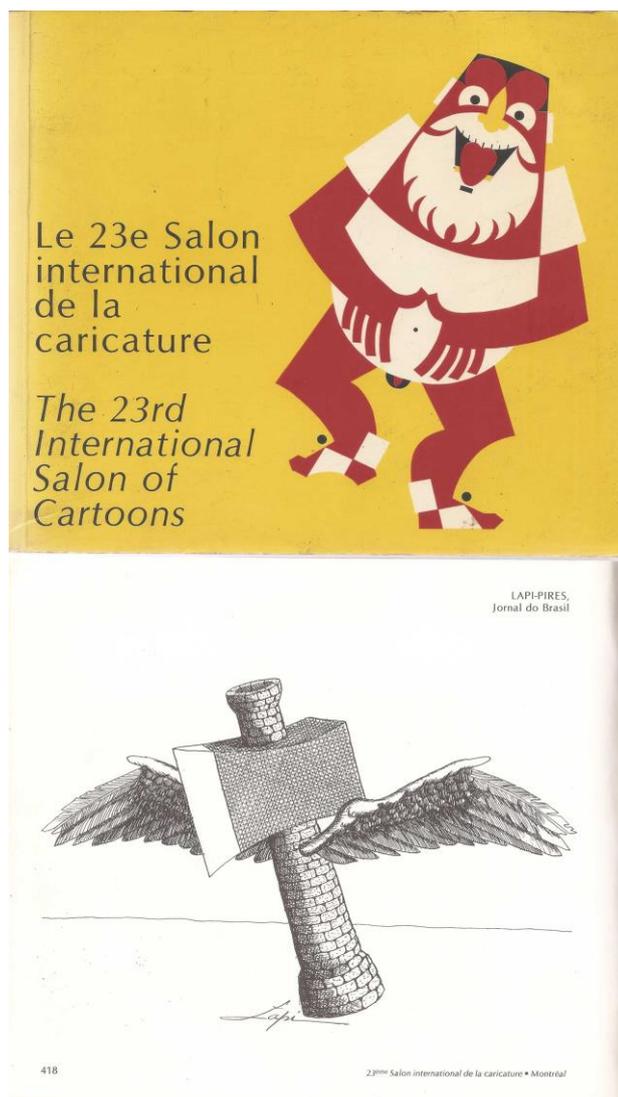


Figura 22 - Capa do catálogo do 23º Salão Internacional de Cartuns e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1986.

Em 1987, o artista tem seu trabalho publicado no catálogo da 2ª Bienal de Humor em Fredrikstad na Noruégia. Ao lado da ilustração continha um breve resumo sobre o artista:

Professor de arte experimental e instrutor de artes no Centro Gulbenkian, no Rio de Janeiro, Brasil. Mostra criatividade em uma série de áreas - ele é cartunista, jornalista, escritor, ilustrador, escultor e artista gráfico. Você pode encontrar seu trabalho em todos os tipos de publicações. Lapi-Pires teve exposições individuais e participou de uma série de exposições coletivas em todo o mundo. Ele é representado em vários museus e coleções. (tradução nossa)

(Boksenteret. *2 Humorbiennale I Fredrikstad 1987*. Noruega: Tangen-Trykk A/S, 1987, p. 32).

“A teacher in experimental art and arts instructor at the Gulbenkian Centre in Rio de Janeiro, Brazil. Shows creativity in a lot of areas – he is a cartoonist, journalist, writer, illustrator, sculptor and graphic artist. You can find his work in all kinds of publications. Lapi-Pires has had individual exhibitions and he has participated in a lot of collective exhibitions all over the world. He is represented in many museums and collections.”



Figura 23 – Capa do catálogo da 2ª Bienal de Humor em Fredrikstad na Noruega e, reprodução do currículo e de desenho em nanquim de Lapi, 1987.

O trabalho de Lapí é publicado na revista Witty World, International Cartoon Magazine, número 5, no outono de 1988, na seção “Focus” destinada aos trabalhos de artistas internacionais com assuntos de relevância internacional, sendo neste número: paz. (SZABO, Joseph George. *WittyWorld International Cartoon Magazine, No 5, Autumn 1988*. North Wales, USA: WittyWorld Publications, 1988, p. 17).

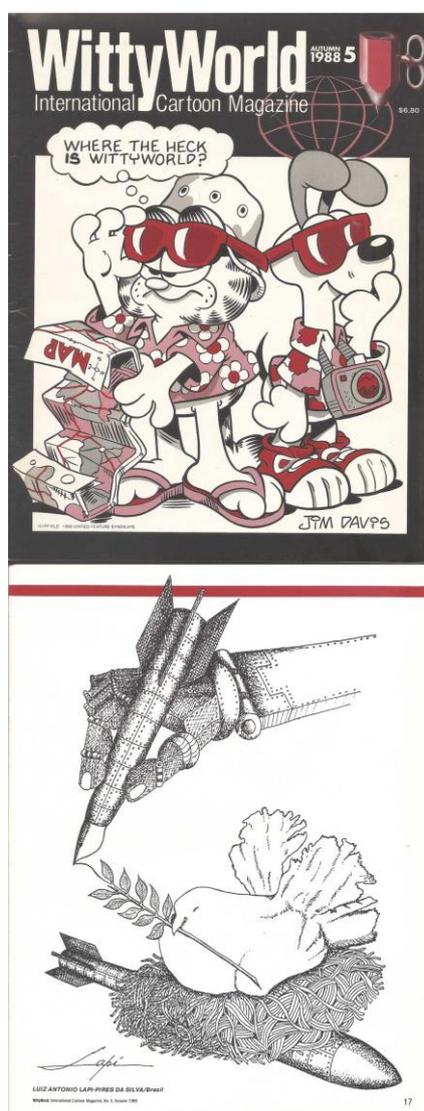


Figura 24 – Capa da revista Witty World, International Cartoon Magazine, nº 5 e, reprodução de desenho em nanquim de Lapí, 1988.

Em 1990, Lapí cria cartões postais para Barra de Caravelas e Maceió.



Figura 25 – Cartões postais para Barra de Caravelas e Caravelas (Bahia), Lapí, nanquim em papel, impressão em papel cartão, 1990.

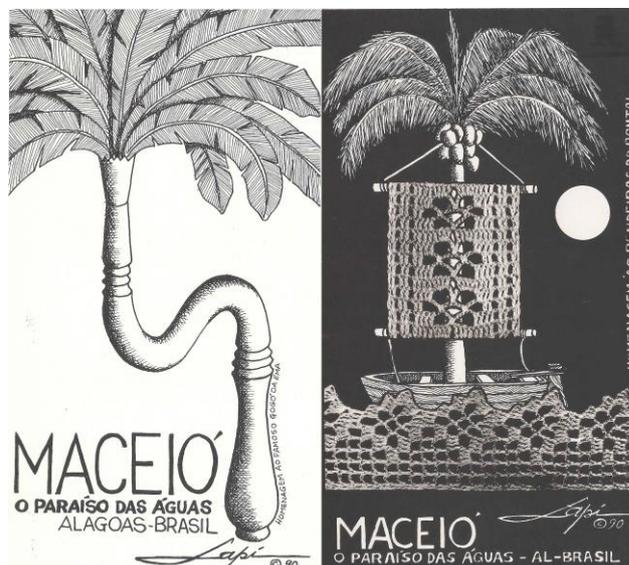


Figura 26 – Cartões postais para Maceió (Alagoas), Lapí, nanquim em papel, e, montagem fotográfica com nanquim, impressão em papel couchê, 1990.

Neste mesmo ano lança o livreto “Urbanana Clip 90” (Lisboa-Rio, 1990) com uma compilação de objetos de humor de sua autoria. (LAPÍ. *Urbana Clip 920, Rio – Lisboa, Instalações e Objetos de Humor*. Rio de Janeiro: Edições Cordelurbano, 1990, p. 8 e 9).



Figura 27 – Capa e contra-capa do livreto Urbanana Clip 90 e, fotos em página aberta de objetos-esculturas, Lapí, 1990.

No final de 1991, Lapí se muda para o bairro de Santa Teresa, no edifício localizado na Rua Paschoal Carlos Magno, 103, cobertura, onde fixa residência até o dia de sua morte. Abaixo a fachada do edifício, onde se vê a varanda do apartamento.

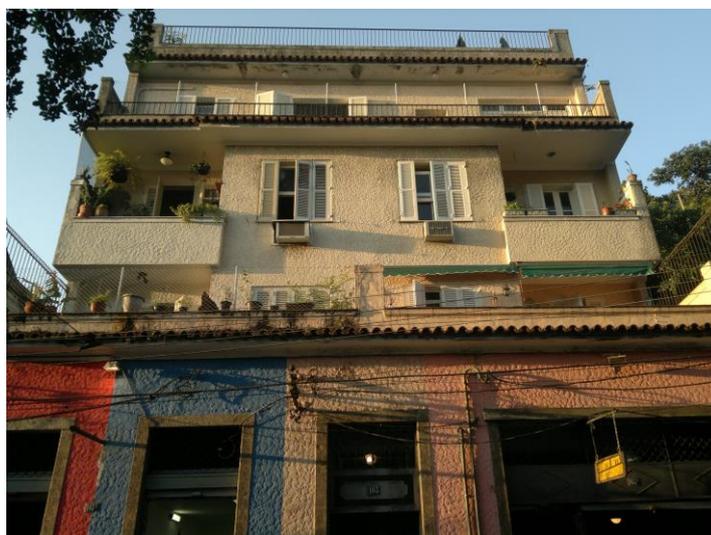


Figura 28 – 2ª residência do artista, fachada, Santa Teresa, ano 2013.

Em 1992 produziu um cartão postal para o Instituto Catarse de Fomento à Cidadania. No texto inserido no postal os dizeres: “Lapí foi o artista brasileiro escolhido pela UNICEF e o Conselho da Europa para o “One World Art” em 1992 – reconhecimento ao seu trabalho junto às crianças e à população carente”.



Figura 29 – Cartão Postal para o Instituto Catarse de Fomento à Cidadania, Lapí, nanquim em papel, impressão em papel cartão, 1992.

International Press Card emitido pela International Federation of Journalists válido até 08 de fevereiro de 2003.

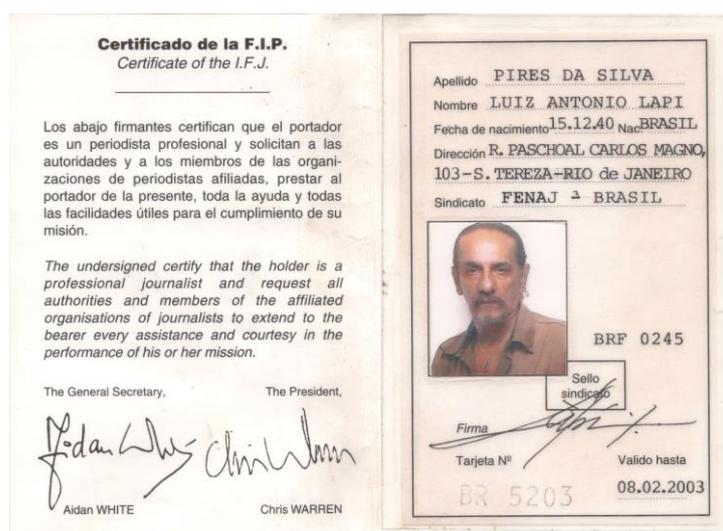


Figura 30 – International Press Card do artista.

É no mínimo curioso que um dos trabalhos de Lapí que mais perdura no cenário carioca não seja reconhecível pela população, principalmente por não ter a assinatura do artista: a logomarca atual do Instituto Philippe Pinel. Achado em seus documentos o desenvolvimento do design da marca, sem data, pode-se considerar que o trabalho seja de 1994 em diante, seguindo a lógica de mudança do nome da instituição citada no trecho do texto abaixo encontrado na página da internet do Instituto Philippe Pinel, no setor institucional; após o texto o conjunto de figuras do projeto sendo à direita a logomarca, e, à esquerda superior o estudo de posicionamento dela na fachada e à esquerda inferior uma foto da fachada vista do Mirante do Pasmado (Botafogo – Rio de Janeiro) em 15 de setembro de 2014:

A história do Instituto Philippe Pinel começou em 13 de janeiro de 1937, quando nasceu com o nome de Instituto de Neurosífilis e fazia parte do complexo psiquiátrico da Praia Vermelha, juntamente com o Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil, o IPUB. Em 1965, foi batizado como Hospital Pinel, homenageando o fundador da psiquiatria, Philippe Pinel. Em 1994, ganhou seu nome atual. (http://www.sms.rio.rj.gov.br/pinel/media/pinel_institucional.htm visto em 27 de fevereiro de 2016).



Figura 31 – Logo do Instituto Philippe Pinel, impressão jato de tinta em papel, Lapí, sem data. Estudo de fachada. Logo original à distância em chapa de aço e pintura automotiva (2014).

Em 8 de fevereiro de 2001, Lapí morre de parada cardíaca no seu apartamento no bairro de Santa Teresa e, no mesmo dia é enterrado no cemitério São João Baptista em Botafogo, no Rio de Janeiro. Vale transcrever o obituário do jornal O Globo abaixo porque ele apresenta informações relevantes relativas ao currículo do artista, e comprova sua importância e projeção no cenário cultural do país. Logo após a transcrição, uma foto ilustrativa do jornal:

Obituário

Luiz Antônio Pires, Lapi, 60 anos

Desde menino, Luiz Antônio Pires sempre foi pouco afeito às palavras. Carioca, usou sua timidez como uma das armas e descobriu sua melhor forma de comunicação e a sua arte. Com talento, em pouco tempo transformou-se num dos mais importantes e conhecidos cartunistas do país: Lapí, nome que acabou se transformando numa verdadeira marca.

Em sua carreira há uma vasta lista de participações nos principais jornais, em exposições e salões de humor do Brasil e do exterior. Mas poucas coisas o agradavam mais do que ousar, criar e lançar projetos e veículos, jornais e revistas. De si mesmo, dizia ser um ilustrador, cartunista, programador visual, jornalista, “um artista prático”.

Lançou-se profissionalmente no Caderno Jovem de “O Jornal”, dos Diários Associados; criou a revista “Cordel Urbano”, que lançou o ilustrador Roberto Rodrigues (irmão de Nelson Rodrigues); foi um dos mais atuantes colaboradores do “Pasquim”, o jornal irreverente que marcou toda uma época e uma geração, onde fez extenso rol de amigos e de admiradores, entre os quais Ziraldo e Millôr Fernandes. Coordenou o jornal “Adiante”, um dos últimos representantes da imprensa alternativa. Lapí foi um dos principais cartunistas do “Jornal do Brasil”.

Lapí morreu ontem, no Rio de Janeiro, de parada cardíaca, aos 60 anos. Mas não serão apenas o traço e o humor refinado que farão com que muitas gerações se lembrem dele. Sua preocupação político-social também está presente nos projetos em que se envolveu de corpo e alma.

De acordo com o designer Ricardo de Saboya Ribeiro, Lapí falava sempre com muito carinho dos comunitários, que desenvolveu e coordenou, muitos deles levados ao exterior por artigos e matérias de revistas. O projeto de pintura na favela da Rocinha, a Oficina de Animação do Hospital Pinel e o Programa “Arte Pinta no Rio”, da Prefeitura da cidade, eram dos mais premiados.

A arte e a irreverência do artista mais do que sensibilizavam. Uniam. Após pintar sua casa com seus desenhos, em Barra de Caravela, na Bahia, teve de fazer o mesmo trabalhando na casa dos vizinhos, com ajuda de crianças. Em pouco tempo toda a cidade se curvava e imitava a sua arte. Este trabalho rendeu ao artista um prêmio da Unesco.

. (Obituário, seção Rio, Jornal O Globo, Rio de Janeiro: sexta-feira, 9 de fevereiro de 2001, p.18)

18 • RIO

O GL

OBITUÁRIO

Luiz Antônio Pires, Lapi, 60 anos

07/07/01

Desde menino, Luiz Antônio Pires sempre foi pouco afeito às palavras. Carioca, usou sua timidez como uma das armas e descobriu sua melhor forma de comunicação e a sua arte. Com talento, em pouco tempo transformou-se num dos mais importantes e conhecidos cartunistas do país: Lapi, nome que acabou se transformando numa verdadeira marca.

Em sua carreira há uma vasta lista de participações nos principais jornais, em exposições e salões de humor do Brasil e do exterior. Mas poucas coisas o agradavam mais do que ousar, criar e lançar projetos e veículos, jornais e revistas. De si mesmo, dizia ser um ilustrador, cartunista, programador visual, jornalista, "um artista prático".

Lançou-se profissionalmente no Caderno Jovem de "O Jornal", dos Diários Associados; criou a revista "Cordel Urbano", que lançou o ilustrador Roberto Rodrigues (irmão de Nelson Rodrigues); foi um dos mais atuantes colaboradores do "Pasquim", o jornal irreverente que marcou toda uma época e uma geração, onde fez extenso rol de amigos e de admiradores, entre os quais Ziraldo e Millôr Fernandes. Coordenou o jornal "Adiante", um dos últimos representantes da imprensa alternativa. Lapi foi um dos principais cartunistas do "Jornal do Brasil".

Lapi morreu ontem, no Rio de Janeiro, de parada cardíaca, aos 60 anos. Mas não serão apenas o traço e o



Lapi: 'um artista prático'

humor refinado que farão com que muitas gerações se lembrem dele. Sua preocupação político-social também está presente nos projetos em que se envolveu de corpo e alma.

De acordo com o designer Ricardo de Saboya Ribello, Lapi falava sempre com muito carinho dos comunitários, que desenvolveu e coordenou, muitos deles levados ao exterior por artigos e matérias de revistas. O projeto de pintura na fachada da Rocinha, a Oficina de Animação do Hospital Pini e o Programa "Arte Pinta no Rio", da Prefeitura da cidade, eram dos mais premiados.

A arte e a irreverência do artista mais do que sensibilizavam. Uniam. Após pintar sua casa com seus desenhos, em Barra de Caravelas, na Bahia, teve de fazer o mesmo trabalho na casa dos vizinhos, com ajuda de crianças. Em pouco tempo toda a cidade se curvava e imitava a sua arte. Este trabalho rendeu ao artista um prêmio da Unesco.

Bingos de Caixa po

Das 34 casas em

Vladimir Netto

BRASILIA. O desembargador Chalo Barbosa, do Tribunal Regional Federal da 2ª Região, cassou ontem a liminar que impedia a Caixa Econômica Federal (CEF) de fiscalizar os bingos em situação irregular no Rio. A liminar tinha sido obtida pelos bingos, que impetraram mandado de segurança apontando a Loteri como responsável pela fiscalização do jogo no estado. Logo depois da decisão de ontem, a CEF enviou a lista dos bingos que considera em situação irregular para a Polícia Federal (PF). Isso significa que, a partir de hoje, as casas que exploram esse tipo de jogo no Rio — e que não têm autorização da CEF para funcionar — podem ser fechadas. Das 34 bingos do Rio, 31 estão nessa situação.

Ontem, a PF começou a fiscalização em São Paulo, Espírito Santo, Rio Grande do Sul e Paraná, fechando sete bingos. A primeira casa a ser fechada foi o Bingo Glória, em Vila Velha, no Espírito Santo. Depois, foram lacrados mais dois estabelecimentos no Rio Grande do Sul e quatro em São Paulo.

Em todo o país, pode haver 384 bingos na ilegalidade

Esses bingos, como todos os outros em situação irregular, não tinham pedido uma autorização de funcionamento à Caixa e foram considerados ilegais. Em todo o país, há 384 bingos que podem estar operando na ilegalidade. Em seu despacho, o desembargador Barbosa afirmou que a Justiça do Rio não tem competência para ana-

E-mail para esta seção: ohb@oglobo.com.br

Figura 32 – Obituário de Lapi no jornal O Globo em 09/02/2001.

No próximo capítulo são exibidas algumas ideias pessoais encontradas num caderno de anotações do artista que complementam este capítulo que se encerra, preparando para uma compreensão maior do artista e do restante do trabalho.

CAPÍTULO 4

Lapí por ele mesmo – pensamentos

“Sou feliz na medida em que luto para preservar minha sanidade e lucidez, ou seja: os instrumentos da “loucura””. (Tu Agazeta Maceió – 1965).

“Qual o segredo do sucesso?
Não pensar nele e saber que a criatividade e a iniciativa são as principais armas.
Em qualquer competição o segundo colocado é o primeiro perdedor”. (Tugazeta – 1965).

“Não protesto.
Luto diariamente pelo que acredito.
Como diz o povo “bronca é ferramenta de otário” e acrescento quem protesta já perdeu e eu não sou nem nunca fui um perdedor.” (Manifesto Pró Cultura Rio – Março 1990 / Maio 1990).

“O desenho é um prolongamento da escrita (que é o desenho básico).
O desenhista é aquele cara que ao chegar na letra “Z”, prolonga a linha, a perna da letra e sai no final gratificado porque acabou de conquistar a sua forma de trabalhar.” (Jornal da Manhã – Teresina – Piauí / Cordel Urbano).

“Em desenho, “a embalagem” é o próprio estilo de quem desenha”. (Jornal da Manhã – Teresina – Piauí).

“Quero que as pessoas reconheçam o meu trabalho como elas reconhecem numa prateleira a marca da Coca-Cola ou do Omo”. (30 de setembro de 1990 – Jornal da Manhã – Teresina – Piauí).

“O mal da maioria dos críticos (não todos) é que eles não têm peito para chegar e dizer assim: – Cara, você é bom. Eles sempre (não todos) vão buscar para o artista nacional um parâmetro lá de fora, da Europa. Um equívoco.” (Jornal da Manhã – Teresina – Piauí).

“Os bruxos e os feiticeiros falam de uma loucura lúcida. Para mim “loucura” é “loucura” e por si só se basta.” (Jornal da Manhã – Teresina – Piauí).

“Enquanto me chamarem de “louco” e eu concordar, estarei livre de uma camisa de força. (Jornal da Manhã – Teresina – Piauí).

“Sofri muito por ser filho de um homem cultíssimo e de uma mulher neurótica e talentosíssima. Ao terminar meu curso primário aos 7 anos, depois de ter-me alfabetizado aos 2 anos, dediquei-me junto com meu pai a estudos muito avançados para a minha idade. Estudava filosofia com 8, 9 anos. Li o capital aos 8 anos, etc. Quando falava com meus amigos adolescentes eles por ignorarem achavam que eu estava mentindo. Isto isolou-me e conseqüentemente enfiei mais e mais a cara nos livros e em todo tipo de informação à mão. Só consegui um certo equilíbrio aos 25 anos, mesmo assim com muito esforço. Então tornei-me mais mundano, mais sedutor, o que aliás foi ótimo quando passei a conhecer grandes mulheres e isto mudou e resolveu tudo. Fui pai, escrevi e publiquei livros, achei meu caminho.” (Jornal da Manhã – Teresina – Piauí).

“Assumir nosso absurdo interior, sempre”.

“Um artista não tem que ser sensível, tem que ser forte, forte, forte, forte para ser até sensível”.

Agora que a percepção histórica artística, biográfica e de pensamento do artista é estabelecida, criando uma familiaridade com parte de sua obra, pode-se absorver melhor o desenvolvimento do capítulo seguinte que estuda de forma mais profunda o processo criativo e as influências do artista. Nele, novas obras são apresentadas, e consecutivamente nos capítulos posteriores.

CAPÍTULO 5

As interpretações da linguagem de Lapí e a influência do Surrealismo em sua obra

O capítulo anterior mostra, de forma documental, parte da produção do artista para um início de conhecimento de suas obras e de uma ambientação capaz de facilitar a compreensão desse capítulo onde seu trabalho é analisado frente ao raciocínio surrealista e às influências que o movimento puderam exercer sobre a criatividade e produção de Lapí.

No trecho abaixo é citada a questão dos mistérios e de uma interpretação equivocada dos surrealistas à respeito dos estudos de Freud, e tal questão tangencia a forma de expressão de Lapí que se utilizava de uma linguagem artística aparentemente parecida com delírios da mente mas, de forma muito consciente, como se o “eu” estivesse dominando o “id” para a comunicação de um discurso.

Perceberam que o pensamento tradicional era abalado pelas novas descobertas científicas e psicológicas. A nova física (Einstein, Heisenberg, Broglie) assegurava que a luz se propagava em linha curva. A teoria dos sonhos de Freud descrevia o homem como um ser perverso que descarregava sua libido em imagens inconscientes da mais torpe simbologia, reprimidas na vigília. Os surrealistas queriam revelar esses mistérios. Mas leituras apressadas de Freud levaram-os a defender o sonho como um substituto do pensar dirigido, acreditando que, ao invés da razão, o inconsciente é que deveria *dirigir* as ações humanas. Na verdade, para Freud o inconsciente é que deveria ser dominado pela razão de modo a tornar-se também ele consciente, sendo a meta humana o domínio cada vez maior do “eu” sobre o “id”, bem o contrário do que os surrealistas propunham em seu nome. (O Surrealismo / GUINSBURG, J.e LEIRNER, Sheila, organização. *O Surrealismo Stylus; 13 / dirigida por J. Guinsburg*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.24)

Analisando a obra de Lapí, percebe-se um comprometimento com a verdade e denúncia das questões de seu tempo. Se sua linguagem visual, se a escolha dos elementos, a união e organização dos mesmos remete muito ao movimento artístico

surrealista, a intenção do discurso difere totalmente na medida que se apoia na lucidez crítica ao invés da defesa do sonho como um substituto do pensar dirigido, ideia reforçada pelo trecho acima sobre Freud.

A participação do inconsciente como fonte de alimentação criativa pode até ser considerado, visto que combinações muitas vezes inusitadas tomam forma em seus trabalhos mas, nunca num processo de fuga da realidade ou de domínio do “id” sobre o “eu” e, sim, de forma pensada para a construção de um discurso, na maioria das vezes, crítico do mundo e dos acontecimentos de seu tempo.

O que aparentemente parece loucura traduzida em obras visuais é justamente a mais pura lucidez. Talvez, e isso é uma especulação a se investigar, o uso dessa linguagem da imagem do absurdo queira refletir justamente a insanidade dos tempos, como um espelho que reflete, como se o artista quisesse dizer: - esse mundo está completamente louco; as guerras, a fome, a pobreza, a desigualdade social; nada disso faz sentido e meu desenho é reflexo visual dessa falta de sentido.

Poderia levantar a hipótese também, de que tal recurso fosse usado para confundir a censura da época (período da ditadura militar brasileira) mas, acredito que a leitura das intenções de suas obras geralmente é facilmente percebida jogando em parte essa especulação por terra.

Mas Lapí tinha a questão do sonho muito forte, não os sonhos desconexos ao dormir, embora nenhum escrito nos comprove que ele não se utilizasse de seus sonhos ao dormir como elemento criativo, mas, o sonho com o qual o cartunista se comprometia era os dos desejos e aspirações de mudanças para um país e um mundo melhor e mais digno economicamente e politicamente. O artista tinha um compromisso com o amanhã e com o novo.

No trabalho de Lapí o recurso do recorte e da colagem aparece em algumas obras demonstrando uma aproximação com o movimento Dadaísta mas, novamente as intenções são diferentes, já que os Dadas combinavam seus recortes ao acaso e Lapí usa o recurso com muita consciência e com propósitos definidos de discurso.

Alguns trabalhos recorrem a esse recurso sem evidenciar a técnica do recorte mas, para a reutilização em um novo trabalho de algum elemento de trabalho anterior. É como se fosse um auto canibalismo, a alimentação por si próprio das ideias, retroalimentação; o que reforça o traço e os elementos usados pelo artista, sua

linguagem. Escritos encontrados em seus guardados elucidam melhor esse ponto através de discurso do próprio Lapí:

Napoleão Bonaparte dizia: – “A maior figura de retórica é a repetição”. Ouso dizer que a auto recorrência na minha obra tem surtido o mesmo efeito. Volto muito aos meus temas, símbolos, signos (urbanos rupestres) para reforçar e renovar meus discursos gráficos e poéticos. Parece repetição mas não é. É diluição. É multiplicação. É a volta ao branco do papel, do muro, da prancheta cinzenta dentro da minha cabeça. (Caderno de anotações - Lapí – sem data).

Analisando trabalhos feitos para “O Jornal” no ano de 1970, nota-se o uso dos seguintes elementos recorrentes em seus desenhos: a figura do ser humano, armas, ratos, partes do corpo, balão de diálogo e mãos. Aparecem também objetos mecânicos, animais e o traço de desenho. Esses elementos irão acompanhar o trabalho do artista ao longo de sua carreira, muito porque usava-os como simbologia de certos discursos implícitos em suas imagens. O dedo que aponta, o dedo duro, o delator é conceito e elemento recorrente na obra do artista (influência das questões da ditadura militar brasileira). A arma como elemento de censura e de devastação e violência, muitas vezes usada para denunciar esse abuso de poder e desenvolver um discurso pacifista com o desenho. A secção de partes do corpo também mostrando destruição e o desmantelamento de uma sociedade e de sua política. A utilização de elementos mecânicos, máquinas, metal. Muitas vezes homem se confronta com máquina, natureza se confronta com máquinas. O humano, o vivo, a fauna e a flora versus o artificial. Em alguns trabalhos a fusão do homem e da máquina reforça a retórica de que o ser humano cria as máquinas e elas estão dentro do homem, a destruição que ele provoca se utilizando delas faz com que sejam simbioses, mas também retratam a frieza humana com o seu semelhante e seu meio ambiente. Essa fusão visual aparece em vários trabalhos do cartunista.

A utilização desses elementos citados não significa que o artista estivesse preso a um repertório amarrado de imagens. Era muito atento ao seu tempo, usava em vários momentos da técnica do desenho de observação para transpor para o papel em traços algum objeto real que desejava incorporar na composição do trabalho. A utilização de novas imagens e suas organizações seguiam o fluxo de ideias livres do artista somado aos acontecimentos políticos e sociais de seu tempo, à carga simbólica

dos elementos utilizados e às necessidades do artista de pautar uma opinião crítica sobre os mesmos. Algumas vezes poderiam ser meras brincadeiras humorísticas acerca de qualquer assunto, nem sempre tendo carga tão pesada de crítica político-social, mas normalmente o artista não se desvinculava da observação crítica política.

O artista se especializou na técnica de bico de pena e nanquim; amante firme da expressão gráfica em preto e branco, mas também um ótimo colorista, não se limitou a essa técnica, trabalhando também com colagens, diagramação visual de revistas, cartazes de teatro, ilustração de livros, fotografia, esculturas, objetos e instalações artísticas, fez letra de música, esteve envolvido com filmagens, cenografia de teatro, produção de projetos culturais. Lapí se utilizou de vários meios artísticos para expressar a sua criatividade, talento e ideias; na sua grande maioria fiel a linguagem surrealista (desviando-se apenas, quando existia uma amarração de ideia pelo contratante do trabalho); assim como Salvador Dalí no trecho seguinte de J. Guinsburg & Sheila Leirner:

Produzindo loucamente, aconselhava grandes estilistas; trabalhava para empresas publicitárias; criava cenários, figurinos, ilustrava livros, infiltrava-se em Hollywood. Depois de criar maravilhosos quadros para um filme (nunca realizado) dos Irmãos Marx, desenhou a magnífica seqüência de sonho de *Spellbound* (Quando Fala o Coração, 1945), de Alfred Hitchcock; a animação inacabada (mas recuperada em 2003) *Destino* (idem, 1946), da Disney; e o delicioso pesadelo de *Father of the Bride* (O Pai da Noiva, 1950), de Vincente Minnelli. (O Surrealismo / GUINSBURG, J.e LEIRNER, Sheila, organização. *O Surrealismo Stylus; 13 / dirigida por J. Guinsburg*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.47).

Uma publicação de 1968 (STERNBERG, Jacques et CAEN, Michel. *Les chefs-d'œuvre du dessin d'humour – L'anthologie Planète*. France, Paris: Éditions Planète, 1968) encontrada na biblioteca do artista parece de extrema importância, pois ao folhear suas páginas, várias ilustrações se assemelham com o traço de Lapí, porém sendo anteriores aos trabalhos dele, o que pode comprovar forte influência em seu desenvolvimento de traço e ideias.

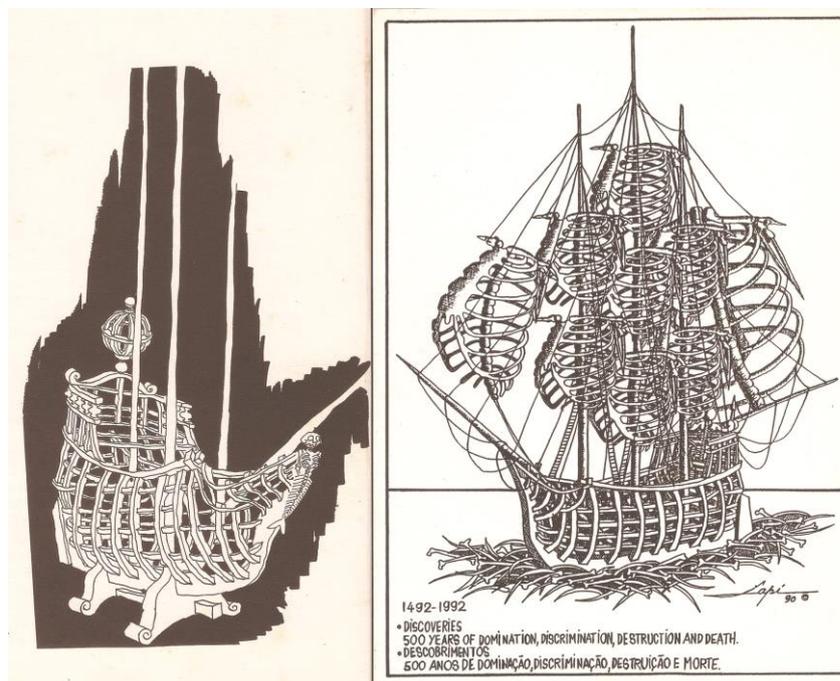


Figura 33 – Sem título, *Barbe*, nanquim em papel, sem data. Cartão postal do 1º Salão Carioca Internacional de Humor, *Lapí*, nanquim em papel, impressão em papel cartão, 1990.

O trabalho acima à esquerda é de autoria do artista André-François Barbe, mais conhecido como Barbe. No capítulo dedicado à sua obra o subtítulo diz: “um novo arquiteto do absurdo”, o que me soa próximo de uma proposta surrealista, também ao analisar seus desenhos. Acima à direita está o trabalho de Lapí que parece claramente inspirado nesta proposta de Barbe, onde os pontos de ligações principais são a estrutura da caravela no “osso” em madeira, e a presença de elemento do esqueleto, no trabalho de Barbe a ossada de uma carranca sereia, e no de Lapí, as velas da embarcação sendo compostas pela ossada do tórax.



Figura 34 – Capa do catálogo da VIII Bienal de São Paulo, 1965.

Na figura 34 visualizamos mais um material encontrado na biblioteca do artista: o catálogo da VIII Bienal de São Paulo cujo o tema era surrealismo e arte fantástica, o que pode reforçar a comprovação de que pelo menos o artista não ignorava a existência do movimento artístico surrealista, algo que já se pode colocar como certo, pois o movimento de vanguarda na época teve repercussão, tanto que gerou tal exposição. Somando-se às análises comparativas abaixo e as reflexões já citadas acima, a percepção de uma forte influência do surrealismo na obra de Lapí se torna bastante pertinente, mesmo que o discurso de difira um do outro.

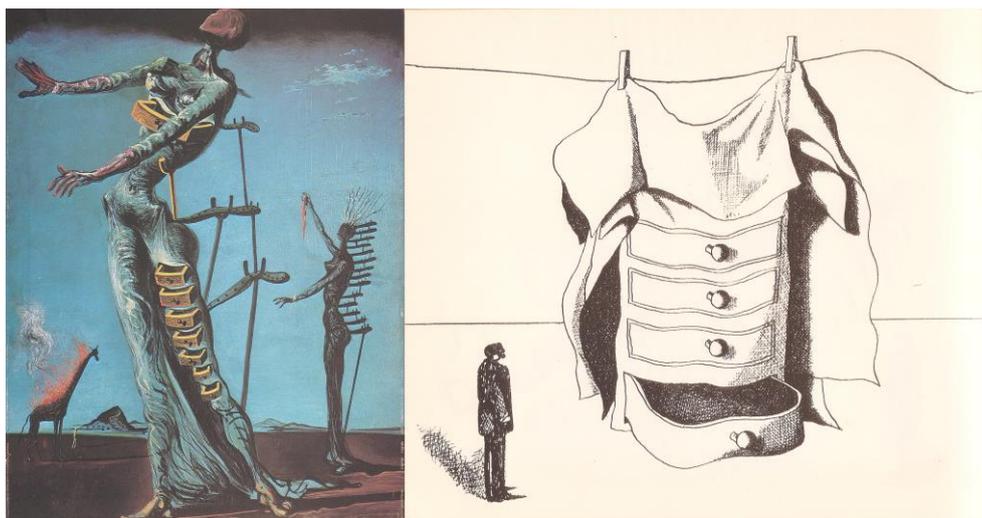


Figura 35 – Girafa em chamas, Salvador Dalí, 1936-1937. Sem título, Lapí, nanquim em papel, sem data.

Na análise comparativa entre as obras da figura 35 de Salvador Dalí e Lapí, a hierarquia do tempo nos induz a percepção de que provavelmente Lapí se inspirou, quis fazer menção ou homenagear a obra “Girafa em chamas”, já que o trabalho de Dalí que data de 1936-1937 é anterior ao de Lapí publicado em 1983 no livro “Urbandanças de um anartista”.

As técnicas utilizadas nos dois trabalhos são diferentes com Dalí usando palhetas diversas de cores, com predominância do tom de azul em tinta óleo sobre tela. Já Lápi trabalha seu desenho com sua usual técnica de nanquim bico de pena num resultado bicolor preto e branco. Ambos se utilizam de sombreado para dar profundidade e volume a seus desenhos, com Lapí tendo um traço bem mais simplificado que Dalí, até pela quantidade de elementos em cena.

O foco comparativo de inspiração está centrado no elemento gaveta; em ambas as obras esse elemento teoricamente de matéria mais dura se coordena com pano e pele mais flexíveis. No desenho de Dalí, tais gavetas parecem comunicar todo o inconsciente humano ou a portabilidade dos nossos segredos interiores ou até o vazio dele.

Enquanto a girafa pega fogo, as grandes figuras parecem não se importar revelando através das gavetas o vazio emocional diante do fato.

No desenho de Lapí o homem observa essas gavetas já curvas, com certa maleabilidade, quase representando a flexibilidade de caráter dos que guardam em seu interior segredos pertencentes a esses homens de paletós. Uma alusão aos cargos públicos e o “pendurar os paletós na cadeira” enquanto nada fazem, representado pelo vazio da gaveta. Uma vida vazia em escritórios e todo o segredo não revelado dos “colarinhos brancos”.

A representação do vazio interior humano está presente nas duas obras, assim como a possibilidade de se guardar informações e segredos que a mente humana possui.

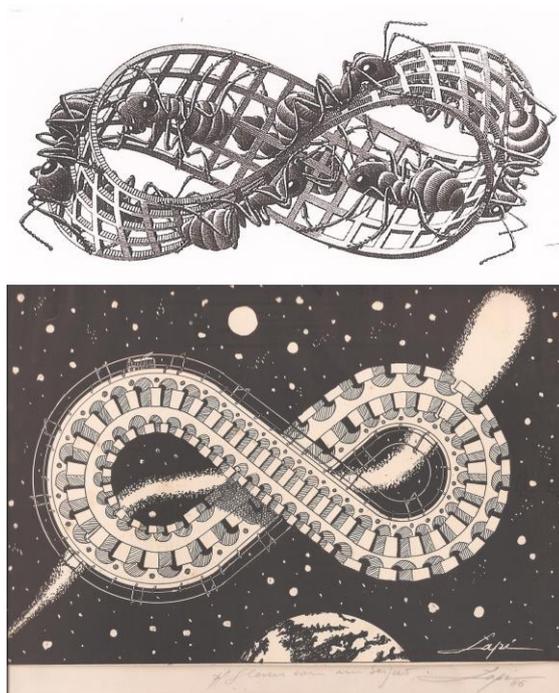


Figura 36 – Laço de Moebius II, M.C. Escher, xilogravura, 1963. Sem título, Lapí, nanquim em papel, fotocópia, 1986.

Embora M. C. Escher não pertença ao movimento dos surrealistas, assim como Lapí também não, ambos se utilizam da ideia do impossível e, Escher particularmente do jogo ótico e estudos da física.

O símbolo do infinito tem sua representação mais marcante e visualmente significativa nesta obra de Escher (Laço de Moebius II em xilogravura; primeira imagem acima) que data de 1963 anteriormente ao trabalho de Lapí. Um objeto transformado no símbolo foi o foco de inspiração para Lapí.

Na obra de Escher esse infinito parece representar a continuidade das espécies, seus programas de rotinas para sobrevivência e, tendo a estrutura uma representação de material não orgânico, e as formigas sendo seres vivos, a eterna luta entre a natureza e o ser humano com suas máquinas, construções e invenções.

Sem dúvida nenhuma existe a ideia de ciclo, presente também na obra de Lapí em comemoração à passagem do cometa Harlem pela Terra que também é um ciclo, assim como os Arcos da Lapa, transformados em símbolo do infinito, nos mostra a permanência, a preservação e o perdurar da história de uma cidade e seu povo. Também é a tentativa de escolher um símbolo um pouco menos óbvio, na época, que

o Cristo Redentor e o Pão de Açúcar para representar a cidade do Rio de Janeiro, além de ser uma construção passível de aceitar a transformação ótica da contorção resultante no símbolo do infinito.

Na obra de Escher o diálogo fica entre a natureza e o humano representados respectivamente pela formiga e pela estrutura do infinito, um diálogo que nunca se esgota; na obra de Lapí o diálogo é o mesmo respectivamente representado pelo universo espacial e o cometa (natureza) e os Arcos da Lapa (homem).

As técnicas se diferem com Lapí usando nanquim bico de pena e tinta acrílica branca, enquanto Escher utiliza a técnica de xilogravura impressa em papel.

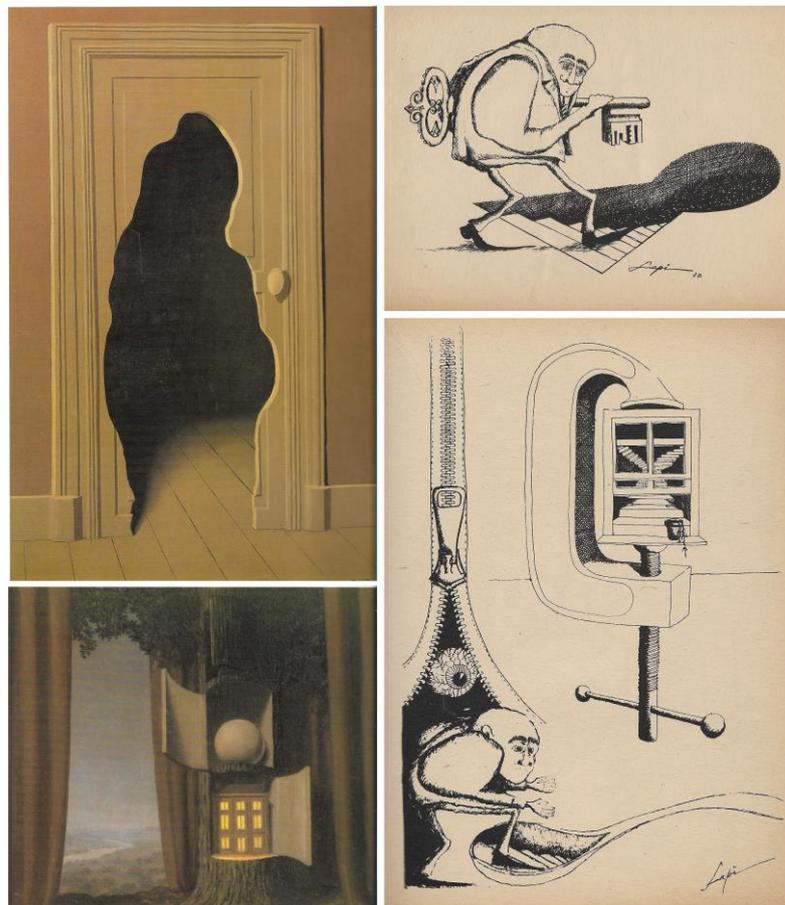


Figura 37 – Esquerda superior: A resposta imprevista, René Magritte, óleo sobre tela (81x54 cm), 1933. Esquerda inferior: A voz do sangue, René Magritte, óleo sobre tela (50x65 cm), 1948. Direita: Sem título, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1969-1973.

Acima, temos um conjunto de trabalhos, à esquerda de autoria do artista surrealista belga René Magritte (esquerda superior: *La response imprévue*, 1933 – óleo sobre lienzo, 81x54 cm, Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts; e esquerda inferior: *La voix du sang*, 1948 – óleo sobre lienzo, 50x65 cm, Colección privada) e à direita do artista Lapí (Pires & Buarque realizações, Cordelurbano apresenta Lapí – 1969-73, Estado da Guanabara: Editora Ouvidor, 1973; sem número de página ou título dos desenhos). Numa contemplação atenta, percebe-se que essas respectivas obras exploram a sensação de mistério, do desconhecido por trás dessas aberturas nos espaços que ilustram. Isso é uma característica forte no trabalho de René Magritte, para o qual, o oculto era mais importante que o reconhecível, liberando a imaginação de quem aprecia a obra para vagar pelas várias possibilidades interpretativas do que não vê de imediato, do que não é revelado. Este processo de Magritte fica explicitado na tradução do graduando, com texto original logo em seguida: *“O oculto era para ele mais importante que o reconhecível. Isso vale tanto para seus próprios temores como para a sua maneira de expor o mistério”*.

Lo oculto era para él más importante que lo reconocible. Ello vale tanto para sus propios temores como para su manera de exponer el misterio. (MEURIS, Jacques. Tradução: CARAMES, Carlos. *René Magritte*. Alemanha: Benedikt Taschen, 1993, p.83).

Magritte explica através de exemplos o processo de associação de figuras em seus trabalhos e os efeitos causados por tais; como a união de elementos pode levar a uma primeira interpretação, dar margem a uma segunda e possibilitar a exploração de uma terceira percepção do trabalho artístico. Segue-se o texto traduzido pelo graduando, seguido abaixo pelo trecho original do livro em espanhol: *“Um corpo humano e um cavalo fazem pensar em um cavaleiro sobre sua montaria. É a associação de uma ordem familiar entre dois elementos que o espírito deduz conjuntamente, sem se espantar por isso. Porém um corpo humano e um cavalo*

poderiam também compor um centauro, contudo este pensamento não é imediato, já que a ordem em que o corpo humano e o cavalo se complementam parece estranha. Porém, está em vias de se tornar familiar, já que o centauro existe na imaginação de todos e na iconografia popular. Finalmente, um corpo humano e um cavalo convertidos em um centauro podem ser colocados em uma ordem de paródia que permite todas as fantasias: um centauro em trajes de banho”.

Um cuerpo humano y un caballo hacen pensar em um caballero sobre su montura. Es la asociación de un orden familiar de dos elementos que el espíritu intuye conjuntamente, sin admirarse por ello. Pero un cuerpo humano y un caballo podrían componer también un centauro, y sin embargo esse pensamento no es inmediato, ya que el orden en el que el cuerpo humano y el caballo se complementan aparece extraño. Pero está em «situación de volverse familiar», ya que el centauro existe en la imaginación de todos y en la iconografía popular. Finalmente, un cuerpo humano y un caballo convertidos em centauro pueden estar colocados «en un orden de parodia que permite todas las fantasías»: un centauro em traje de baño. (MEURIS, Jacques. Tradução: CARAMES, Carlos. *René Magritte*. Alemanha: Benedikt Taschen, 1993, p.83).

Esse processo de união de elementos para composição de um discurso encontra semelhança entre a obra de Lapí e de Magritte, explicitada no texto acima. Lapí também une elementos que inicialmente causam estranheza mas que levam a uma segunda análise e leitura possibilitando a interpretação de discurso, através da compreensão dos significados intrínsecos nos objetos.

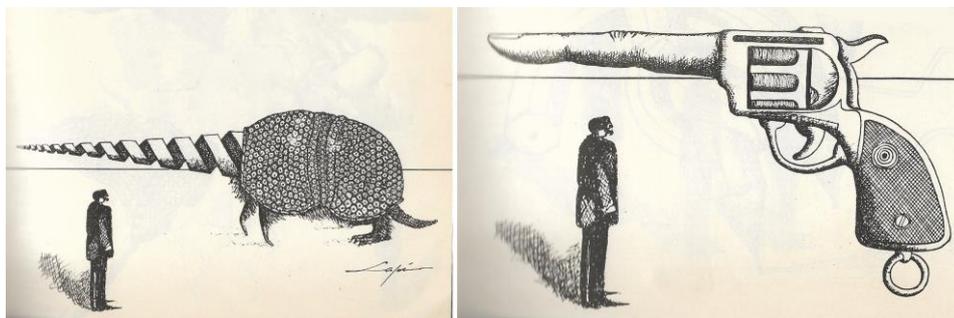


Figura 38 – Sem título, *Lapí*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.

No desenho acima à esquerda, um tatu ganha a cabeça de uma perfuratriz de metal, que a princípio faz com que a mente não reconheça o elemento final mas, em segunda análise, o cérebro entende que o tatu cava a terra e, a perfuratriz também fura e cava caminho pelos materiais, logo uma terceira percepção se faz de que ambos executam a mesma ação, transformando o desenho em uma grande paródia. E para os cariocas (naturalidade do artista) a percepção dá um passo ainda maior quando lembramos que o apelido das grandes máquinas que fazem a escavação do metrô é tatuzão.

Já no desenho acima à direita, o cano de um revólver é substituído por um dedo. A percepção de faz a respeito da pontaria, onde se aponta o dedo e se aponta (mira) também o revólver. Numa segunda leitura está a representação do dedo acusador, como algo intimidador, assim como o revólver. Colocado em contexto o trabalho pode ser atribuído à época da ditadura militar brasileira onde, as denúncias, delações e apontamentos dos esconderijos e paradeiros de todos que lutavam ou tinham ideias diferentes do regime poderiam levá-los à cadeia ou até à morte. Assim, o objeto que parece absurdo ganha toda uma ressignificação e uma lógica, tornando-se plausível e aceitável, mesmo sendo absurdo e inexistente na vida real.

O trecho abaixo fala sobre Magritte, mas poderia muito bem se referir ao trabalho de Lapí, pois o processo desencadeador de pensamentos e reflexões em ambos se faz presente. Da análise e mergulho nas obras dos dois artistas, pode-se extrair considerações sobre nossas realidades, mesmo que através de uma linguagem artística surreal, agrupando e combinando elementos com seus pesos de significado

e devolvendo ao espectador uma visão crítica do seu habitat, e, muitas vezes do seu ambiente social, econômico e político. Abaixo a tradução do graduando e, em seguida o trecho original: “A obra e o pensamento universais de Magritte, em última análise atuam mais como um catalisador do que como uma fonte de influências específicas. Imagens pintadas e ideias expressadas são substâncias que, como a química, aceleram os processos de ação e reação a que submetemos, contra todos os hábitos e convenções, a percepção de nosso ambiente”.

La obra y el pensamiento universales de Magritte actúan em último término más como catalizador que como fuente de influencias puntuales. Imágenes pintadas e ideas expressadas son sustancias que, como en la química, aceleran los procesos de acción y reacción a los que sometemos, contra todo hábito y convención, la percepción de nuestro entorno. (MEURIS, Jacques. Tradução: CARAMES, Carlos. *René Magritte*. Alemanha: Benedikt Taschen, 1993, p.208).



Figura 39 – O limiar da floresta, *René Magritte*, óleo sobre tela (74x64 cm), 1926. Sem título, *Caulos*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1973-1976. Sem título, *Lapí*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.

No conjunto de imagens acima, da esquerda para a direita temos um primeiro quadro em óleo sobre tela de René Magritte chamado *Le seuil de la forêt* que data de 1926, em seguida dois desenhos em nanquim do artista gráfico, desenhista e pintor

Caulos que foram publicados no livro “Só dói quando eu respiro” com 1ª edição em 1976 e, por último a obra de Lapí em nanquim sobre papel advinda de uma reprodução no livro “Urbandanças de um anartista” publicado em 1983. Pela ordem cronológica das publicações e análise das imagens, parece que a obra de René Magritte pode ter influenciado Caulos, e, ambos os trabalhos influenciado Lapí, ou Caulos ter sofrido influência de Lapí, pois o livro de Caulos é um compêndio de ilustração de 1973 à 1976 publicados no Jornal do Brasil e no semanário O Pasquim.

Na orelha do livro de Caulos existe a informação de que foi colaborador do jornal “O Pasquim” no final da década de 60 e na década de 70. No currículo deixado por Lapí consta a informação de que foi diretor de arte do mesmo jornal com data de 1971. A probabilidade de que ambos artistas tenham se conhecido e trocado informações é grande, ou pelo menos que o trabalho de Caulos tenha passado pelas mãos de Lapí. Esses dois artistas nascidos na década de 40 fazem parte de uma geração de artistas que optou por se expressar através do nanquim, como cartunistas e, enfrentaram o período de ditadura e toda a atmosfera da época que de alguma forma influenciou a linguagem artística do grupo e, como todo campo de trabalho, existe sim uma troca de ideias, mesmo que indireta, entre seus profissionais.

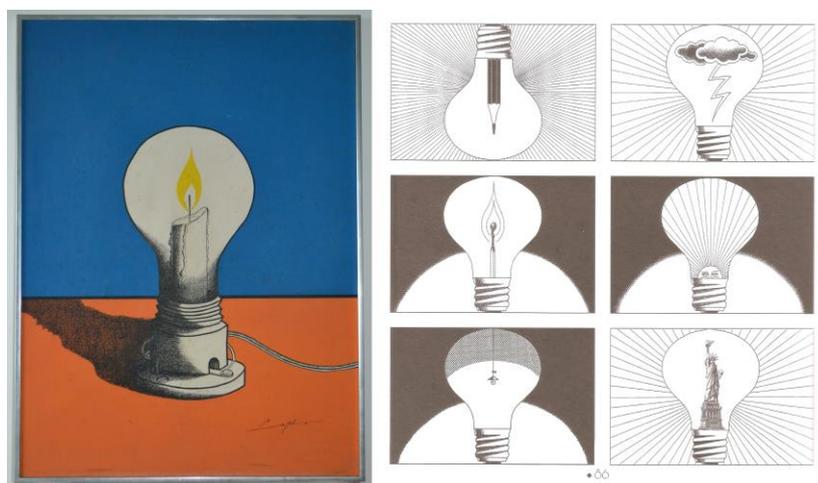


Figura 40 – Sem título, *Lapí*, tinta acrílica fosca sobre Eucatex, 1974. Sem título, *Caulos*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1973-1976.

Essa permutação de ideias pode ser notada nesta análise das obras acima à esquerda de Lapí (quadro datado de 1974), e acima à direita de Caulos (retirada do

livro “Só dói quando eu respiro” de 1976). Mesmo considerando a possibilidade de uma ideia de senso comum, que poderia ocorrer na mente coletiva, e mesmo considerando que na obra de Lapí é uma vela dentro da lâmpada, e na de Caulos um fósforo, a ideia central do absurdo de estarem acesas é a mesma, e, pode ter sido influência de Lapí sobre Caulos (ou vice e versa) na época em que trabalhavam no Pasquim. Independentemente, revelam semelhança na forma da expressão gráfica, sendo o quadro de Lapí pintado com tinta acrílica fosca em cores sobre painel eucatex, e o de Caulos nanquim em papel.

No campo do discurso, a obra de Lapí brinca com o surrealismo do impossível: como uma vela está dentro da lâmpada? Ambas fornecem luz mas, uma vela dentro da lâmpada nunca poderia estar acesa porque não existe oxigênio dentro do bulbo, justamente para não provocar combustão e a lâmpada não estourar. Para a chama acontecer ela precisa da reação química de combustão e consumo de oxigênio, então a lâmpada dentro do bulbo nunca poderia estar acesa. A luz se torna quase luz imaginária, nesta situação. Luz do pensamento.

A obra de Caulos brinca com as várias fontes de luz e energia que se encontram abrigadas dentro das lâmpadas, como se elas fornecessem a luz e não o filamento metálico interno. Existe menção da luz da criatividade representada pelo lápis e a possibilidade de anotar e expressar arte através do desenho ou da escrita.

De uma forma geral, o capítulo mostra como o surrealismo influenciou a obra de Lapí, algumas características da forma de expressão do artista e a conversa entre obras e suas inspirações. Mas o artista vai além de moldes acadêmicos e movimentos artísticos. Lapí também está intimamente ligado aos acontecimentos do país, e seu trabalho, em praticamente toda a extensão, é uma denúncia das atrocidades cometidas no mundo que vivemos, e com posicionamento constante político, o que direciona este trabalho para o próximo capítulo.

CAPÍTULO 6

Política e Lapí

Este capítulo explora o histórico do país e abrange certo panorama mundial, situando a obra e o posicionamento político artístico na obra de Lapí conforme as mudanças através do tempo.

A escolha da linguagem gráfica do surrealismo parece ser sensata no sentido de camuflar o discurso político e crítico dentro do conceito do impossível, do surreal. Embora a mensagem estivesse ali, passível de interpretação, ela se apresentava como um objeto gráfico, um elemento inexistente na lógica da natureza. Mas, pode-se perceber também que tal técnica se torna um reforço de crítica quando se representa, se aponta e se critica algo considerado surreal por agredir princípios éticos e dos direitos humanos com um desenho figurado em uma combinação de elementos que resulta em um objeto ou representação surreal. É a ação política surreal pelo desenho surreal.

Lapí nasce no ano de 1940 dentro da realidade política do governo de Getúlio Vargas de direcionamento ditatorial conhecido como Estado Novo e estabelecido através de golpe de Estado em novembro de 1937 e que durou até às eleições de 2 de dezembro de 1945 que levou à presidência o candidato da coligação PSD-PTB: general Eurico Gaspar Dutra.

Apesar de muito novo para entender qualquer questão política, o período histórico de nascimento do artista já se dá em clima de forte controle e censura realizado pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), revelando um processo anterior ao golpe militar de 1964, como podemos reafirmar pela escrita de Patrícia Ramos Braick e, Myriam Becho Mota a seguir:

Imediatamente após o golpe, Vargas dissolveu o Congresso e outorgou uma Constituição que estruturou o Estado brasileiro com elementos vindos do fascismo italiano. A imprensa escrita, o cinema e o rádio foram submetidos à rígida censura controlada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). (BRAICK, Patrícia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das*

cavernas ao terceiro milênio, volume único – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 593).

Grande parte da produção artística de Lapí foi realizada durante o panorama político mundial da Guerra Fria. Suas ideias e críticas, em alguns trabalhos, abordam o confronto de ideologias entre os Estados Unidos (E.U.A.) e a União Soviética (U.R.S.S.), e a constante tentativa de ambos forçarem suas visões de mundo e cultura para os outros países, numa luta entre o capitalismo e o socialismo. Para reforçar o conceito de Guerra Fria destaca-se um trecho do livro de Patrícia Ramos Braick e, Myriam Becho Mota:

Formaram-se, desse modo, duas grandes áreas de influência em escala planetária: a capitalista e a socialista, sob a hegemonia, respectivamente, dos Estados Unidos e da União Soviética. Durante quase toda a segunda metade do século XX, as duas superpotências disputaram áreas de influência, criando uma tensão que ficou conhecida como Guerra Fria. Nesse conflito, todas as táticas eram permitidas, menos o enfrentamento direto entre as superpotências nucleares. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 605).*

Ora o artista aponta a tensão da corrida armamentista e do jogo de poder, e, ora mostra a força sufocante do capitalismo através da simbologia monetária, como mostram os exemplos de trabalhos do artista abaixo.

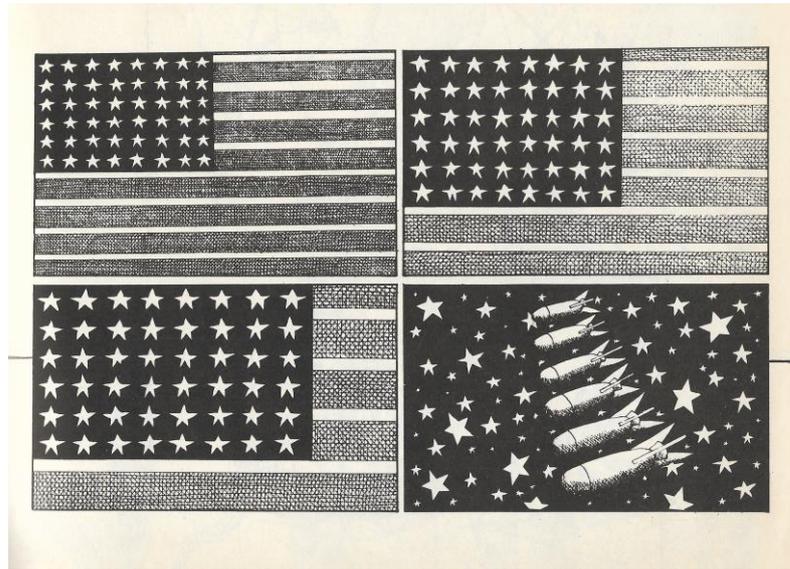


Figura 41 – Sem título, *Lapí*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.

Na figura acima um zoom cada vez maior da bandeira dos E.U.A. revela seus mísseis na corrida armamentista onde o equilíbrio de paz era mantido sob a tensão de poder de fogo e destruição entre os dois polos da Guerra Fria. E na figura abaixo vemos o capital financeiro esmagando o território brasileiro e o mesmo mapa do Brasil se apresenta como uma pipa, como um brinquedo atrelado a esta força do capital. Enquanto este capital esmaga nossa população em pobreza, onde poucos são beneficiados, a pipa representa fuga de capital para possíveis outras nações, ou até mesmo o desvio interno pela corrupção, ao mesmo tempo que representa o nosso país como espaço de manobra financeira, território para brincar com o capital.

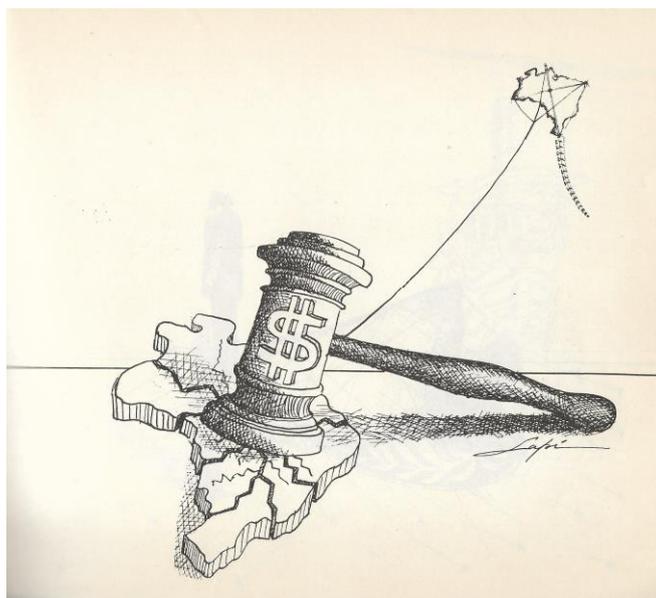


Figura 42 – Sem título, *Lapi*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.

Os E.U.A. mantinham de forma rígida um controle mundial para conter o comunismo que não se enquadrava em sua lógica econômica capitalista e representava uma ameaça para sua hegemonia de influência de mercado. O trecho abaixo reforça e explica melhor tal situação:

Mas esse sentimento de fraternidade acima das ideologias logo deu lugar à chamada Guerra Fria, que mudou o caráter da política internacional tradicionalmente exercida pelos Estados Unidos em suas relações com os países da América Latina. As questões deixaram de ser domésticas e passaram a integrar o contexto dos compromissos globais de defesa do sistema capitalista. O anticomunismo tornou-se um instrumento ideológico do apoio de Washington à penetração do capital monopolista, e qualquer tentativa dos países latino-americanos de limitar as possibilidades de exploração de seus mercados e recursos naturais começou a ser encarada como sintoma de uma conspiração comunista internacional. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 627).

As ilustrações de Lapí que se seguem abaixo são uma crítica e uma denúncia exata aos fatos explicados acima por Patrícia Ramos Braick, e, Myriam Becho Mota:

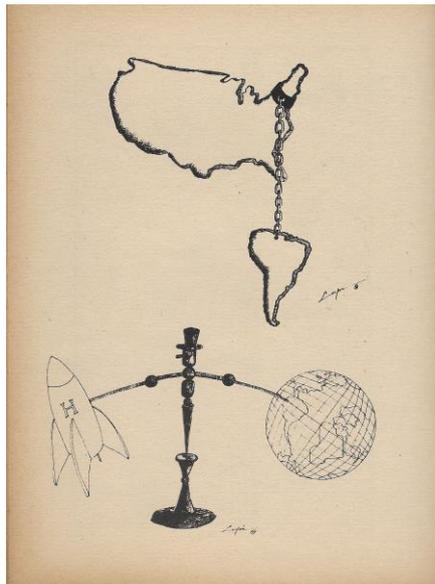


Figura 43 – Sem título, *Lapí*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1969-1973.

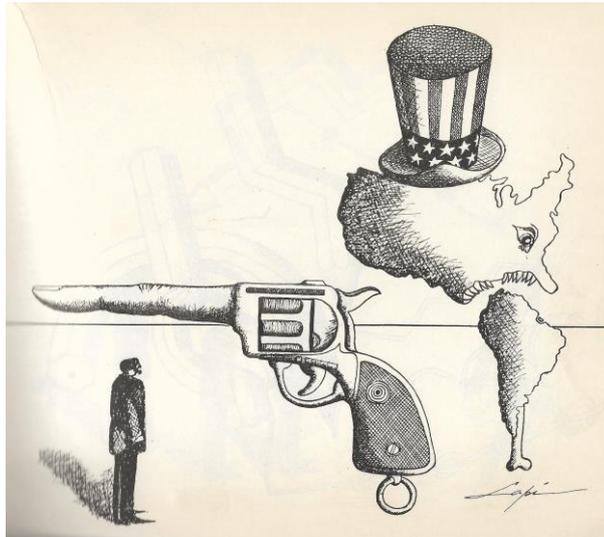


Figura 44 – Sem título, *Lapí*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.

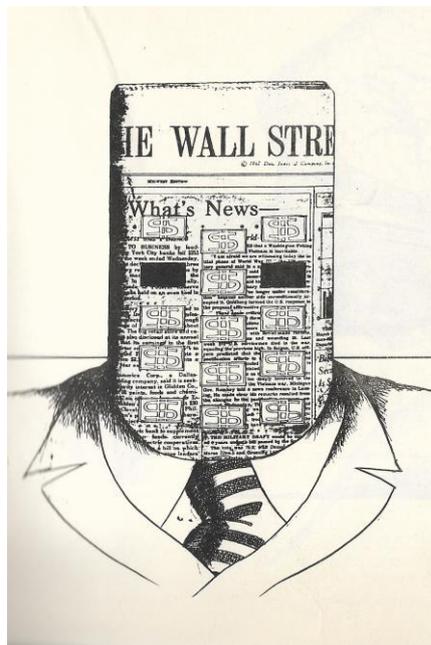


Figura 45 – Sem título, *Lapí*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.

Voltando à história política brasileira, ao governo de Eurico Gaspar Dutra se sucedeu o de Getúlio Vargas, novamente na presidência, mas desta vez por voto

direto da população. Seu governo tinha como base a expansão da indústria nacional, porém com uma inflação alta, teve que tentar desenvolver uma governabilidade equilibrando o desenvolvimento interno e o controle da inflação. Uma das questões que evidenciam a influência do capital externo no Brasil e reforça o discurso de dependência econômica apresentados nos desenhos de Lapí nas figuras 35, 36 e 37 se apresenta no trecho abaixo:

Para a execução de seu Plano de Governo, Vargas precisou recorrer a empréstimos externos. Porém, um dos maiores parceiros econômicos do Brasil, os Estados Unidos, decidiu suspender os empréstimos a partir de 1953, em retaliação à política nacionalista adotada pelo governo. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 629).

Esse trecho também reforça o que já foi dito sobre a luta dos Estados Unidos e União Soviética sobre as influências de mercado, e das atitudes e manobras de controle norte americano quando a posição política e os caminhos econômicos de outros países o contrariavam.

Com o suicídio de Vargas, em 24 de agosto de 1954, assume o vice-presidente Café Filho e, nas eleições presidenciais de 1955, Juscelino Kubitschek sobe ao poder com um projeto de governo onde defendia 50 anos de progresso em 5 anos de governo, calcado no incremento da indústria nacional. Um dos recursos que possibilitaram tal plano é explicado abaixo, também reforçando a percepção da entrada do capital exterior no país (que acabou acarretando alta da inflação), sua influência e; também um processo de mudança onde a indústria ganha força e que futuramente receberá críticas dos ambientalistas e fará com que uma geração de pensadores questione o impacto desta política industrial no meio ambiente, não só no âmbito nacional mas, também, internacional.

A acentuada queda da exportação de produtos primários, desde a crise de 1929, fez surgir uma deliberação que permitia a entrada de capitais estrangeiros no país, a Instrução nº 113 da Superintendência de Moeda e Crédito (Sumoc), instituída em 1955.

Dessa forma, foi aberta a possibilidade de crescimento da indústria nacional, não apenas com recursos internos, mas também por meio de captação de investimentos estrangeiros estimulando a criação do setor de bens de consumo duráveis, marca de uma indústria moderna.

Durante o governo de Juscelino, a produção de automóveis e eletrodomésticos ganhou enorme impulso, o que promoveu a criação de novos hábitos entre as classes médias. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único – 3ª ed.reform. e atual.* São Paulo: Moderna, 2007, p. 633).

O próximo presidente a assumir em janeiro de 1961 foi Jânio Quadros com o país desestruturado economicamente e uma administração corrupta, mas o ponto importante a salientar para a compreensão da caminhada do governo para o golpe de 64, fato de grande influência para toda a intelectualidade da época e também refletido nos desenhos de Lapí, é o explicitado nos trechos a seguir:

Em clima de Guerra Fria, Jânio Quadros apresentou uma forma de governar bem original. Ele não levou em conta, por exemplo, a orientação ideológica dos países com os quais estabeleceu relações comerciais. Em outras palavras, para ampliar o número de parceiros comerciais do Brasil, ele adotou uma posição independente, realizando transações comerciais tanto com os países capitalistas como socialistas. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único – 3ª ed.reform. e atual.* São Paulo: Moderna, 2007, p. 636).

Seu comportamento produziu grande impacto na comunidade internacional, principalmente nos Estados Unidos. A polêmica chegou ao clímax em agosto de 1961, quando Jânio condecorou o líder revolucionário e então ministro da Economia de Cuba, Ernesto Che Guevara, com a Grã-Cruz da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único – 3ª ed.reform. e atual.* São Paulo: Moderna, 2007, p. 637).

Essas atitudes fizeram com que os Estados Unidos e a direita brasileira desconfiassem de um direcionamento da política brasileira oposto aos seus interesses, ou seja, numa ideologia de esquerda.

Em 25 de agosto de 1961, Jânio Quadros renuncia e o vice-presidente da República, João Goulart (Jango), assume em 1º de setembro de 1961.

Neste período de transições políticas e já um rapaz, quase na maior idade plena, com 20 anos, Lapí começa em 1961 seus estudos na ENBA – UB (Escola

Nacional de Belas Artes – Universidade do Brasil) no curso de desenho e artes gráficas. Carreira artística que, junto com tantas outras virá a sofrer com a censura e as perseguições da ditadura militar. Sua conclusão de curso se dá exatamente no ano do golpe, onde, posteriormente, o andamento das aulas começa a ficar prejudicado devido à caça, fuga e desaparecimento de professores; conseqüentemente aulas param de ser ministradas.

As propostas que ficaram conhecidas pelo nome de Reformas de base, somadas à lembrança de que João Goulart outrora fora ministro do trabalho no governo de Vargas, e o desgaste de sucessivos governos populistas, foram o ápice para aumentar o medo da direita de uma virada para o comunismo, e assim, a direita junto com os militares organizaram o golpe de 64. Os trechos abaixo explicam um pouco mais:

Em 1961, João Goulart assumiu a presidência do Brasil logo após a renúncia do então presidente Jânio Quadros, que governou o país por sete meses. Os setores conservadores, aliados aos militares, não concordaram com as medidas propostas pelo novo presidente, conhecidas como reformas de base, que incluíam reforma agrária, cortes de subsídios dados à importação de certos produtos, reforma urbana, reforma bancária, reforma eleitoral e reforma educacional.

Após uma planejada campanha de desestabilização do governo, em 31 de março de 1964 um golpe militar derrubou João Goulart. A partir desse momento, os militares passaram a agir com o intuito de desmobilizar toda e qualquer oposição ao regime. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único – 3ª ed.reform. e atual.* São Paulo: Moderna, 2007, p. 654).

Os opositores de Jango argumentavam que as medidas do governo punham em risco as bases do capitalismo no país e o poder hegemônico dos Estados Unidos no continente. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único – 3ª ed.reform. e atual.* São Paulo: Moderna, 2007, p. 638).

Com o golpe militar veio o período de ditadura militar que teve o apoio dos Estados Unidos, e este fato é particularmente interessante neste estudo porque reforça o entendimento da utilização, não só de ícones pop norte-americanos nos trabalhos de Lapí, como a presença de crítica a este país e suas ações. Os trechos

abaixo salientam o apoio americano e, logo em seguida dois trabalhos do artista ilustram o mesmo:

Logo após o golpe de 1964, ficou claro que o Brasil entraria em uma ditadura militar. Embora o movimento tenha contado com o apoio dos civis, notadamente dos políticos da UDN, os militares não pretendiam entregar o poder a eles, como ocorrera em 1930 e 1945.

Em relação à política externa, os militares optaram pelo alinhamento com os Estados Unidos. Este país reconheceu a legitimidade do governo provisório logo após o golpe militar, o que indica o interesse de Washington na derrubada de João Goulart.

Os Estados Unidos tinham bons motivos para desejar o fim do governo de Jango. Ao aprovar a Lei de Remessas de Lucros e incentivar uma política independente para o país, o presidente estava prejudicando os interesses das empresas americanas instaladas no Brasil. Seria exagero afirmar que os Estados Unidos financiaram o golpe militar, mas não restam dúvidas de que financiaram os conspiradores. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único – 3ª ed.reform. e atual.* São Paulo: Moderna, 2007, p. 655).

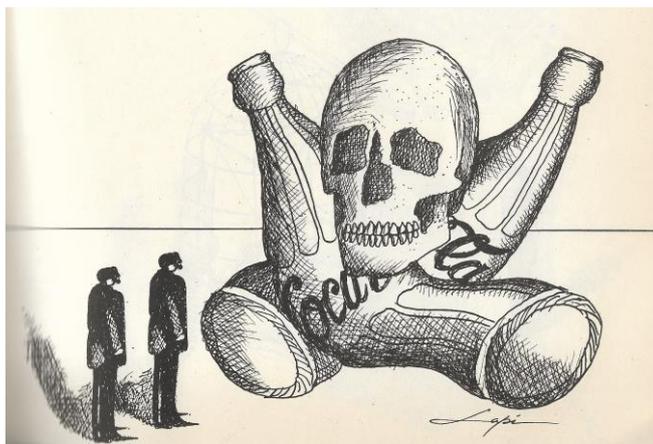


Figura 46 – Sem título, *Lapic*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.

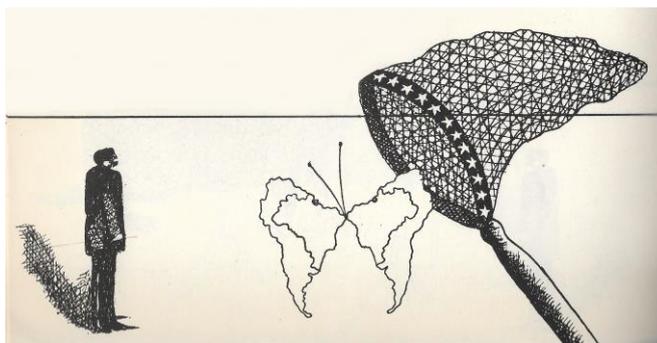


Figura 47 – Sem título, *Lapí*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.

O período da ditadura militar, como já mencionado, foi muito marcante na vida de muitos cidadãos que tinham alguma relação com o ato de pensar e produzir conhecimento e questionamento, seja pela arte ou pelos estudos e publicações escritas. Os estudantes tiveram muita participação nos protestos e passeatas nas ruas, que acabavam em confronto com a polícia militar. A Passeata dos Cem Mil acabou por deflagrar o Ato Institucional nº 5, como reforçam os trechos abaixo:

A sequência de manifestações violentamente reprimidas em todo o país terminaria por despertar a indignação das classes médias do Rio de Janeiro, que organizaram uma gigantesca manifestação de repúdio ao regime: a Passeata dos Cem Mil, no dia 26 de junho de 1968. O movimento contou com a participação de artistas, intelectuais, grupos de trabalhadores, parlamentares, jornalistas, professores e religiosos. A exemplo da mobilização dos estudantes parisienses, em maio, muitos brasileiros esperavam colocar o regime militar na defensiva.

O governo decidiu, ao contrário, ampliar os mecanismos de repressão, a fim de acabar com os “subversivos”. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único – 3ª ed.reform. e atual.* São Paulo: Moderna, 2007, p. 657 e 658).

A resposta do governo veio numa sexta-feira, 13 de dezembro de 1968. Nesse dia foi publicada uma das maiores arbitrariedades do período ditatorial: o Ato Institucional nº 5.

O novo ato delegou ao presidente poderes para fechar o Congresso Nacional e as assembleias estaduais e municipais, cassar mandatos, suspender direitos políticos por 10 anos, demitir, remover, aposentar ou pôr em disponibilidade funcionários públicos e juizes, decretar estado de sítio e confiscar bens como punição por corrupção. O governo também passou a ter o poder de suspender o direito de habeas corpus em caso de crimes contra a Segurança Nacional e de efetuar o julgamento de crimes políticos por tribunais militares, sem recurso para os réus. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único – 3ª ed.reform. e atual.* São Paulo: Moderna, 2007, p. 659).

Os militares também adicionaram ao já existe AI-5 outros dois atos institucionais que permitiam expulsar do país quem fosse considerado agitador da ordem pública e se rebelasse contra o sistema, e, a implantação da pena de morte.

Durante o governo Médici (1969 – 1974), a vitória do Brasil na Copa do México somado ao milagre econômico encobriu barbaridades ocorridas no governo mais violento da ditadura, onde muita gente foi torturada e morta. Abaixo, trechos explicam e reforçam os fatos, e logo em seguida, um desenho do artista critica tais acontecimentos cruéis:

No início da década de 1970, o Brasil viveu o período mais duro e violento da ditadura militar. A censura estava institucionalizada, e a tortura e os assassinatos tornavam-se práticas comuns dentro dos presídios.

As torturas e a repressão permaneciam encobertas em meio ao clima de euforia coletiva. Eram poucos os brasileiros que percebiam o que acontecia nos porões da ditadura. A maioria da população estava “enfeitiçada” pela vitória da seleção brasileira de futebol e pelo “milagre econômico” por que passava o país. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único – 3ª ed.reform. e atual.* São Paulo: Moderna, 2007, p. 661).

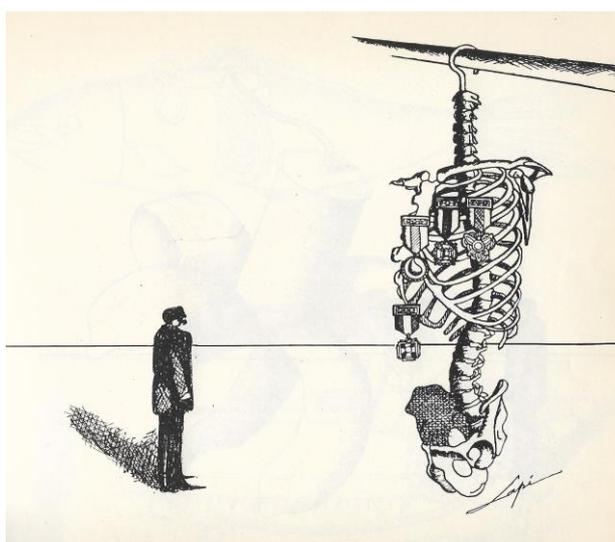


Figura 48 – Sem título, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.

Neste desenho acima de Lapí fica bem claro o discurso duplo onde se espera a morte do regime militar representada pela ossada de algum militar com as insígnias e medalhas penduradas, mas também o discurso de que os militares e sua ditadura representavam a morte, onde muitos presos foram torturados e assassinados, como o fragmento de texto acima de Patrícia Ramos Braick, e, Myriam Becho Mota reafirma.

O próximo desenho abaixo representa a censura e a patrulha em cima dos meios de comunicação representados pela cabine telefônica. A arma sinaliza a repressão e está pronta e próxima para reprimir, como também tal desenho pode fazer alusão aos casos de vários telefones que foram grampeados na época para escutar e caçar os considerados subversivos. Mas também possui um duplo discurso onde nos apresenta a comunicação e a troca de ideias e informações como uma arma para a derrota e desarticulação do governo ditatorial, pois com o poder da palavra e da divulgação das ideologias libertárias, podia-se organizar as passeatas e os atos mais radicais, como o sequestro do embaixador americano, no dia 4 de setembro de 1969.

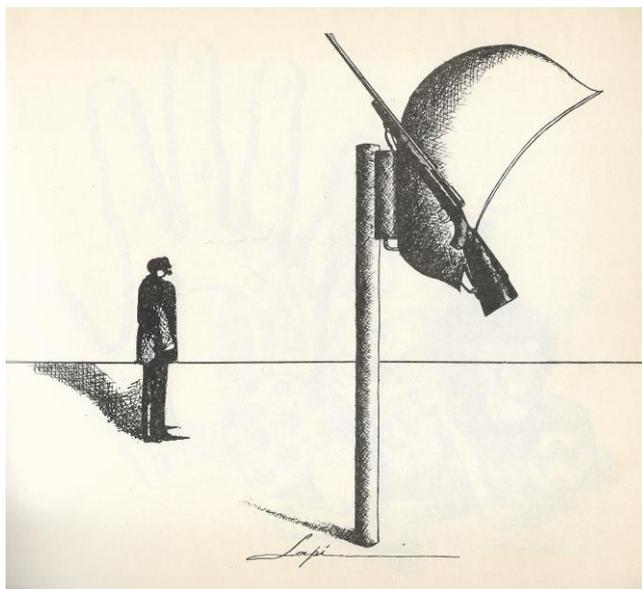


Figura 49 – Sem título, *Lapí*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.

Nos dias 8, 9, 10 e 11 de março de 1979, se deu o Encontro Nacional de Mulheres na Faculdade Candido Mendes (Praça Nossa Senhora da Paz, no bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro), uma promoção do Centro da Mulher Brasileira. O título

deste encontro era: diferentes mas não desiguais. O cartaz desenvolvido para tal evento é de autoria de Lapí, e aparece na página 137 do livro organizado por Vladimir Sacchetta chamado “Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura e da redemocratização (1964-1985) publicado em 2012. Abaixo o texto que abre o capítulo onde se encontra a foto do cartaz, pode clarear os objetivos da convocação para este evento, e, logo depois a imagem da capa do livro e do cartaz do artista:

É a arte de Virginia Artigas que abre este capítulo, todo ele dedicado aos cartazes que representam a luta e a resistência do movimento organizado de mulheres, trabalhadores e estudantes.

Foi fundamental o trabalho do movimento feminino contra a ditadura, inclusive no exterior, com a produção de, entre outras formas de manifestação visual, postais artesanais para celebrar datas importantes. Enquanto no Brasil as mulheres reivindicavam liberdade, salários justos e o direito de se organizar nos sindicatos, as exiladas, ao voltar, trouxeram novas pautas como aborto e direitos sexuais amplos.

Os vários cartazes de convocação para a celebração do Primeiro de Maio foram uma das muitas maneiras de resistência dos trabalhadores. Utilizaram cartazes também para a convocação de greves e denunciar atrocidades, como a morte do operário Santo Dias.

Em 1978, jovens jornalistas e cartunistas fundavam a primeira cooperativa para a produção de cartazes e jornais sindicais, a Oboré.

Usando, por vezes, bom humor, como o cartaz que faz uma releitura do Cristo Redentor e outro que convida para a inauguração do bar do DCE da USP, com o sugestivo título “Do baião ao rock”, os estudantes foram muito férteis na utilização dessa ferramenta. Talvez porque tivessem muitas paredes para colocá-los...

Os cartazes representavam todas as tendências e foram muito usados na convocação para eleições, congressos das entidades estudantis e denunciar violências, como a invasão da PUC-SP, em 1977. (SACCHETTA, Vladimir; ROIO, José Luiz Del; CARVALHO, Ricardo. *Os Cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura e da redemocratização (1964-1985)*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012, p.



Figura 50 – Capa do livro “Os cartazes desta história” (2012) e, cartaz do “Encontro Nacional de Mulheres”, Lapí, 1979.

O final do regime de governo militar ficou nas mãos de João Baptista

Figueiredo dando continuidade a um processo de abertura política que lentamente havia se iniciado no governo anterior de Ernesto Geisel. Em seu governo a liberação da criação de novos partidos permitiu o surgimento do PT (Partido dos Trabalhadores) como citado nos seguintes trechos:

O último general-presidente, João Baptista Figueiredo, tinha por tarefa dar continuidade ao lento processo de abertura política. O presidente encaminhou para o Congresso um projeto de anistia restrita e parcial, que foi repudiado por todas as correntes políticas que lutavam pela anistia ampla, geral e irrestrita.

A reforma política implementada pelo Estado permitiu a volta do pluripartidarismo. A Arena se transformou no Partido Democrático Social (PDS), e o MDB passou a se denominar Partido do Movimento Democrático

Brasileiro (PMDB). Surgiram: PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), PDT (Partido Democrático Trabalhista), PT (Partido dos Trabalhadores) e o PP (Partido Popular), que se fundiu com o PMDB. Nas eleições de 1982, o PMDB e o PDT conseguiram eleger governadores em estados como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único – 3ª ed.reform. e atual.* São Paulo: Moderna, 2007, p. 665).

A criação do PT (Partido dos Trabalhadores) é de especial importância na história de Lapi porque ele faz parte desse processo. Em 1980, o artista ingressa no Partido dos Trabalhadores integrando o Núcleo dos Comunicadores. Nas eleições de 1982, o artista se lança como candidato a deputado estadual no Rio de Janeiro, com o número 3235, pelo PT. Tendo vivenciado, já em sua idade adulta e com clareza política, todo o processo de repressão e os absurdos praticados pelos militares contra a classe artística e jornalística, a qual ele pertencia, e ao completo fim da democracia; agora, nesta oportunidade de novos caminhos políticos e da retomada do processo eleitoral com participação de partidos sem ligação militar, o artista fez questão de tomar parte no processo, não só como artista que desenha e critica e aponta as questões mas, como aquele que pode trazer e somar ideias na forma de articulação política para a idealização e concretização de um Brasil mais igualitário, justo e livre, com direito de opiniões garantido. Esta é a única foto, em polaróide, encontrada nos guardados do artista durante as pesquisas para esse trabalho:



Figura 51 – Foto polaroide de Lapí em campanha para deputado estadual em 1982.

Neste ano, devido a sua candidatura, para não haver nenhum conflito de falsa identidade, o artista entra com um pedido de averbação para a inclusão do codinome Lapí ao nome de batismo Luiz Antonio Pires da Silva e que gerou o direito de usar seu nome como Luiz Antonio Lapí Pires da Silva. Abaixo a transcrição do documento:

PODER JUDICIÁRIO

COMARCA DA CAPITAL – QUARTA ZONA – SÉTIMA CIRCUNSCRIÇÃO

Processo nº20.205

Requerente: LUIZ ANTONIO PIRES DA SILVA

Vistos, etc,

Trata-se de pedido de averbação do pseudônimo “LAPÍ” requerida por LUIZ ANTONIO PIRES DA SILVA, no seu assento de nascimento.

Com a inicial, os documentos de f.3/38 e 40/45.

O M.P. pronunciou-se sem oposição ao deferimento.

É o relatório.

TUDO VISTO E EXAMINADO,

DECIDO:

A lei faculta a averbação, no termo do nascimento, do nome abreviado, “usado como firma comercial registrada ou em qualquer atividade profissional” (§ 1º, do art.57, da Lei nº 6.015, de 31 de dezembro de 1973.

Induvidosamente, “LAPÍ” é abreviatura de Luiz Antonio Pires da Silva, e vem sendo usada por ele como pseudônimo, conforma vasta documenta acostada aos autos.

Ademais, trata-se de um artista de escol, internacionalmente conhecido como “LAPÍ”.

ISTO POSTO, acolho o pedido da inicial e autorizo a averbação requerida para que conste do registro de nascimento de LUIZ ANTONIO PIRES DA SILVA, que o mesmo também usa e assina o nome LUIZ ANTONIO LAPÍ PIRES DA SILVA. Custas ex lege.PRI 7535-651-0292

Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1982.

[Assinatura]

MAURO FONSECA PINTO NOGUEIRA.
[em carimbo]

(Documento encontrado nos arquivos guardados do artista)

As documentações seguintes comprovam a participação do artista como candidato sendo elas: um recorte de jornal do Diário de Minas, Belo Horizonte de 27 de outubro de 1982, página 10, onde mostra o “santinho” com os candidatos do PT;

Dr. Haroldo Lopes da Costa
CLÍNICA COMPLETA DE FISIOTERAPIA
Rua Antônio de Albuquerque, 889

VOTE O VOTO DA LIBERDADE RIO 82

3235
LAPÍ
DEPUTADO ESTADUAL
PARTIDO DOS TRABALHADORES

LEVE PARA O CABINE COPIE	
JUSTIÇA ELEITORAL	
PARA GOVERNADOR	LYSANEAS 3
PARA SENADOR	VLADIMIR 30
PARA DEPUTADO FEDERAL	LELIA GONZALEZ 339
PARA DEPUTADO ESTADUAL	LAPÍ 3235
PARA REPRESENTADOR	MAC MEDINA 3693

ACREDITE EM VOCE, PT
VOTE EM VOCE, VOTE!

Se você não vota em Eliseu, Tancredo, Sandra ou Teotônio, porque seu Domicílio Eleitoral é no Rio de Janeiro, Vote no P.T

Figura 52 – “Santinho” de candidatura do Lapí para deputado estadual pelo PT no jornal do Diário de Minas, Belo Horizonte, 1982.

a diagramação da pequena propaganda para inserção em jornal que aparece na foto abaixo;



Figura 53 – Diagramação de propaganda política para inserção em jornal, Lapí, 1982.

um resumo datilografado do candidato para a campanha;

Luiz LAPÍ Candidato a deputado estadual PT nº 3235
Programador Visual, Jornalista, Autor, Presidente da
Sociedade Brasileira de Humor Gráfico. Nos últimos
18 anos integrou a frente de resistência cultural,
~~experimentalista~~
liderou o movimento de arte por correspondência
para fazer frente à censura, o movimento subterrâ
neo de teatro experimental e revolucionário. Mantem
colaboração e trabalhos em diversos jornais do Brasil
Pasquim, Oreporter(Maceió), etc . Natural do Rio
é por um Rio livre, cultural, e político.

PS: Possui trabalhos publicados na França, Bulgária,
Grécia, Canadá, Itália, Argentina, Portugal, EEUU(Pelo
Grupo Internationalist art show- movimento negro e latino)

Figura 54 – Resumo datilografado do candidato Lapí.

e a cópia de punho em papel pelo artista de depoimentos de personalidades.

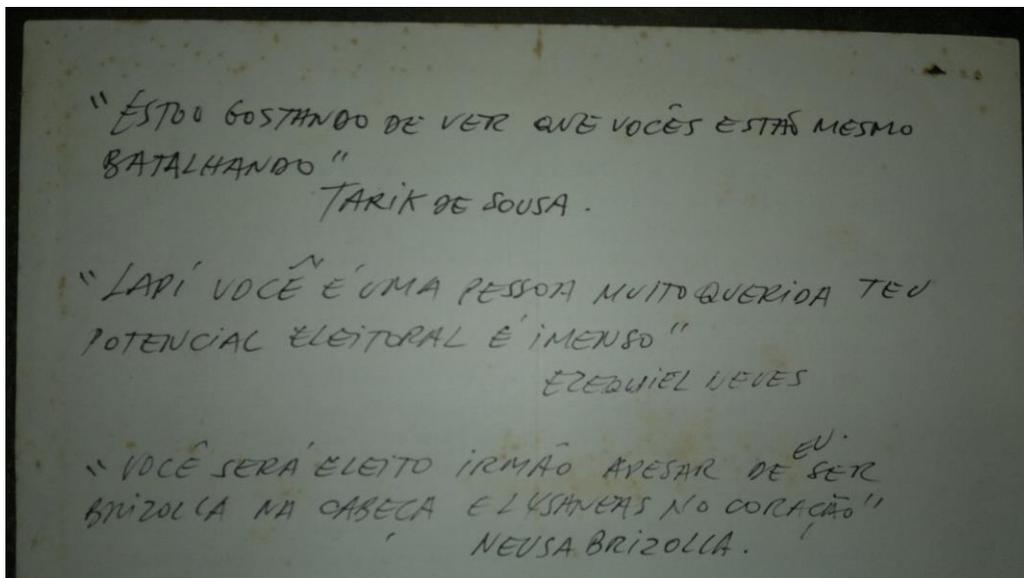


Figura 55 – Depoimentos de personalidades sobre a candidatura de Lapí.

Através desses documentos foi possível ter certeza de que se tratavam das eleições de 1982, pois tal dado não aparece na foto polaróide do artista junto ao seu carro de campanha. A verificação da veracidade dos fatos também foi possibilitada através do caminho seguinte pelo site do TRE - RJ – Tribunal Regional Eleitoral do Rio de Janeiro: mapa do site, repositório de dados eleitorais, resultados, 1982, votação nominal por UF (formato ZIP), o qual permite a descarga de arquivo em PDF com dados sobre as eleições de 1982. O endereço eletrônico se encontra na bibliografia do trabalho. Acessando esses dados comprava-se que Luiz Antonio Lapí Pires da Silva realmente concorreu ao cargo de deputado estadual pelo PT (Partido dos Trabalhadores), não sendo eleito (suplente) e, obteve apenas 878 votos.

Abaixo, as últimas ilustrações escolhidas (para este trabalho) como representantes deste momento histórico de engajamento e luta política, pois eram as primeiras eleições abertas após anos de ditadura militar: cartaz em dupla face desenvolvido pelo artista para a divulgação do PT (Partido dos Trabalhadores);



Figura 56 – Cartaz do PT – Partido dos Trabalhadores, Lapi.

desenhos de seu livro *Urbandaças* de um anartista. No primeiro temos, em uma alusão gráfica ao livro *As aventuras de Gulliver* de Jonathan Swift, um quepe de aparência militar todo amarrado ao chão com um homem em pé sobre ele. Dessa vez a ambiguidade de discurso, que poderia levar à interpretação da amarração do quepe como uma alusão à repressão exercida pelo regime, é desfeita pela figura do homem sobre o quepe, homem tal representante da nação, e, pelo fato da simbologia mais forte ser a de impossibilidade de movimento e avanço, representando um freio e a retenção da continuidade do regime militar, representado pelo quepe.

Na segunda figura a rosa, símbolo de um gesto de amor e de algo pertencente à natureza, acaba por imobilizar e vencer a tesoura de material metálico frio e elemento gráfico muito usado para representar a censura. Seria então a censura sendo vencida pelo amor, pela delicadeza de uma flor. A vitória da paz contra a violência, tantas vezes aplicada pelos aparelhos repressores, como o DOI-Codi (destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna).

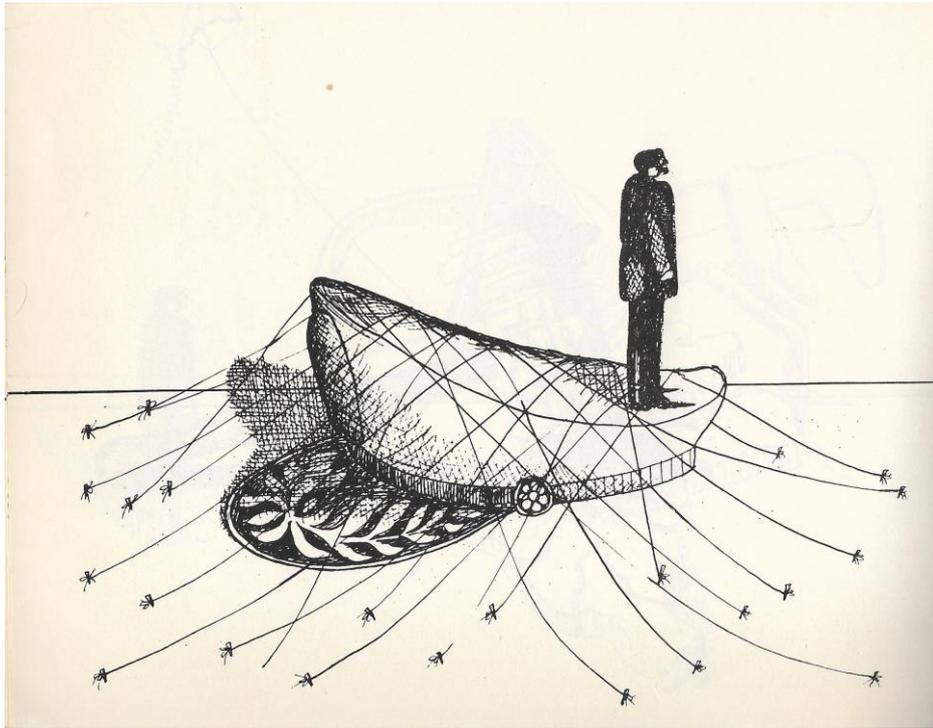


Figura 57 – Sem título, *Lapí*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.

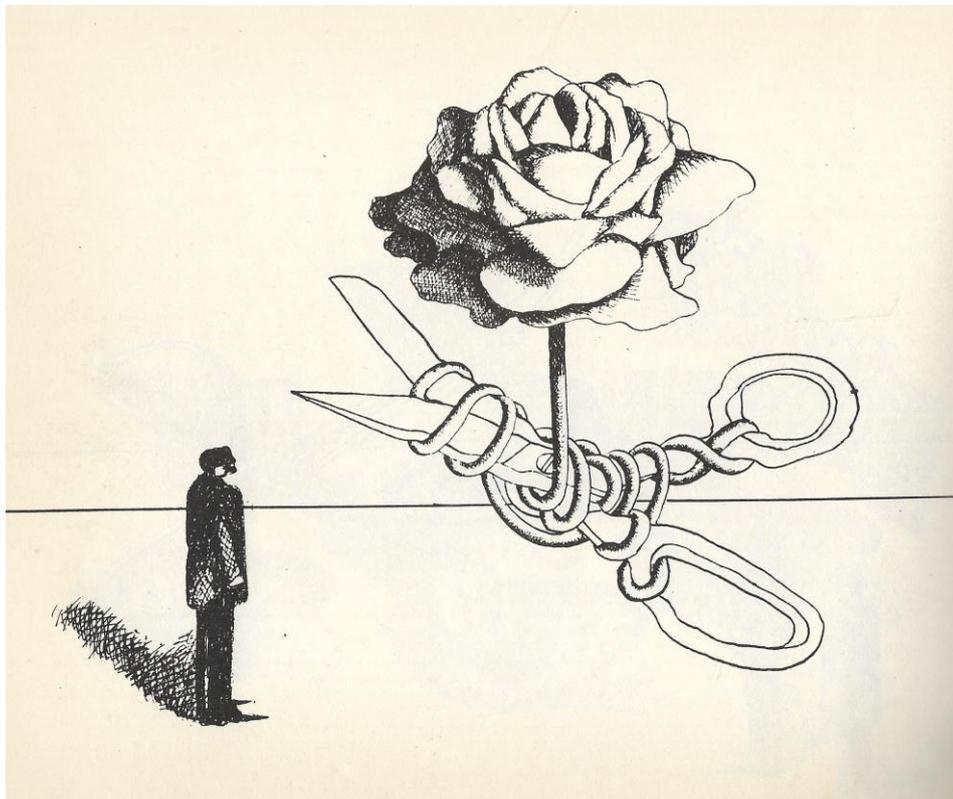


Figura 58 – Sem título, *Lapí*, nanquim em papel, impressão gráfica, 1974-1983.

Em 1983 se iniciam campanhas, por parte da sociedade e dos políticos contrários ao regime militar, para eleições livres em 1985 para a presidência, porém novamente as eleições foram indiretas, como explica em mais detalhes o trecho abaixo:

A partir de 1983, as oposições lançaram a campanha pelas Diretas Já. O movimento tinha como objetivo aprovar o projeto de lei de autoria do deputado federal Dante de Oliveira, que estabelecia a realização de eleições diretas e livres para a presidência da República em 1985. Comícios foram realizados em todo o país, as ruas tingiram-se de amarelo – a cor escolhida como símbolo da campanha -, e personalidades importantes, como artistas, jornalistas, intelectuais e políticos de todas as facções de centro e de esquerda, aderiram ao movimento. Apesar da forte mobilização, a emenda não foi aprovada pela Câmara dos Deputados.

Restava a opção de eleger indiretamente, por meio do Colégio Eleitoral, um presidente civil. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 666).

Os candidatos escolhidos para disputarem as eleições foram o ex-governador de São Paulo, Paulo Maluf e o mineiro Tancredo Neves. O texto abaixo explica em detalhes:

Assim, pela primeira vez desde o golpe de 1964, a disputa se deu entre dois civis: de um lado, apoiado pelo PDS e pelo regime militar, estava o empresário e deputado federal Paulo Maluf, ex-prefeito e ex-governador biônico do Estado de São Paulo; do outro lado, estava o mineiro Tancredo Neves, candidato da Aliança Democrática, bloco que reunia os partidos da oposição (exceto o PDT, que no entanto votou em Tancredo, e o PT, que se negou a ser conivente com um pleito realizado por via indireta). (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 666).

Tancredo Neves, apesar de vencer as eleições, veio a falecer e seu vice- José Sarney acabou por tomar posse do cargo. Esse acontecimento gerou uma enorme comoção brasileira, pois Tancredo representava a oposição ao regime anterior e Sarney tinha um histórico de ligação com partidos apoiadores do regime militar, dando a total sensação de que nada iria mudar ao assumir o comando do país. Abaixo o trecho detalha e reforça o argumento:

Em 15 de janeiro de 1985, foram eleitos Tancredo Neves e José Sarney, respectivamente presidente e vice-presidente da República.

O presidente eleito não chegou a ser empossado em razão de um câncer no intestino, agravado por infecção hospitalar, que o levou à morte em 21 de abril daquele mesmo ano. O fato gerou comoção nacional: a coincidência de datas – 21 de abril é também a data de morte de Tiradentes – reforçava a aura de mártir emprestada a Tancredo. Na data marcada para a posse, 15 de março de 1985, a faixa presidencial foi entregue ao ex-líder da Arena e ex-presidente do PDS, José Sarney. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 666 e 667).

Em 1985, Neila Tavares organiza o livro *As últimas caricaturas de Tancredo Neves* – Um livro mais leve que a história, que teve a coordenação gráfica, capa e programação visual de Lapí. Nele também constam dois desenhos do artista a respeito de Tancredo Neves. Segue a capa e os desenhos de Lapí, onde a legenda abaixo do primeiro diz: *Gazeta de Alagoas* – Usado durante toda a campanha eleitoral, e no segundo desenho: *Gazeta de Alagoas* – 24/04/85:

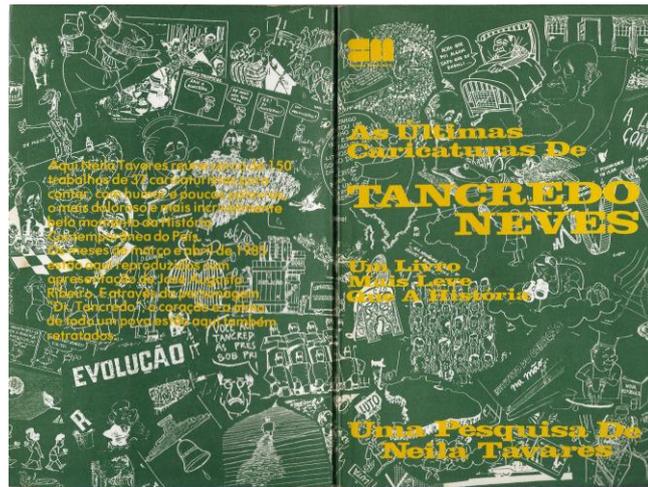


Figura 59 – Capa e contracapa do livro “As últimas caricaturas de Tancredo Neves”, 1985.

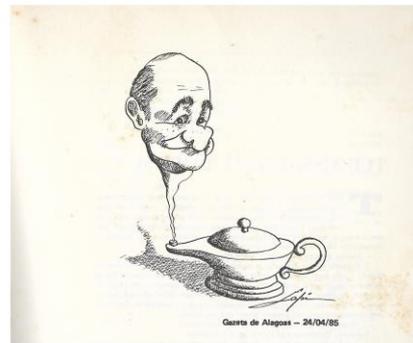


Figura 60 – Sem título, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1985.
Sem título, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1985.

O governo de Sarney durou o período de 1985 até 1990. Em 1989, finalmente é realizada a eleição pelo voto do povo para presidente, onde a vitória foi de Fernando Collor de Mello (PRN) em segundo turno derrotando Luiz Inácio Lula da Silva (PT), como explicam os trechos abaixo:

Como previa a Constituição de 1988, as eleições ocorreram em dois turnos. O primeiro turno, realizado em 15 de novembro, teve como vencedores Fernando Collor de Mello e Luiz Inácio Lula da Silva. O primeiro com 28,52% dos votos e o segundo com 16,08%. O segundo turno foi marcado por forte polarização ideológica: Collor e Lula eram as novas caras da direita e da esquerda no Brasil. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 693).

Collor lançou-se candidato à presidência pelo pequeno Partido da Reconstrução Nacional (PRN) prometendo, com uma política neoliberal, conduzir o país ao primeiro mundo.

Em 17 de dezembro de 1989, os eleitores voltaram às urnas para o segundo turno. Collor venceu com 42,75% dos votos contra 31,07% de Lula. Houve 14,4% de abstenções, 1,2% dos eleitores votaram em branco e 3,7% anularam o voto. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 694).

Como citado no trecho acima, nessas eleições a polarização era nítida entre direita e esquerda, e Collor representava neste jogo uma visão política alinhavada com a direita. Lapí que apoiava a esquerda e o PT produziu alguns materiais com diagramação não assinada, encontrados em seus guardados, criticando a candidatura de Collor e questionando seus aliados de direita. Note que o recurso usado para a associação de ideias e correlação entre o candidato e os meios é o uso da letra L duplicada (como se escreve o nome de Fernando Collor) na escrita das palavras TV Globo, e, golpe. Segue na próxima página a imagem de dois desses materiais gráficos:



Figura 61 – Sem título, Lapy, nanquim em papel, fotocópia.

Com o impacto do Plano Collor e as acusações de corrupção, o mandato de Collor sofre um impeachment. Ele renuncia ao cargo e quem assume por tempo provisório até novas eleições é seu vice Itamar Franco, como reforçam trechos abaixo:

O chamado Plano Collor bloqueou aproximadamente 85 bilhões de dólares dos poupadores. Os depositantes só poderiam retirar dos bancos 50 mil cruzeiros, no máximo. O restante seria devolvido depois de 18 meses em doze parcelas mensais.

Em abril de 1992, Pedro Collor, irmão do presidente, deu uma entrevista explosiva à revista *Veja*. Nela, denunciou a montagem de um enorme esquema de tráfico de influências, irregularidades financeiras, contas bancárias “fantasmas”, entre outras falcatruas, envolvendo o presidente e aliados políticos. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 695).

Em agosto, Collor tomou conhecimento do relatório final da CPI, que considerava o presidente passível de indiciamento em cinco crimes: corrupção passiva, formação de quadrilha, prevaricação, defesa de interesses privados no governo e estelionato.

A presidência passou, em caráter provisório, ao vice-presidente Itamar Franco. Faltava apenas o aval do Senado. Em dezembro, antes do início dos trabalhos no Senado, o advogado do presidente apresentou a carta-renúncia

de Collor, esperando que essa medida lhe garantisse os direitos políticos. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 696).

Durante o governo de Itamar Franco, o cargo de ministro da fazenda passa para as mãos de Fernando Henrique Cardoso que elabora o Plano Real e ajuda muito a estabilizar a economia. Com o prestígio dessa manobra econômica de êxito, ele consegue se eleger nas eleições de 1994 e acaba por exercer o cargo de presidente por voto da população por dois mandatos seguidos, no período de 1995 à 2002. Os trechos abaixo discorrem brevemente sobre esse período:

Fernando Henrique Cardoso apresentou-se à disputa eleitoral como o idealizador do Plano Real. Seu programa de campanha foi todo centrado nas possibilidades de uma verdadeira estabilização econômica e na reforma da Constituição.

As urnas deram a vitória, já no primeiro turno, a FHC, com 34.364.961 votos – 54,27% do total. Lula, o segundo colocado, obteve 17.122.127 votos, correspondentes a 27,04% do eleitorado. O novo presidente tomou posse em 1º de janeiro de 1995, tendo como data para o término de seu mandato 31 de dezembro de 1999. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 697).

Uma das mais importantes vitórias políticas de Fernando Henrique foi a aprovação da emenda constitucional que permitiu a reeleição do presidente da República, governadores e prefeitos. Essa lei beneficiou o próprio presidente, que, em 1998, reelegeu-se para um segundo mandato no primeiro turno da eleição. Fernando Henrique obteve 35.936.540 votos (53,06% de apoio) contra 21.475.210 votos concedidos a Lula, o segundo candidato mais votado (31,71% do eleitorado).

O aumento dos votos oposicionistas expressava o desgaste do governo. Após quatro anos no poder, a administração FHC apresentava a menor taxa de crescimento e a maior taxa de desemprego da história do país. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 699).

Infelizmente, Lapí não pôde vivenciar a emoção e a concretização do sonho de ver um candidato do PT assumir a presidência do país. O artista veio a falecer na

manhã de 08 de fevereiro de 2001, tendo o candidato Lula vencido as eleições em 2002 e tomado posse apenas em 2003. Os trechos abaixo falam resumidamente sobre a vitória de Lula:

Crítico feroz da administração e da política econômica do governo FHC, o Partido dos Trabalhadores tinha, em 2001, Luiz Inácio Lula da Silva como possível candidato. Porém, se por um lado todas as pesquisas apontavam Lula como o principal candidato à sucessão, por outro sua imagem estava desgastada, depois de três eleições perdidas. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 701).

Crítico feroz da administração e da política econômica do governo FHC, o Partido dos Trabalhadores tinha, em 2001, Luiz Inácio Lula da Silva como possível candidato. Porém, se por um lado todas as pesquisas apontavam Lula como o principal candidato à sucessão, por outro sua imagem estava desgastada, depois de três eleições perdidas. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 701).

Mesmo assim, o Partido dos Trabalhadores, depois de três derrotas e oito anos de oposição a Fernando Henrique Cardoso (com críticas ao modelo econômico e ao legado na área social), elegeu Lula presidente da República. Segundo o Tribunal Superior Eleitoral (TSE), Lula venceu, no segundo turno, o economista José Serra, candidato oficial, duas vezes ministro de FHC e uma das principais lideranças do PSDB, obtendo cerca de 53 milhões de votos – 61% dos votos válidos.

Lula foi o primeiro líder de um partido de esquerda eleito presidente e, no cargo, o primeiro operário e o primeiro civil sem diploma universitário. (BRAICK, Patricia Ramos e MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único* – 3ª ed.reform. e atual. São Paulo: Moderna, 2007, p. 703).

Abrangendo a relação do artista e o panorama político, em um foco maior no Brasil, o capítulo pôde costurar os acontecimentos da história com as expressões gráficas de Lapí. Artista político, seus atos e manifestações não se limitaram aos traços no papel mas ganharam vida no cotidiano e na espacialidade urbana, assim como “mágica”, o desenho se materializa em forma de ideologia e sai do papel ao encontro do povo e passível de ser admirado por ele. Algumas ações são retratadas no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 7

Lapí e a Produção Cultural

Este capítulo amplia a percepção acerca do artista, não só como um cartunista (com seu nanquim e seu papel) mas um fomentador cultural, alguém preocupado em levar para além da prancheta e das 2 dimensões do papel, suas ideias, reivindicações, luta política e discurso entranhado em sua arte. Existe algo de generoso e de proximidade com o povo no artista. A seguir algumas ações e realizações serão expostas através de documentos de jornais e de arquivos pessoais de Lapí.

Um projeto chamado Pinta no Rio idealizado pelo artista, com o apoio da Rio Arte e, patrocínio em forma de fornecimento de material da marca de tintas Sherwin Williams, cujo objetivo consistia na reunião de artistas para pintarem grandes extensões de muros da cidade que eram divididos em partes, como grandes telas em branco, para cada artista desenvolver seu trabalho gráfico de pintura, teve sua ação inaugural no dia 12 de dezembro de 1987, sendo o muro pintado o de acesso ao Túnel Almor Prata (Túnel Velho) na Rua Figueiredo de Magalhães, no sentido do tráfego que liga o bairro de Copacabana ao bairro de Botafogo no Rio de Janeiro.

Nas anotações de Lapí constam também que ele era o coordenador da ação em campo e que a ideia era a de execução de um grande muro a cada 15 dias e que teve ou pretendia ter a participação de 300 artistas com o objetivo de cobrir uma área total somada de cerca de 16.000m² pintados pelos mesmos.

Nos guardados do artista foram encontradas as fotos desta primeira ação; as da realizada no muro de acesso ao Shopping Rio Sul na Avenida Carlos Peixoto sobre os Túneis Engenheiro Coelho Cintra e, Engenheiro Marques Porto (Túnel Novo) no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro, e; outros mini álbuns de fotos vazios mas com nomes em sua capa, sem datas, que indicam a possível localização de algumas das ações realizadas posteriormente: Catete, metrô de Botafogo, Botafogo Futebol Clube, Estácio, Maracanã, metrô São Francisco Xavier, Villa Riso em São Conrado; todos bairros e espaços localizados na cidade do Rio de Janeiro.

Essa ação mostra a total percepção de que a arte não deve ficar apenas enclausurada nos museus e galerias de arte. É desejo do artista que ela atinja a população, chegue até ela, numa democratização da arte, numa galeria a céu aberto, divulgando os nomes dos artistas envolvidos, colorindo a cidade e ativando a percepção sensorial de cada cidadão, num gesto lúcido de que as informações gráficas entram pela retina e se alojam no cérebro, e mesmo sem um ensino acadêmico direcionado, a população aprende de alguma forma a apreciar e vivenciar a arte, percebendo de forma quase subliminar que pode acrescentar muito à sua vida cotidiana.

Lapí, com este movimento artístico cultural no Rio de Janeiro, parece ter fomentado uma ação que atualmente, tanto fora do Brasil quanto nas grandes capitais do nosso país, é desenvolvido pelos grafiteiros. Pesquisando no site da Prefeitura do Rio de Janeiro foi localizado no setor notícias uma ação de mesmo porte, datada de inauguração em 3 de janeiro de 2015, no Túnel Velho (mesmo local do primeiro muro feito pelo Pinta no Rio de Lapí) só que com a ação de grafiteiros, como descreve o texto extraído do site abaixo:

Os acessos ao Túnel Velho, que liga os bairros de Copacabana e Botafogo, ganharam, nesta terça-feira (03/01), um novo visual. Vinte e dois grafiteiros, sob a coordenação do Instituto EixoRio — plataforma de visibilidade positiva da cultura urbana e do desenvolvimento de jovens talentos criada pela Prefeitura do Rio —, transformaram os 1.500 metros quadrados de muros na entrada e saída do túnel em uma galeria de arte a céu aberto. A iniciativa, financiada pela Secretaria Municipal de Obras, integra as ações do GaleRio, base oficial de arte urbana do EixoRio. (<http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=5189718> visto em 21/02/2016).

A ideia de uma galeria popular nas ruas da cidade se repete e se mostra pertinente até hoje, valorizando ainda mais a ação do artista na época, isso podemos perceber na prática dos fatos.

Vale salientar, também, que os documentos gráficos a seguir são de extrema riqueza documental, pois todos os muros que sofreram a ação do projeto Pinta no Rio

já foram repintados e o tempo apagou há muito os traços neles criados pelos artistas. Assim, abaixo, seguem a foto da obra do artista no primeiro mural pintado junto com o nome do apoiador e o nome do projeto. Em seguida segue-se uma sequência de fotos dos trabalhos dos outros artistas nesta primeira ação, e por fim o trabalho do artista no muro de acesso ao Shopping Rio Sul e, outra de local desconhecido.



Figura 62 – Em cima: Pintura em muro de Lapi; Eric Collette. Em baixo: Pintando as marcas dos apoiadores do projeto, 1987.



Figura 63 – Muro com trabalhos dos vários participantes do primeiro evento do projeto Pinta no Rio, 1987.

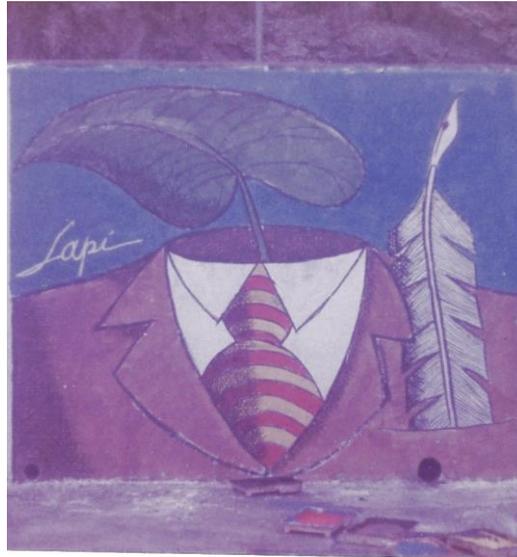


Figura 64 – Sem título, Lapí, pintura em muro.



Figura 65 – Sem título, Lapí, pintura em muro.

O projeto Pinta no Rio acabou por gerar um convite ao artista para coordenar uma performance de murais, um Painel Coletivo de Arte Mural (junto com os artistas do projeto) durante a abertura oficial da Feira da Providência, em 4 de novembro de 1989, com solenidade de apresentação à imprensa e mídia da 29ª Feira da

Providência (9, 10, 11 e 12 de novembro de 1989), no Riocentro, Pavilhão de Exposição, no Rio de Janeiro.

Em 1989, Lapi passa a integrar a equipe da revista Mega Quadrinho como subeditor do Rio de Janeiro junto com Aliedo Kamar, em seu ano 1 – nº 4, uma revista mensal com objetivo de projetar novos talentos do Brasil da área dos quadrinhos, como explica a introdução do editorial da revista, neste número, em trecho abaixo:

O nosso MEGA chega a quarta edição cumprindo uma de suas principais aspirações, tornar-se a primeira revista de H.Q. aberta a toda produção nacional de qualidade.

Para isso, nesta edição entram em campo os cariocas, não só representados nas estórias publicadas, mas principalmente no apoio ao projeto.

MEGA é uma revista de autor, e já conta com artistas de todo país, continua aberta à participação de quantos com qualidade surgirem. (Mega Quadrinhos, Porto Alegre – R.S, ano 1, nº 4: Editora Ortiz, 1989, p. 5).

Nesta mesma edição da revista, Lapi tem um trabalho publicado. Abaixo a capa com o expediente aparecendo o nome do artista como subeditor, e logo depois o seu trabalho gráfico



Figura 66 – Capa e expediente da revista Mega Quadrinhos – Ano I – nº 4, 1989.



Figura 67 – “Urbanóides Um megatoon”, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1989.

Na edição de número 6 - ano 1 da revista, ainda em 1989, Lapí entra para a sociedade da revista e passa a ser um de seus editores, junto com Flávio Braga e Francisco Juska Filho, iniciando contatos com os cartunistas do Brasil todo com o objetivo de transformá-la numa revista de autores nacionais.

Isso mostra claramente a preocupação do artista em fomentar o meio artístico e incrementar a área dos desenhistas no Brasil através de sua associação com um meio de divulgação, como uma plataforma de lançamento de novos talentos. Tal atitude está totalmente ligada ao fomento da cultura no país, e desta forma, indiretamente ele acaba por agir como um produtor, um fomentador cultural.

A edição de número 8 - ano 1 da revista concentra a maior quantidade de material do artista sendo a capa um desenho de sua autoria, tendo em seu interior um trabalho no estilo de quadrinho (estilo que ela já praticava desde os tempos iniciais) e em cores o que já foi mostrado no capítulo sobre política, uma brincadeira com proposta de ser um Mega brinde, um “adesivo para você entrar de solla na campanha presidencial”, diz a legenda. Abaixo, na mesma ordem citada, estão as figuras ilustrativas:

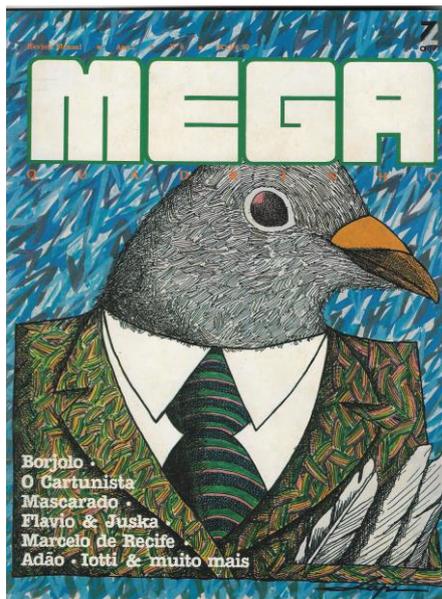


Figura 68 – Capa revista Mega Quadrinho – Ano I – nº 8, Lapí, naquim e hidrocor em papel, impressão gráfica, 1989.

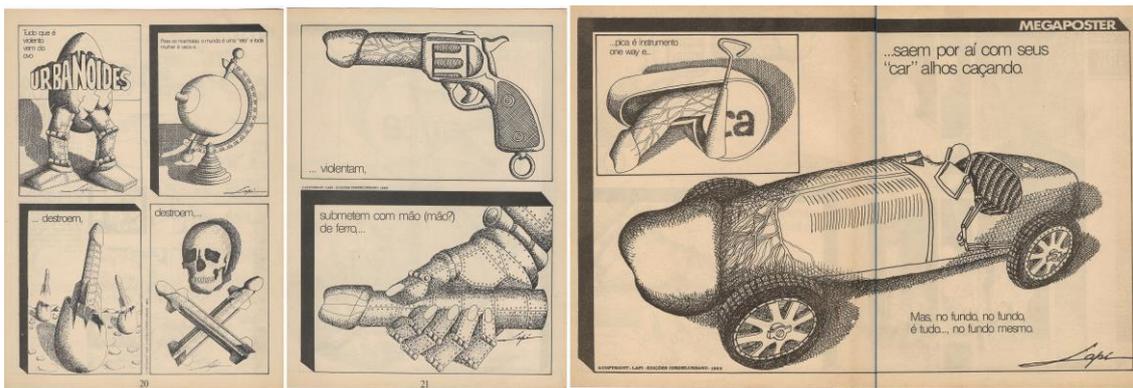


Figura 69 – “Urbanóides”, Lapí, nanquim em papel, impressão gráfica, 1989.



Figura 70 – Mega brinde, Lapí, 1989.

Em 02 de agosto de 1990, artistas e intelectuais se reuniram na Praça General Osório, em Ipanema – Rio de Janeiro, R.J., em protesto pela falta de uma política cultural no governo do presidente Collor. Embora não tenha sido o idealizador de tal manifesto, Lapí o apoiou comparecendo ao ato com elemento cênico utilizado durante o evento (uma réplica grande de uma caneta tinteiro escrito em seu corpo “a cultura pede asilo”). Abaixo a transcrição de uma carta encaminhada para o embaixador da Tchecoslováquia; foto da matéria sobre o evento no Jornal O Globo, datada de 3 de agosto de 1990, uma sexta-feira; e foto do evento.

Exmo. Senhor Embaixador da Tchecoslováquia no Brasil.

Rio de Janeiro, 2 de agosto de 1990.

Senhor Embaixador,

Sabemos todos que a política cultural do atual Governo Brasileiro tem-se reduzido ao sistemático desmantelamento e à metódica destruição de todos os órgãos oficiais que, precariamente, tentavam estimular e criar condições para o desenvolvimento, em nosso país, das artes e das ciências, do estudo, da pesquisa e da memória.

Este monólogo governamental, autoritário e discricionário, condenou ao desemprego e à inatividade milhares de artistas, cientistas e funcionários, brutalmente castrados da sua criatividade, e despojados dos seus meios de trabalho e de produção.

Somos obrigados a constatar que, no Brasil de hoje, tornou-se quase impossível a produção cultural, diante de tamanho retrocesso político: jamais, mesmo nos tempos cruéis da ditadura, um governo ousou tanto desgoverno, tomou tantas medidas tão repressivas e alardeou tão intenso e árido desejo de excluir a cultura, em todas as suas formas e dimensões, da responsabilidade do poder. Como se o poder da presidência que é, como sabemos, um poder delegado, tivesse o direito de ensurdecer-se às razões e às necessidades culturais do povo brasileiro - fonte desse poder – rejeitando o diálogo e impondo sua vontade bruta.

Com atenção e prazer observamos as recentes transformações da sociedade tchecoslovaca. E vemos, com admiração, que um prisioneiro político por quem tantos de nós assinamos manifestos e realizamos atos de solidariedade, o dramaturgo Vaclav Havel, é eleito Presidente da República e assume o poder, juntamente com toda uma equipe de contestatários. Por acreditarmos na sinceridade das intenções dos novos dirigentes tchecoslovacos, decidimos solicitar que o vosso país conceda Asilo Cultural aos agentes culturais brasileiros. Essa nova categoria de Asilo poderá ter as formas mais variadas, segundo as possibilidades da Tchecoslováquia. Como exemplos: sugerimos o asilo tradicional, a concessão de bolsas de estudo, o apoio financeiro direto às entidades culturais brasileiras ameaçadas de extinção, convites a pessoas e grupos brasileiros para que realizem exposições, espetáculos, co-produções, etc., no vosso país, e outras formas que se possam inventar.

Certos de contarmos com a boa vontade e com a solidariedade cultural de V. Excia. e dos dirigentes do vosso país, e à espera de uma resposta favorável, apresentamos nossos protestos de estima e da mais elevada consideração.

(Fotocópia de texto encontrado nos arquivos do artista).



Figura 71 – Matéria do jornal O Globo, 3 de agosto de 1990. Artista ao lado da cantora Beth Carvalho.



Figura 72 – Fotos do evento manifestação “A cultura pede asilo”, 1990.

Em um projeto iniciado em junho de 1991 com o apoio do Grupo Eco (uma associação comunitária que fomenta ações educacionais e sociais na comunidade do Morro Dona Marta), dos moradores e das crianças, o artista Lapi pintou várias fachadas de e muros de casas da comunidade criando grandes murais artísticos e

trazendo arte para dentro do ambiente dos moradores. Foi um projeto elaborado e liderado pelo artista e que entrou em fase de negociação com o Departamento Geral de Artes da Prefeitura para um desdobramento em forma de uma escola de artes informal com a participação dos moradores. Comunidades como a Rocinha e, São João de Meriti estariam negociando com o artista, segundo reportagem do jornal O Globo, datada de sexta-feira, dia 12 de julho de 1991, no setor do jornal chamado Grande Rio, como ilustra a fotocópia da matéria e, de uma das fachadas abaixo:



Figura 73 – Matéria sobre pintura dos muros e fachadas do Dona Marta, jornal O Globo, 12 de julho de 1991. Artista em ação pintando.

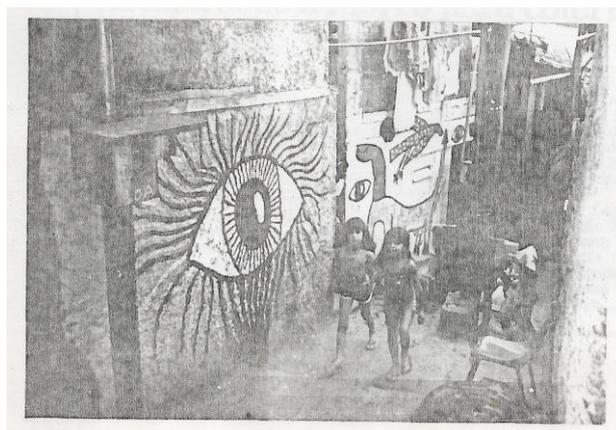


Figura 74 – Fotocópia mostrando uma das fachadas pintadas por Lapi no morro Dona Marta, 1991.

Essas foram algumas das ações do artista no intuito de incentivar as artes e trazer à tona novos talentos e novas oportunidades de aproximar o fazer artístico com o povo, a população. Um claro exemplo de fomento cultural em tempos que a profissão de produtor nem tinha curso universitário ainda. Várias outras foram as iniciativas e de modo algum o capítulo esgota todos os movimentos do artista, mas já nos dá uma boa ideia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caráter contestador do trabalho de Lapí e do Surrealismo são traços comuns e que aproximam esses dois objetos de estudo. Ambos lutaram pela libertação das amarras e contra uma forma de pensar engessada de seu tempo. Muitos dos movimentos artísticos tentam instaurar uma ruptura com a produção vigente de seu tempo, seja ela artística ou política. Lapí ao adotar parte da ideia surrealista não inventava o novo, mas o novo estava presente nas decisões de suas combinações de elementos e no discurso, que lutava, em sua maioria, por caminhos sociais e artísticos mais justos e libertários.

O ponto certo de tangência entre o Surrealismo e Lapí era a luta contra qualquer forma de opressão: à favor de um pensamento sem censura, sem limite moral imposto pela sociedade de forma hipócrita, sem controle de estética, sem controle em geral. Qualquer tipo de abuso de poder: para os Surrealistas na forma da 1ª Guerra Mundial (os artistas estavam indignados com as heranças da guerra), e, para Lapí no formato da Ditadura Militar Brasileira.

A possibilidade de explorar a arte através da expressão do absurdo e com ele poder defender os valores subjetivos ameaçados pelo poder, recusando assim a autoridade e, se libertando em imaginação e linguagem gráfica, com certeza foi adotada e visionada por ambos os elementos deste estudo.

Dessa forma é interessante perceber que o Surrealismo realmente influenciou artistas brasileiros, sendo também relativamente um movimento cronologicamente próximo aos estudos formadores dessas novas cabeças artísticas latinas, e encontrou nos cartuns de Lapí uma veia de expressão através da técnica de união de objetos inusitados para criação de um discurso.

A percepção de que a obra de Lapí é relevante no histórico artístico nacional e, também com projeção internacional, se faz presente na mente ao finalizar esse estudo; assim como o entendimento de que uma arte para ter peso, geralmente perpassa pelos questionamentos políticos, sociais e do próprio fazer da arte. Um artista é um ser contestador, ele brinca e estimula a mente humana a se perguntar, a refletir sobre seus paradigmas e sua organização planetária. Assim, percebe-se que o estudo das artes não existe sem o estudo de seu tempo e dos fatos históricos

ocorridos nacionalmente e mundialmente durante o período de produção das mesmas. As influências são mútuas e têm impacto direto nas expressões culturais.

A pesquisa acaba revelando também o impulso do fazer artístico quando mostra um Lapí ativo na produção cultural de seu tempo, tentando contribuir de alguma forma com a própria preservação da arte que acredita, e das ideias que defende. Isso traz à tona quase que a base primordial para um bom desenvolvimento de projeto cultural, e toda a noção que o curso da Universidade Federal Fluminense tenta, como escola de reflexão e pensamento social, passar para seus alunos, uma preocupação com o respeito ao público e ao povo, com a verdade do fazer e das intenções de projetos. O projeto pela arte, cultura e memória da cultura de forma democrática e, não pelos valores artificiais do capitalismo selvagem. Não pela ganância de se arrecadar fundos de dinheiro com as ações, mas sim difundir e estimular a cultura no país, e prover acesso à população, possibilitando o contato com as diferentes formas de fazer, pensar e expressar humano através das artes, seja ela qual for a plataforma e o estilo. Nesse detalhe a linha de pensamento da faculdade encontra um abrigo nas ideologias de Lapí, e vice-versa, fazendo o pesquisador que é grato à instituição de ensino, se honrar em ser ela a receber tal estudo escrito.

Inicialmente a presente pesquisa tinha como objetivo analisar as possíveis influências artísticas na obra do cartunista Luiz Antonio Lapí Pires da Silva (conhecido como Lapí) no início de sua carreira e de estudos em 1961, abrangendo o cruzamento com dados do Movimento Surrealista e possível pesquisa de obras em outros anos que auxiliassem no destrinchar do processo de evolução do traço e do raciocínio do cartunista. Ao longo do desenvolvimento do trabalho, tendo como guia o currículo datilografado deixado pelo artista e os registros gráficos de seus trabalhos, o foco temporal se dissolveu, pois acredita-se que o legado de expressão em traço de desenho de Lapí seja diferente da fase inicial ainda em desenvolvimento. O artista Lapí teria sua marca de expressão gráfica reconhecível, ou seja, sua identidade gráfica, locada em desenhos posteriores aos anos 60.

A partir desse processo, seu currículo levou ao cruzamento do que poderia ser demonstrado em forma gráfica do que estava escrito nele. Junto com a curadoria do pesquisador, um recorte do que se acredita ser obras relevantes para contar a trajetória do artista foi feito, não mais preso à data inicial proposta de estudos em 1961

ou início de carreira mas, sim, um demonstrativo maior do que seria realmente concreto para público e divulgação mundial de sua obra.

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa ficou claro a conexão permanente do artista e da política, do social, da vida urbana e dos acontecimentos ocorridos no seu tempo de vida. Percebe-se um artista politizado utilizando o cartum, através de nanquim no papel branco, mais preocupado com o discurso inserido nas composições da imagem do que, uma reprodução repleta de muitos detalhes. Muitas vezes o traço é simples e certo.

A pesquisa é voltada para o curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense – U.F.F. e, ligações lógicas foram buscadas ao longo do processo. De início, o próprio objetivo de salvar a memória da obra de um artista já sustentava a importância e relevância do trabalho frente ao curso de Produção Cultural e toda a sua linha de ensino, voltada em parte para a salvaguarda da memória cultural do país. Em segundo plano, o revelar da existência de um artista trabalhando com a linguagem do surrealismo, fora do período cronológico e espacial do movimento e, com um traço e interpretação pessoais reforçava a questão do estudo artístico.

Mais à frente, a investigação nos leva ao reconhecimento do artista não só como um atuante político mas também como um fomentador da arte, um defensor da cultura. Vemos um Lapí coordenando e desenvolvendo projetos. Sendo um produtor cultural antes mesmo da existência do curso de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense. Isso acontece nos anos 80 e em vários outros momentos, mostrando que o artista já pendia para uma pro atividade do produzir; o artista já virava seu próprio produtor: um produtor cultural. Desenvolvimentos de projetos, ideias, rascunhos de cronogramas incluindo nomes envolvidos no processo, orçamento e contatos foram encontrados, embora não incluídos no trabalho, revelando e confirmando a inclinação e ação de Lapí como produtor cultural. Para a ilustração e confirmação desta ação foram colocados na pesquisa os projetos de maior visibilidade: o Pinta no Rio e, a pintura das fachadas das casas dos morros cariocas, com seu devido registro visual.

Ao fim, não existiria possibilidade de abordar a obra do artista sem falar necessariamente da tríade: expressão em forma artística, política, e, produção cultural prática. Como consequência a pesquisa ganhou dimensão, parecendo não ter recorte, mas, na produção de uma vida inteira ela destaca grande parte do que é relevante.

Durante o processo, cresceu o desejo de deixar como legado (tanto pelo ineditismo do tema, como pelo ensinamento dado pela faculdade ao pesquisador da importância da preservação da memória e da apresentação da mesma às novas gerações) um documento que pudesse fazer jus à contribuição gráfica, de pensamento, luta política e defesa cultural deste artista que está caindo no esquecimento, tanto no meio intelectual, como entre o público em geral não pertencente ao meio artístico que desconhece a existência de tais trabalhos e do próprio artista, diferentemente de outros medalhões de sua geração como: Ziraldo, Jaguar, Millôr, Chico Caruso e outros.

No final a pesquisa gerou um documento com uma quantidade significativa de ilustrações dos trabalhos de Lapí e, abordando todos os aspectos desejados por seu pesquisador, e junto com o anexo pode servir como leitura estimuladora tanto para o público em geral interessado em arte, biografia, política e produção cultural como também; material inicial e incentivador de futuras pesquisas sobre o artista, já que consiste em material inédito. Nenhum estudo direcionado ao cartunista foi realizado até hoje. Este passa a ser um guia inicial dos caminhos a se traçar e a base para futuros confrontos e cruzamentos de ideias e opiniões sobre Lapí.

Uma boa observação a se colocar é que o currículo encontrado e utilizado como guia só vai até o ano de 1990, tendo o artista morrido em 2001. Isso cria uma lacuna, onde se acredita que outras produções de sua autoria tenham sido desenvolvidas neste período mas que através das buscas em seu material ainda não foram encontrados os registros, o que potencializa esse período temporal como um possível desdobramento para uma nova pesquisa, reforçando o potencial de estudo sobre o tema e seu objeto de análise. Por final reafirma-se que este estudo em hipótese alguma tenta esgotar o assunto abordado, figurando como um início no processo de estudo sobre Luiz Antonio Lapí Pires da Silva, o Lapí, e sua obra.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS:

BRAICK, Patrícia Ramos; MOTA, Myriam Becho. **História: das cavernas ao terceiro milênio, volume único**. 3ª ed. reform. & atual. São Paulo: Moderna, 2007.

FARTHING, Stephen. POLZONOFF JR., Paulo (tradução). **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

GUINSBURG, J. ; LEIRNER, Sheila (organizadores). **O Surrealismo (Coleção Stylus; dirigida por GUINSBURG, J.)**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

HOCKE, Gustav René. **Maneirismo: o mundo como labirinto, Coleção: Debates, 92**, Editora Perspectiva, 2005.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MEURIS, Jacques. Redação e Produção: SCHOMBERG, Beatrix. Tradução: CARAMES, Carlos. **René Magritte**. Köln, Alemanha: Benedikt Taschen Verlag GmbH – 1993.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo, 1933-, **Surrealismo: rupturas expressivas** / Eduardo Peñuela Cañizal, 2. Ed. – São Paulo : Atual, 1987. (Série documentos).

SACCHETTA, Vladimir (organização). **Os Cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura e da redemocratização (1964-1985)**. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012.

STANGOS, Nikos (org.), Capítulo: Dadá e Surrealismo – ADES, Dawn (p. 81 – 98) do livro: **Conceitos da arte moderna**, Jorge Zahar Editor Ltda. – 1991.

ZAMBONI, Silvio, **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência, 4ª edição revista** – Campinas, SP, Autores Associados – 2012.

PERIÓDICOS:

BRAGA, Flávio; FILHO, Francisco Juska (editores). **Mega Quadrinho – revista mensal – Ano I – nº 4**. Porto Alegre, RS: Ortiz S/A, 1989.

JORNAL O GLOBO. Rio de Janeiro, p. 4, 3 de agosto de 1990.

JORNAL O GLOBO. Rio de Janeiro, p. 10, 12 de julho de 1991.

JORNAL O GLOBO, seção Rio, Obituário em sexta-feira, 09 de fevereiro de 2001.

SITES CONSULTADOS:

http://www.cp2.g12.br/UAs/DG/setores/espaco177/exposicoes/2003/nosso_humor.htm (em 4 de junho de 2013).

http://www.clickcultural.com.br/teatro/biografia.grupos-grupo_opinio-7.html (em 4 de junho de 2013).

<http://www.tse.jus.br/eleicoes/estatisticas/repositorio-de-dados-eleitorais> (em 12 de fevereiro de 2016).

https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Viagens_de_Gulliver (em 12 de fevereiro de 2016).

http://www.sms.rio.rj.gov.br/pinel/media/pinel_institucional.htm (em 27 de fevereiro de 2016).

FONTES DAS FIGURAS:

Figura 1: Foto por Stefano Pires em 2015.

Figura 2: Escaneamento em 2015 de desenho original de pilot em papel.

Figura 3: Escaneamento em 2015 de documento original.

Figura 4: LAPI. **Cordelurbano apresenta Lapí 1969-73 Cartuns - Imagens.**

Guanabara, R.J.: Editora Ouidor, 1973, sem numeração de página.

Figura 5: Secretaria de Estado da Cultura do Governo Paulo Maluf. **O cartaz no teatro.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982, capa & p. 81.

Figura 6: Escaneamento em 2015 de documento original.

Figura 7: Secretaria de Estado da Cultura do Governo Paulo Maluf. **O cartaz no teatro.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982, capa & p. 78.

Figura 8: International Pavilion of Humour Man and His World. **The Fourteenth International Salon of Cartoons.** Montreal, Canada: L'Imprimerie Jacques-Cartier Inc., 1977, capa & p. 105.

Figura 9: Secretaria de Estado da Cultura do Governo Paulo Maluf. **O cartaz no teatro.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982, capa & p. 101.

Figura 10: The House of Humor and Satire. **4th International Biennial of Cartoons and Satirical Sculptures.** Gabrovo, Sofia: The Bulgarski Houdozhnik Publishing House, 1979, capa & p. 29.

Figura 11: International Pavilion of Humour Man and His World. **The Sixteenth International Salon of Cartoons.** Montreal, Canada: L'Imprimerie Jacques-Cartier Inc., 1979, capa & p. 354.

Figura 12: International Pavilion of Humour Man and His World. **The 17th International Salon of Cartoons.** Montreal, Canada: L'Imprimerie

Jacques-Cartier Inc., 1980, capa & p. 363.

Figura 13: International Pavilion of Humour Man and His World. **The Eighteenth International Salon of Cartoons**. Montreal, Canada: Laplante & Langevin Inc., 1981, capa & p. 358.

Figura 14: International Pavilion of Humour Man and His World. **The Nineteenth International Salon of Cartoons**. Montreal, Canada: Ray Litho Inc., 1982, capa & p. 699.

Figura 15: Escaneamento em 2015 de documento original.

Figura 16: International Pavilion of Humour Man and His World. **The Twentieth International Salon of Cartoons**. Montreal, Canada: L'Imprimerie Jacques-Cartier Inc., 1983, capa & p. 38.

Figura 17: PIRES, Lapí; BIZ, A. Benicio. **Lapí – Urbandanças de um anartista – Coleção Arte et Cetera – Vol.3**. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

Figura 18: CAFI; REINALDO. **Humor Voador – 38 desenhistas de circo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

Figura 19: International Pavilion of Humour Man and His World. **The Twenty-First International Salon of Cartoons**. Montreal, Canada: Ray Litho Inc., 1984, capa & p. 332.

Figura 20: RISO, Cesarina ; SIERRA, Ricardo; WANDERLEY, Cleide (coordenadores). **Só... Riso na Villa**. Rio de Janeiro, 1985.

Figura 21: Escaneamento em 2015 de documento original.

Figura 22: International Pavilion of Humour Man and His World. **The 23rd International Salon of Cartoons**. Montreal, Canada: Imprimerie

Graphique-Couleur Ltée, 1987, capa & p. 418.

Figura 23: Boksenteret. **2 Humorbiennale I Fredrikstad 1987**. Noruega: Tangen-
Trykk A/S, 1987, capa & p. 32.

Figura 24: SZABO, Joseph George. **WittyWorld International Cartoon Magazine,
No 5, Autumn 1988**. North Wales, USA: WittyWorld Publications, 1988,
capa & p. 17.

Figura 25: Escaneamento em 2015 de material gráfico impresso original.

Figura 26: Escaneamento em 2015 de material gráfico impresso original.

Figura 27: LAPÍ. **Urbana Clip 920, Rio – Lisboa, Instalações e Objetos de Humor**.
Rio de Janeiro: Edições Cordelurbano, 1990,
capa, contra-capas e p. 8 e 9.

Figura 28: Foto por Stefano Pires em 2013.

Figura 29: Escaneamento em 2015 de material gráfico impresso original.

Figura 30: Escaneamento em 2015 de documento original.

Figura 31: Escaneamento em 2016 de fotocópia colorida. Escaneamento em 2016
de fotocópia colorida. Foto por Stefano Pires em 2014.

Figura 32: **Jornal O Globo**, seção Rio, Obituário em sexta-feira, 09 de fevereiro de
2001.

Figura 33: STERNBERG, Jacques et CAEN, Michel. **Les chefs-d'œuvre du dessin
d'humour – L'anthologie Planète**. France, Paris: Éditions Planète,
1968. Escaneamento em 2015 de material gráfico impresso original.

Figura 34: VIII BIENAL DE SÃO PAULO. **Surrealismo e arte fantástica**. São Paulo:

Gráfica Paulista S.A., 1965.

Figura 35: DESCHARNES, Robert; NÉRET, Gilles. Tradução: MILHEIRO, Alice.

Salvador Dalí 1904-1989 – A obra pintada Volume I, 1904-1946.

Köln, Alemanha: TASCHEN GmbH, 2007, p. 254.

Figura 36: ERNST, Bruno. Tradução: KOLLER, Maria Odete Gonçalves. **O espelho**

mágico de M.C. Escher. Köln, Alemanha: TASCHEN GmbH, 2007, p.

27. Escaneamento em 2015 de fotocópia preta e branca.

Figura 37: MEURIS, Jacques. Redação e Produção: SCHOMBERG, Beatrix.

Tradução: CARAMES, Carlos. **René Magritte.** Köln, Alemanha:

Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993, p. 52 e 62. PIRES & BUARQUE

Realizações. **Cordelurbano apresenta Lapí – 1969-73.** Estado da

Guanabara: Editora Ouvidor, 1973, sem número de página.

Figura 38: BIZ, A. Benicio & PIRES, Lapí (produção). **Urbandanças de um anartista**

– livro, objeto, espetáculo – Coleção arte et cetera – vol. 03. Rio de

Janeiro: Codecri Ltda., 1983.

Figura 39: MEURIS, Jacques. Redação e Produção: SCHOMBERG, Beatrix.

Tradução: CARAMES, Carlos. **René Magritte.** Köln, Alemanha:

Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993, p. 20. CAULOS. **Só dói**

quando eu respiro. Porto Alegre: L&PM, 2012, p. 8 e 12. BIZ, A.

Benicio & PIRES, Lapí (produção). **Urbandanças de um anartista**

– livro, objeto, espetáculo – Coleção arte et cetera – vol. 03. Rio de

Janeiro: Codecri Ltda., 1983.

Figura 40: Foto por Stefano Pires em 2016 da obra original. CAULOS. **Só dói**

quando eu respiro. Porto Alegre: L&PM, 2012, p. 86.

Figura 41: BIZ, A. Benicio & PIRES, Lapí (produção). **Urbandanças de um anartista – livro, objeto, espetáculo – Coleção arte et cetera – vol. 03**. Rio de Janeiro: Codecri Ltda., 1983.

Figura 42: BIZ, A. Benicio & PIRES, Lapí (produção). **Urbandanças de um anartista – livro, objeto, espetáculo – Coleção arte et cetera – vol. 03**. Rio de Janeiro: Codecri Ltda., 1983.

Figura 43: PIRES & BUARQUE Realizações. **Cordelurbano apresenta Lapí – 1969-73**. Estado da Guanabara: Editora Ouvidor, 1973, sem número de página.

Figura 44: BIZ, A. Benicio & PIRES, Lapí (produção). **Urbandanças de um anartista – livro, objeto, espetáculo – Coleção arte et cetera – vol. 03**. Rio de Janeiro: Codecri Ltda., 1983.

Figura 45: BIZ, A. Benicio & PIRES, Lapí (produção). **Urbandanças de um anartista – livro, objeto, espetáculo – Coleção arte et cetera – vol. 03**. Rio de Janeiro: Codecri Ltda., 1983.

Figura 46: BIZ, A. Benicio & PIRES, Lapí (produção). **Urbandanças de um anartista – livro, objeto, espetáculo – Coleção arte et cetera – vol. 03**. Rio de Janeiro: Codecri Ltda., 1983.

Figura 47: BIZ, A. Benicio & PIRES, Lapí (produção). **Urbandanças de um anartista – livro, objeto, espetáculo – Coleção arte et cetera – vol. 03**. Rio de Janeiro: Codecri Ltda., 1983.

Figura 48: BIZ, A. Benicio & PIRES, Lapí (produção). **Urbandanças de um anartista – livro, objeto, espetáculo – Coleção arte et cetera – vol. 03**. Rio de Janeiro: Codecri Ltda., 1983.

Figura 49: BIZ, A. Benicio & PIRES, Lapí (produção). **Urbandanças de um anartista – livro, objeto, espetáculo – Coleção arte et cetera – vol. 03**. Rio de Janeiro: Codecri Ltda., 1983.

Figura 50: SACCHETTA, Vladimir (organização). **Os Cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura e da redemocratização (1964-1985)**. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012, capa e p. 137.

Figura 51: Escaneamento em 2016 de foto polaroide original, arquivo do artista.

Figura 52: Foto do Jornal *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 27 de outubro de 1982, p. 10.

Figura 53: Foto em 2016 de diagramação gráfica, arquivo do artista.

Figura 54: Foto em 2016 de resumo datilografado, arquivo do artista.

Figura 55: Foto em 2016 de escritos de punho de depoimentos, arquivo do artista.

Figura 56: Foto em 2016 de cartaz impresso.

Figura 57: BIZ, A. Benicio & PIRES, Lapí (produção). **Urbandanças de um anartista – livro, objeto, espetáculo – Coleção arte et cetera – vol. 03**. Rio de Janeiro: Codecri Ltda., 1983.

Figura 58: BIZ, A. Benicio & PIRES, Lapí (produção). **Urbandanças de um anartista – livro, objeto, espetáculo – Coleção arte et cetera – vol. 03**. Rio de

Janeiro: Codecri Ltda., 1983.

Figura 59: TAVARES, Neila. **As últimas caricaturas de Tancredo Neves – Um livro mais leve que a história.** Rio de Janeiro: Editora Mandarinino Ltda, 1985.

Figura 60: TAVARES, Neila. **As últimas caricaturas de Tancredo Neves – Um livro mais leve que a história.** Rio de Janeiro: Editora Mandarinino Ltda, 1985, sem página.

Figura 61: Escaneamento em 2016 de fotocópia do original.

Figura 62: Escaneamento em 2016 de fotos por Lapí em 1987.

Figura 63: Escaneamento em 2016 de fotos por Lapí em 1987.

Figura 64: Escaneamento em 2016 de foto por Lapí.

Figura 65: Escaneamento em 2016 de foto por Lapí.

Figura 66: BRAGA, Flávio; FILHO, Francisco Juska (editores). **Mega Quadrinho – revista mensal – Ano I – nº 4.** Porto Alegre, RS: Ortiz S/A, 1989, capa e p. 5.

Figura 67: BRAGA, Flávio; FILHO, Francisco Juska (editores). **Mega Quadrinho – revista mensal – Ano I – nº 4.** Porto Alegre, RS: Ortiz S/A, 1989, p. 19, 20, 21.

Figura 68: BRAGA, Flávio; FILHO, Francisco Juska (editores). **Mega Quadrinho – revista mensal – Ano I – nº 8.** Porto Alegre, RS: Ortiz S/A, 1989, capa..

Figura 69: BRAGA, Flávio; FILHO, Francisco Juska (editores). **Mega Quadrinho – revista mensal – Ano I – nº 8.** Porto Alegre, RS: Ortiz S/A, 1989, p. 20, 21, 22, 23.

Figura 70: BRAGA, Flávio; FILHO, Francisco Juska (editores). **Mega Quadrinho – revista mensal – Ano I – nº 8.** Porto Alegre, RS: Ortiz S/A, 1989, p. terceira capa.

Figura 71: **Jornal O GLOBO.** Rio de Janeiro, p. 4, 3 de agosto de 1990.

Figura 72: Escaneamento de fotos sem autor de 1990, arquivos do artista.

Figura 73: **Jornal O GLOBO**. Rio de Janeiro, p. 10, 12 de julho de 1991.

Figura 74: Fotocópia de foto sem autor de 1991, arquivos do artista.

ANEXO

Curriculum Vitae:

Luiz Antonio Pires da Silva

Nasceu a 15 de dezembro de 1940, na cidade do Rio de Janeiro – GB –BRASIL.

1951 – Iniciou seus estudos de desenho, pintura e modelagem.

Nessa época, foi discípulo de Regina Yolanda Mattoso Werneck e de Ana Dorizana Nolding.

Iniciou, também, estudos Dramáticos com a declamadora e professora – Zayda Haynes.

1956 – No concurso de cartazes da Semana de Educação Física tirou o 1º prêmio. (setembro)

1957/1959 – Expôs nas mostras coletivas da Escolinha de Arte do Centro de Recreação e Cultura Dom Aquino Correia, Rio de Janeiro.

1961 – Ingressou na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

- Prêmio Imprensa “Diário da Noite”, Vº Salão de Modelagem da Escola Nacional de Belas Artes (8 de novembro de 1961).

- Expôs no Salão de Arte Universitária de Belo Horizonte.

- Expôs no IIº Salão de Alunos da Escola Nacional de Belas Artes.

- Menção Honrosa com “Diploma de Reconhecimento”, no concurso de cartazes da Associação Brasileira de Doadores Voluntários de Sangue.

- Prêmio de grupo de modelagem da Escola Nacional de Belas Artes, na Primeira Exposição de Arte Decorativa do Clube de Engenharia (de 12 a 20 de dezembro de 1961).

1962 – Prêmio “Cine Rádio TV”, da Televisão Tupi, no VIº Salão de Modelagem da Escola Nacional de Belas Artes (8 de novembro de 1962).

- Expôs no IIIº Salão de Alunos da Escola Nacional de Belas Artes.
- Viagem de Estudos Folclóricos pelo Brasil.

1963 – Menção Honrosa no Concurso Oficial de Símbolo do Carnaval de 1964, realizado em 28 de maio de 1963.

- Primeiros contatos com a xilogravura, sob a orientação do Professor Adir Botelho (junho de 1963).
- Expôs na mostra Iª de Atelier de Gravura no Salão da Escola Nacional de Belas Artes.
- Tomou parte na campanha “Ajude uma criança a estudar”, patrocinada pelo jornal “O Globo”, expondo no Salão de Arte organizado pela “Petite Galerie”, nos Salões do Copacabana Palace Hotel (de 30 de setembro a 7 de outubro de 1963).
- Primeiro Prêmio de Gravura no IVº Salão de alunos da Escola Nacional de Belas Artes (de 16 a 30 de outubro de 1963).
- Recebeu diploma de “Amigo da Marinha”, por ocasião do Iº Concurso de Cartazes da “Semana da Marinha” (23 de outubro de 1963).
- Fez 2 cursos: um, de Estética com o professor Onofre Penteadado, outro, de Compreensão da Arte Moderna, com o professor Carlos Cavalcanti.
- Expôs na inauguração da IIª Pequena Galeria de Arte, em uma mostra coletiva (21 de dezembro de 1963).

1964 – Expôs no Salão da Fundação Alvares Penteadado, de São Paulo, na exposição de alunos e artistas da Escola Nacional de Belas Artes (16 de março de 1964).

- Fez o curso de “Arte e Arquitetura Norte-Americana”, com o professor Ansen Conant Piper (abril de 1964).
- Tomou parte na exposição do “Grupo dos Oito” (Grupo dos 8), realizada em São José do Rio Preto, Estado de São Paulo, festejando a Semana Universitária, de 16 a 25 de julho de 1964.
- Tomou parte na exposição da Galeria Bazarte, Salvador, Estado da Bahia (de 20 a 30 de julho de 1964).
- Tomou parte na IIª Exposição do Atelier de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes (19 de agosto de 1964).
- Fez o Curso de Arte Medieval Francesa (agosto de 1964).

- Aquisição de Gravuras pela Inter Art Gallery de Miami Beach (Flórida), com exposição na citada galeria e com uma itinerante, através de: Porto Rico, os países da América Central, seguindo-se vários países da Europa (10 de outubro de 1964).
- 1º lugar no Curso de Câmera-man da TV-Rio.

1965 – XIV Salão de Arte Moderna – Rio, GB. – Palácio da Cultura (pintura).

- Exposição de Artistas Jovens – Corredor de Arte, Rio, GB. (agosto de 1965).
- 1º lugar no Concurso para professor do Curso Pré-vestibular da Escola Nacional de Belas Artes (setembro de 1965) (modelagem).
- Salão Geral de Belas Artes do IVº Centenário (gravuras).
- Coletiva Feira do Atlântico no Pavilhão de São Cristóvão (7 a 16 de dezembro de 1965).
- Exposição “GRUPO ESPAÇO” – Galeria Ambiente Spazio (15 de dezembro de 1965) “LITOGRAFIAS”.

1966 – Exposição “7 ARTISTAS JOVENS” – Galeria I.A.S.A. – Icaraí (Niterói), Estado do Rio (17 de janeiro de 1966) – Litografias.

- Ingressou no Conservatório Nacional de Teatro (fevereiro de 1966) – Obteve o 1º lugar.
- XV Salão de Arte Moderna, Rio.
- 1ª Bienal Nacional de Salvador (Bahia, 1966).
- Exposição individual na Galeria Casa Grande, apresentou serigrafias em estandartes (GB, 1966).
- Cenários para a peça infantil “ A Onça de Asas” de Walmir Ayala (Teatro Gil Vicente, Exposição Portugal de Hoje, GB, 1966).

1967 – Pesquisas sobre arte sensorial e trabalhos do street-work (1967 a 1971).

- Estudos sobre fotografia e cinema (Rio/São Paulo, 1967).
- Atelier de gravura do MAM (Rio, 1967).
- Expôs individualmente na Galeria Macunaíma (GB, 1967).
- Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (GB, 1967).
- 1º Salão da Jovem Pintura Nacional (Quitandinha, Estado do Rio, 1967).

1968 – 1ª Feira de Arte do MAM (GB, 1968).

- Galeria Cleo e AIAP (GB, 1968).
- Montagem do Teatro do Shopping Center (depois Concreto Armado, GB, 1968).
- Cenários junto com Angelo Modick, para a peça “O Misterioso Roubo” de Mauro Braga (Teatro do Shopping Center, GB, 1968).
- Movimento Arte e Denúncia por correspondência, projeto de Autor e trabalho de grupo (Rio, setembro, 1968).
- Trabalho de apropriação e ordenação de um terreno baldio urbano (GB, 1968).
- Exposição de trabalho sobre a calçada da Av. Copacabana, de Cartuns Críticos dos diversos comportamentos dos transeuntes (GB, 1968).
- XVII Salão Nacional de Arte Moderna (GB, 1968).

1969 – Interdição, apropriação e ambientação de uma faixa de 200 m², manhã e tarde da praia de Copacabana (colhendo fotos de comportamento) (GB, 1969).

- V Festival JB (1ª Menção do Juri Dir. Fotografia) (Rio, 1969).
- XVIII Salão Nacional de Arte Moderna (1969).
- III Salão de Ouro Preto (MG, 1969).
- Palácio das Artes (Belo Horizonte, BH, 1969).
- Pré Bienal de Paris (MAM, Rio, GB, 1969).

1970 – Projeto da “A RAZÃO”, jornal de Santa Maria, R.G.S., dos Diários Associados (Rio Grande do Sul, 1970).

- Projeto junto com Armando Caldas para “O Jornal” do Rio de Janeiro para a implantação do off-set e das cores (Rio, 1970).
- Diretor de Arte do seminário “O Bolão” (Rio, 1970).
- 1º Salão de Desenho de Humor (Santa Catarina, 1970).
- Trabalho “Impressão-asfáltica” (GB, 1970).

1971 – Integrou a equipe de arte do jornal de amenidades “JA” (Rio, 1971).

- Diretor de Arte do “O PASQUIM” (Rio, 1971).
- Exposição Retrospectiva de Humor e Caricaturas (Passo das Artes, São Paulo, 1971).

- Múltiplo-tempo-1-Rua-retrospecto-registro “O Espaço Vital” o antijornal-mural (impressão em off-set, tiragem 20.000), com distribuição gratuita (GB, 1971).

1972 – Diretor de Arte da revista “ROLLING STONE” (Rio, 1972).

- Página dupla “MURAL” (Jornal de Ipanema, GB, 1972).

- “FLOMPS” (editado como encarte do seminário Rolling Stone) (Rio, 1972).

OBS.: “O ESPAÇO VITAL”, “MURAL” e “FLOMPS” baseiam-se no registro de trabalhos do movimento do poema processo, em todas as suas formas.

- Trabalho de música experimental com a “Divinah Kortiça”, grupo ao qual se vinculou (GB, 1972).

1973 – Símbolo TV Villa Rica de Belo Horizonte e programação visual (Belo Horizonte, MG, 1973).

- Programação Visual para a Copa do Mundo (marca símbolo, animação e etc.) para a TV Tupi Canal 6 (Rio, 1973).

- Lançamento do “CORDELURBANO” (em forma de livro para ser vendido em bancas de jornais, tiragem 30.000) exposição de bolso (GB, 1973).

- Participação da mesa na sessão de debates do tema “QUADRINHOS BRASILEIROS VANGUARDA/BAIXOTERRA” realizada durante a primeira Feira de Arte e Comunicação da FACHA (Faculdade Hélio Alonso) sendo um dos primeiros signatários do manifesto extraído do evento (Rio, novembro de 1972).

- Exposição da “Primeira Feira de Arte e Comunicação da Facha” (Rio, novembro, 1973).

- Exposição na galeria da livraria Carlitos (Rio, fevereiro de 1973).

1974 – Realizou desenho animado experimental “O Cérebro” curta metragem (Rio, janeiro de 1974).

- Edição do Cordelurbano nº 2. Trabalho de pesquisa com Neila Tavares sobre Roberto Rodrigues (Rio, 1974).

- Membro fundador da Sociedade Brasileira de Humor Gráfico (Rio, maio de 1974).

- Trabalho experimental “Banana” pôster/jornal (Rio, setembro de 1974).

- MOMENTO trabalho experimental, poemas (Rio, setembro de 1974).

- Envelope “Oito poemas” edição limitada (Rio, setembro de 1974).

- XIV Congresso do IBBY CENTRO DE CONVENÇÕES DO HOTEL GLÓRIA (Rio, outubro de 1974).
- Congresso Internacional de Lucca (Itália, 1974).
- POEMA / AÇÃO Movimento Nacional de Poetas, Exposição MAM (Rio, novembro de 1974).

1975 – International Cartoon Exhibition Athens (Grécia, 1975).

- Exposición de Arte por Correspondencia (1975) realizada na Galeria Arte Nuevo Bs. As. Argentina (Argentina, novembro/dezembro de 1975).
- Salão Internacional de Humor de Ancona (Itália, 1975).
- Edições de cartões postais (com desenhos) Editora Cordelurbano, Rio, Brasil (1975).
- Passou a integrar o “Grupo Pueblo” do teatro Porão Opinião (Rio).

1976 – Programação visual (filme, cartaz, diagramação, paginação e editoria de arte do livro) da peça “O Último Carro”: Anti-Tragédia Brasileira de João das Neves, prêmio Molière de autor João das Neves (1976), prêmio Molière de cenografia Germano Blum (1976), prêmio Molière de direção João das Neves (1976), prêmio Golfinho de Ouro João das Neves (1976), prêmio SNT melhor espetáculo (1976). Prêmio FUNTERJ melhor espetáculo (1976), prêmio Brasília de teatro texto publicado (1976), prêmio especial de montagem SNT (1976), 1º prêmio Seminário Carioca de dramaturgia (1976), prêmio Bienal de São Paulo (1976), Teatro Opinião, Montagem do Grupo Opinião (Rio, 1976).

- Espaço cênico e programação visual (cartaz, cenários, produção) da peça “Mãe Coragem” de Bertolt Brecht (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio, novembro de 1976).
- Exposição Vanguarda Latino-Americana (Marseille, França, 1976).
- “O Medo”, peça escrita com Maria Tereza Amaral e levada à cena no teatro Porão (Rio, setembro de 1976).
- Panorama do Quadrinho Brasileiro debate “A Experiência Marginal” (Museu de Arte Moderna, Rio, outubro/novembro de 1976).
- Individual (a convite da Secretaria de Cultura e FUNARTE) na Galeria “4 de Setembro” Teresina com ciclo de 5 conferências sobre programação visual e espaço

cênico, trabalho junto aos profissionais de imprensa, teatro, e artes plásticas (Piauí, dezembro de 1976).

1977 – Programação visual para a Companhia Negra de Arte (Rio, 1977).

- INTERNATIONAL PAVILION OF HUMOR – Man and his world (Montreal, P.Q., Canadá, 1977).
- II International Cartoon Exhibition Athens (Greece, 1977).
- Mãe Coragem, Brecht, Teatro Casa Rosa, SESC (Rio, Tijuca, julho de 1977).
- IV Salão Internacional de Humor de Piracicaba (São Paulo, 1977).
- Bienal de São Paulo trabalho de programação visual da peça “O Último Carro” apresentada como proposta ambiental/cênica (Rio, 1977).
- Exposição ABI, jornais PASQUIM, MOVIMENTO, VERSUS, AGRAF (Rio, 1977).

1978 – 36 Ilustrações (capa/contracapa) do livro “A Morte Organizada” de Luiz Carlos Maciel, Editora Global/Ground (Rio, São Paulo, março de 1978).

- Criou o Stúdio LAPÍ, firma de programação visual e produções artísticas (Rio, julho de 1978).
- Teatro Ruth Escobar, lançamento de serigrafias “A Morte Organizada” juntamente com o livro de Luiz Carlos Maciel (São Paulo, 15 de julho de 1978).
- V Salão Internacional de Humor de Piracicaba (São Paulo, 1978).
- INTERNATIONAL PAVILION OF HUMOR – Man and his world (Montreal, Canadá, 1978).

1979 – Programação Visual da peça “Ponto de Partida” de Guarnieri no SESC (Rio, 1979).

- Encontro Nacional de Mulheres, cartaz (Rio, março de 1979).
- INTERNATIONAL PAVILION OF HUMOR – Man and his world (Montreal, Canadá, 1979).
- Bienal Internacional, International Bienal of Cartoon and Satirical Sculpture (Gabrovo, Bulgária, 1979).
- Quadrienal de Praga (imagens, livro, filmes) da peça “O Último Carro” representando o Brasil (peça de João das Neves, prêmio Molière), (Tchecoslováquia, 1979).

- Programação Visual da peça “MURAL MULHER” de João das Neves no Teatro Opinião (Rio, junho de 1979).
- Projeto “Olho d’Água” múltiplos – música, teatro, corpo, poemas, imagens (Rio, junho de 1979).
- Reformulação visual/projeto gráfico para o jornal Repórter de Minas (Belo Horizonte, maio de 1979).
- Projeto Lançamento do Jornal “Tribuna de Alagoas” (Maceió, Alagoas, novembro de 1979).
- Programação visual para a peça “Meu Companheiro Querido” de Alex Polaria – Teatro C.E.U. (Rio, 1979).

1980 – Ingressa no Partido dos Trabalhadores integrando o Núcleo dos Comunicadores (Rio, 1980).

- Programação visual para a peça “Os Policiais” (Rio, 1980).
- Cenário para a peça “Boa Tarde Excelência” – Teatro Carlos Gomes (Rio, 1980).
- Conferência sobre o Movimento de Cultura Popular (C.P.C.) da UNE e Arte por Correspondência (Rio, PUC, setembro de 1980).
- Programação Visual da peça “Filho do meu século” – Teatro Dulcina (Brasília, dezembro de 1980).

1981 – Programação Visual e projeção cenográfica por computador (Multivision) e direção visual para a peça “A Corrente” no Teatro SENAC (Rio, 1981).

- International Salon of Cartoons – Montreal (Canadá, 1981).
- International Art. Show – Anti WW 3 – Contemporary Art and Poetry from around the world – Parsons School of Design Exhibition Center – New York – E.E.U.U. (july, 1981).
- International Art. Show – Anti WW 3 – on tour from San Francisco, Los Angeles, Tucson, E.E.U.U. (1981).

1982 – Aquisição de (2) dois trabalhos pelos curadores da “Maior Coleção particular do Mundo” Basle (Basiléia) Suíça (Rio-Suíça, setembro de 1982).

- Cenários e programação visual para a peça “Artigo 171” de Fernando Palitot – Teatro SENAC (Rio, 1982).

- International Salon of Cartoons – Montreal (Canada, 1982).
- International Arts Festival – Anti WW 3 for the future – Southern Exposure Gallery – San Francisco CA. E.E.U.U. (may, 1982).
- Exposição “O Cartaz no Teatro” na Galeria Prestes Maia - Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo – (São Paulo, 1982).
- Exposição “O Cartaz no Teatro” no mezanino do Metrô do Rio de Janeiro – Estação Carioca (Rio, abril de 1982).
- 1º Salão de Humor do Piauí – Galeria 4 de Setembro (Piauí, maio de 1982).

1983 – Exposição da “Collection de caricatures e cartoons” 4 – Bale (Suíça, janeiro de 1983).

- International Salon of Cartoons – Montreal (Canada, 1983)
- Bienal Internacional de Humor de Cuba – Casa das Américas (Cuba, 1983).
- Bienal Internacional de Humor do México (Guadalajara, México, 1983).
- Bienal Internacional da Bulgária (Cabravo, 1983).
- Seminário Arte e Educação no Centro Calouste Gulbenkian (agosto de 1983).
- Cartaz para o Projeto Memória INACEN/CENACEN (setembro de 1983).
- Cria o curso “Introdução ao Experimentalismo Gráfico Visual” no Centro Calouste Gulbenkian (1983).
- Exposição “Humor no Circo” – Circo Voador – 38 desenhistas de humor – lançamento do livro (setembro de 1983).
- Exposição de Humor no Shopping Center da Gávea (setembro de 1983).
- Direção do Projeto “Mostra de Poetas Hoje” – Teatro do Centro Calouste Gulbenkian (setembro de 1983 – início do projeto).
- Seminário “Arte e Animação” no Centro Calouste Gulbenkian (setembro de 1983).
- Projeto Gráfico (capa-objeto, miolo) do livro “Páginas Verdes” de Edilson Martins (setembro de 1983).
- Cartaz do Projeto “As Artes do Povo do Rio” (outubro de 1983).
- Cartaz “I Festival de Música Popular Brasileira” – Espaço Calouste Gulbenkian (outubro de 1983).
- Semana de Comunicação da PUC – “Cartum uma interpretação do Fato” (outubro de 1983).

- Membro do Conselho Fiscal da SOART (novembro de 1983).
- Trabalho para a Fundação Santa Cabrini – “Stand dos Presos” na Feira da Providência, tema – “Direitos Humanos” (novembro de 1983).
- Capa do livro “Cabeças de segunda-feira” de Ignácio de Loyola Brandão – Bienal Internacional do Livro – Copacabana Palace (Rio, 1983).
- Exposição de desenhos de humor sobre D. Pedro I e a Marquesa de Santos – Museu do I Reinado (Rio, dezembro de 1983).
- Encontro dos Poetas Cariocas – Centro Cultural de Santa Teresa (Rio, dezembro de 1983).

1984 – International Salon of Cartoons – Montreal (Canadá, 1984).

- Exposição de “Livros de Artistas” – PUC (Março, 1984).
- Exposição e lançamento do livro “LAPÍ em Urbananças de um Anartista” – Galeria do Centro Empresarial Rio (5 de abril de 1984).
- Exposição “Objetos Gráficos” na Galeria do Centro Calouste Gulbenkian (Rio, setembro de 1984).
- Tem sua obra arquivada na “Library of Congress” – EEUU – Washington (setembro de 1984).
- Começa a colaborar no Jornal do Brasil (Rio, novembro de 1984).

1985 – Coordenação dos Cursos de Arte Experimental no Centro Calouste Gulbenkian (Rio, 1985).

- Quadra da Praia “Jornal da Praia” (Rio, janeiro de 1985).
- Exposição de Humor “Só... Riso na Villa” – Villariso (Rio, março de 1985).
- 1º Salão de Humor de Maceió – Sala Especial com Esculturas e Objetos de Humor do Artista – Membro do Júri (Alagoas, abril de 1985).
- II Feira de Humor de Juiz de Fora (M.G., abril de 1985).
- 3º Salão de Humor de Niterói “Prêmio Nair de Teffé de Caricatura” Menção Honrosa (Rio - Niterói, abril de 1985).
- Começa a colaborar na Revista “Fatos” da Manchete (Rio, julho de 1985).
- Cartaz para a peça “Jacques Brel” – Aliança Francesa da Tijuca (Rio, agosto de 1985).

- 1ª Mostra de Quadrinhos e Desenhos Animados em Niterói – 80 anos do Tico-Tico – U.F.F. (Niterói, setembro de 1985).
- Projeto e Programação Visual do livro “As últimas Caricaturas de Tancredo Neves – Um livro mais leve que a história” – Pesquisa de Neila Tavares – Ed. Mandarin – Rio (setembro de 1985).
- Cartaz para a Liga Brasileira de Defesa dos Direitos Humanos – “As Garras da Águia sobre a Nicarágua” (Rio, setembro de 1985).
- Palestra / Mesa Redonda sobre o “Humor nos Anos da Repressão”, Semana Cultural – Faculdade Cândido Mendes (Rio, 1985).
- Cartaz para “As Artes do Povo do Rio” – Calouste Gulbenkian (Rio, setembro de 1985).
- Curso de Experimentalismo Gráfico e Desenho de Animação – Centro Calouste Gulbenkian (Rio, 1985).
- “Exposição sobre o Cometa de Halley” – Coordenação de Exposição com 26 artistas do Rio – Planetário da Cidade do Rio de Janeiro (Rio, dezembro de 1985).

1986 – Exposição Projeto Halley – SERPRO (Rio, março de 1986).

- Exposição Projeto Halley – Solar da PUC (Rio, abril de 1986).
- Projeto de Programação Visual para a restauração do Teatro Carlos Gomes junto com Orlando Miranda (Rio, fevereiro/março de 1986).
- II Salão de Humor de Alagoas – Membro do Júri e da Amostra dos Membros do Júri (Maceió, AL, maio de 1986).
- Mostra paralela do Salão de Humor de Maceió do Projeto “Halley com Humor” na Galeria Mirna Porto, Garça Torta, Maceió (AL, maio de 1986).
- Mostra paralela do Projeto “Halley com Humor” – Circo Cultural - Maceió (AL, maio de 1986).
- Começa a publicar na Revista “Tendências” da Manchete (Rio, 1986).
- Começa a publicar no Jornal do Professor do JB (Rio, 1986).
- Comercial do Café p/TV – com a “BLITZ” (janeiro de 1986).
- Mostra “Cartazes de Teatro” – Escola Superior de Desenho Industrial – INACEN / Ministério da Cultura (abril de 1986).
- Publica no Jornal do Sindicato dos Jornalistas (Rio, 1986).

- I Seminário de Imprensa Alternativa e Cultura de Resistência – Casa de Cultura Cândido Mendes (Rio, maio de 1986).
- Cartaz para o “Ano Internacional da Juventude” (Maceió – AL, 1986).
- I Salão de Humor do Meio Ambiente. Aquisição de uma obra para o acervo (Belo Horizonte – MG, junho de 1986).
- Exposição da Anistia Internacional – INACEN (Rio, junho de 1986).
- Exposição paralela de Projeto contra à (“Quadrinhoteca 1986” – Encontro de Quadrinhos Brasil-França) pela não inclusão da série “Urbanóides” – Mutatis Mutandis e outras HQs do Autor (Saguão de Entrada do INACEN, Rio, agosto de 1986).
- Vídeo animação com objetos de humor para a abertura do Programa “BC Vídeo” – Canal 5 (Maceió – AL, agosto de 1986).
- Experiências com animação por Compugraf – TV Globo (Rio, agosto de 1986).
- Salão Internacional de Sátira Política (Havana – Cuba, setembro de 1986).
- Salão de Humor de Pernambuco – Fotografias de Humor (Recife, setembro de 1986).
- Trabalhos de desenho e impressão de propaganda para a Campanha de Fernando Gabeira ao Governo do Rio – Partido dos Trabalhadores – PV (setembro de 1986).
- Mostra nos banheiros da boate People de Desenhos de Humor Críticos-Eróticos (dezembro de 1986).

1987 – Exposição coletiva de homenagem a Nássara na Casa de Cultura Laura Alvim (Rio, dezembro de 1987).

- Autor do projeto Pinta no Rio com início em 12 de dezembro com apoio da Rio Arte (Rio, dezembro de 1987).
- Sala especial no VI Salão de Humor do Piauí dedicada ao trabalho de pesquisa de Humor Tridimensional – Expôs 32 objetos de humor (agosto à setembro de 1987).
- Faz o jornal “Adiante” (Rio – 1987).

1988 – Membro do conselho e seleção do 1º Salão Carioca de Humor na Casa de Cultura Laura Alvim (Rio, dezembro à fevereiro de 1988).

- Coordenação do projeto Pinta no Rio, execução de um grande muro a cada 15 dias com a participação de mais de 300 artistas com 16.000m² de muros pintados.

- Programação Visual do cartaz de Comemoração do Centenário da Abolição da Escravatura – “Missa dos Quilombos” encenada nos Arcos da Lapa no dia 12 de maio – Rio Arte (Rio, 1988).

1989 – Entra para a sociedade da revista “Mega Quadrinhos” e passa a ser um de seus editores, junto com Flavio Braga e Francisco Juska, iniciando contatos com os cartunistas do Brasil todo com o objetivo de transformá-la numa revista de autores nacionais (fevereiro de 1989).

- Exposição Sala Especial Homenagem a Álvaro e Péricles – Salão de Humor do Rio de Janeiro no Rio Design Center (Rio, 1989).

- Desenho símbolo para o Centro de Estudos da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira (Rio, junho de 1989).

- Convite para participar da coleção de cartões postais sobre o problema ecológico para a Feira da Providência (Rio, Julho de 1989).

- Convite para coordenar performance de murais (junto com artistas do projeto “Pinta no Rio”) na abertura oficial da Feira da Providência (Rio, Julho de 1989).

- Projeto “Cante na Pedra”, Largo da Bahiana na Saúde; começo da “Galeria Mural Popular” (Rio, bairro da Saúde, setembro de 1989).

- Exposição no Jardim e Museu Heitor dos Prazeres na Festa Anual das Árvores (21 a 25 de setembro de 1989).

- Exposição “Humor na Imprensa” organizada pela FENAJ – Federação Nacional dos Jornalistas (Brasília, 1989).

- Oficina de objetos de humor “Humor em três dimensões” (Piracicaba – SP, 1989).

- Exposição “Ecologia e Humor” no Museu Heitor dos Prazeres (Alto da Boa Vista – Rio, 21 de setembro de 1989).

- Exposição “Memória da República – O Humor nas Eleições” na Casa do Bispo – Fundação Roberto Marinho (Rio, outubro a novembro de 1989).

- Exposição dos cartões postais para a Feira da Providência (1989).

- Exposição “Humor na Redação” na FENAJ (Brasília, setembro a outubro de 1989).

- Painel Coletivo de Arte Mural na Feira da Providência com solenidade de apresentação à mídia da 29ª Feira da Providência – Rio Centro – Palácio das Convenções – Pavilhão de Exposição (Rio, 04 de novembro de 1989).

- Casa de Cultura Laura Alvim, “O que este país precisa é... arte nas ruas” – Arte Mural
- Leilão de Parede – após performance em tela/mural – múltiplos em camisetas e serigrafias em papel (Rio, 06 de novembro de 1989).
- Troféu Feira da Providência (novembro de 1989).
- 1º Encontro de Humor Brasil-Portugal – Museu da Caricatura de Lisboa (Portugal, novembro de 1989).
- Oficina Piracicaba – Salão de Humor (1989).
- Cartaz para a FENAJ (Federação Nacional dos Jornalistas) sobre ecologia – Secretaria do Meio Ambiente de Brasília (1989).

1990 – Escola de Samba “Os Heróis da Resistência” (1990).

- Júri no Salão de Inverno da UFRJ – Humor (Rio, 1990).
- Movimento Pró-Cultura – Flupeme (Rio, 1990).
- Barra de Caravelas – Painel Peixe (Bahia, 1990).
- Movimento Pró-Cultura Manifesto da Paz e Pipa da Cultura (maio de 1990).
- Cartões postais para Barra de Caravelas e Maceió (1990).
- Asilo no Consulado da França (julho de 1990).
- Painel azulejos na Galeria Le Ratton (Portugal, Lisboa, 1990).
- Júri dos cartões de Natal da Funabem (1990).
- Cenário para a Peça de Flávio Braga (1990).
- Livreto “Urbanana Clip 90” (Lisboa-Rio, 1990).
- Sala especial Salão de Humor do Piauí (Teresina, agosto de 1990).
- Cartões postais sobre os “500 Anos da Descoberta 1492-1992” (1990).
- 1º Salão Int. Cartoon Festival Golf (Canada, September 1990).
- 8th International Saloon of Press Cartoons at Saint Just Culture Loisirs (France, October 1990).

Bibliografia – Bibliography

- DICIONÁRIO DAS ARTES PLÁSTICAS de Roberto Pontual, Civilização Brasileira – 1969.
- ENCICLOPÉDIA DELTA LAROUSSE
- “Poema-Objeto-Cartaz” – “ O Mundo está dentro de você” – Edição do autor – Rio – 1972.
- CORDELURBANO, Editora Ouvidor, Pires Buarque realizações (pequena coletânea de desenhos – publicados na imprensa 1969/1973.
- Cirne, Moacy – “OS NOVOS QUADRINHOS BRASILEIROS”, em revista de Cultura VOZES – 1973 – Petrópolis.
- Cirne, Moacy – “A LINGUAGEM DOS QUADRINHOS”, 3ª Edição, Vozes, Petrópolis – 1973.
- Produção e Crítica da Vanguarda “DEPOIMENTO/MANIFESTO” – Revista de Cultura Vozes, nº 10, Petrópolis – 1973.
- Cirne, Moacy “A CRÍTICA E OS CRÍTICOS DE QUADRINHOS”, em Revista de Cultura Vozes, nº 4, Petrópolis – 1974.
- Sampaio, João C. & Amaral, Sérgio – “LITERATURA PARALELA”, em Revista de Cultura Vozes, nº3, Petrópolis – 1974.
- Notícias em Quadrinhos, em revista “Superman”, nº 19 – 4ª série – Ed. EBAL – 1974.
- Notícias em Quadrinhos, em revista “Tarzan”, nº 16 – 2ª série – Ed. EBAL – março – 1974.
- “Banana” – Edições Cordelurbano – Rio – abril de 1974.
- “EUREKA INFORMA” – revista Eureka, nº 3, Rio Casa, Ed. VECCHI, maio de 1974.
- “MOMENTO” – Edição Independente – Rio -1974.
- “MONDO COMICS”, em revista Eureka, 15 de junho de 1974 – Itália.
- “REVOLVER” – poema gráfico – Edição do autor – Rio – agosto de 1974.
- Envelope “OITO POEMAS” – Edição do autor – Rio – setembro de 1974.
- Post-Cartoon – “Edições Cordelurbano” – edição de desenhos do autor – abril de 1975.
- Cirne, Moacy “VANGUARDA UM PROJETO SEMIOLÓGICO” – Editora Vozes – Petrópolis – dezembro de 1975.

- INTERNATIONAL CARTOON EXHIBITIONS, Published by ATH. KASTANIOTIS – EDITIONS-39, Panepistimieu Str. Athens – Greece – 1975.
- DOC (K) S, nº 1, 2, 3, 4 “POESIES ET EXPRESSIONS D’AVAN-GARDE EN AMERIQUE LATINE, juillet 1976, Carnets de L’OCTEOR, direction Julien Blaine, traverse de la Fausse-Monnaie, 13007 – MARSEILLE – France.
- “ANTOLOGIA BRASILEIRA DE HUMOR”, L&PM Editores – Rio Grande do Sul – setembro de 1976.
- “O FETO 6” – sumário de atividades experimentais – Edições Bela Boca – Rio – 1976.
- Sá, Álvaro – “VANGUARDA-PRODUTO DE COMUNICAÇÃO” – Editora Vozes – Petrópolis – 1977.
- “THE FOURTEENTH INTERNATIONAL SALON OF CARTOONS”, Canadá-Montreal – 1977.
- Maciel, Luiz Carlos – “A MORTE ORGANIZADA”, Global Ground Editora – 1978 – trabalho de ilustração/capa – 9 ilustrações, 36 desenhos/capa/contracapa, proposta de Obra Aberta – Rio/São Paulo – 1978.
- DICIONÁRIO DE COMUNICAÇÃO – Editora Codecri, Rio – 1978.
- INTERNATIONAL SALON OF CARTOONS – Catalogue Montreal Canada – 1978.
- INTERNATIONAL SALON OF CARTOONS – Catalogue Montreal Canada – 1979.
- 4ª Bienal Internacional da Bulgária – The Bulgarski Houdozhnik House – Sofia – 1979.
- INTERNATIONAL SALON OF CARTOONS – Catalogue Montreal Canada – 1980.
- Bienal Internacional da Grécia – Catálogo – 1980.
- INTERNATIONAL SALON OF CARTOONS – Catalogue/Montreal – Canada – 1981.
- INTERNATIONAL SALON OF CARTOONS – Catalogue/Montreal – Canada – 1982.
- “O CARTAZ NO TEATRO” – Edição CENACEN – Rio – 1982.
- Martins, Edilson - “PÁGINAS VERDES”, Editora CODECRI, Rio – 1983 (capa-objeto-ilustrações).
- Brandão, Ignácio de Loyola – “CABEÇAS DE SEGUNDA-FEIRA”, Editora CODECRI – Rio – 1983 (capa objeto).
- Edição coletiva da exposição “Livros de Artistas Plásticos” – PUC – março de 1983.
- “HUMOR VOADOR 38 desenhistas de circo”, Editora CODECRI / Galera das Artes / Circo Voador – Lapa – Rio – setembro de 1983.

- “LAPÍ EM URBANDANÇAS DE UM ANARTISTA”, Edição CODECRI – CORDELURBANO – (Apoio INACEN / RIOTUR) – 1983 / 1984.
- Divisão de Gravuras e Fotografias da Biblioteca do Congresso em Washington “Congress Library” – Washington – setembro de 1984 (<http://catalog.loc.gov/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?v3=1&ti=1,1&hd=1,2&SEQ=20130609012414&SC=Redirect%7CN&SA=Pires%20da%20Silva%2C%20Lui%CC%81s%20Anto%CC%82nio%2C%201940%2D&PID=AJ-gKaXmwLWqGUVBnze-zV90c&SID=2> ; visto em 09/06/2013).
- Ribeiro, Darcy – “AOS TRANCOS E BARRANCOS – COMO O BRASIL DEU NO QUE DEU”, Editora Guanabara Dois S.A. – Rio – 1985.

Publicou cartuns, desenhos e trabalhos:

Published cartoons, drawings and works in the following:

- Suplemento “O Jovem” de “O Jornal” – Rio
- “Correio Brasiliense” – Brasília
- “O Jornal” – Rio
- “O Bolão” – Rio
- “Já” – Rio
- “Jornal da Imprensa” – Rio.
- “O Pasquim” – Rio.
- “Senhor” – São Paulo.
- “Rolling Stone” – Rio.
- “Folha da Tarde” – São Paulo.
- “O Globo” – Rio.
- “O Bicho” – Rio.
- “Última Hora” – Rio.
- “CRAZY” (EUA).
- “Tribuna da Imprensa” – Rio.
- “Opinião” – Rio.
- “Versus” – Rio.
- “Chapada do Corisco” – Teresina, PI.
- “Folhetim” – Folha de São Paulo – São Paulo.
- “Correio de Copacabana” – Rio.

- “Hoje” – Rio.
- “Repórter” – Rio.
- “Singular & Plural” – Rio.
- “Ipanema Agora” – Rio.
- “Tribuna de Alagoas” – Maceió, AL.
- “Babel” – Rio.
- “Hora do Povo” – Rio.
- “Jornal do Partido dos Trabalhadores” – Rio.
- “Careta” – Rio.
- “Espaço Democrático” – Rio.
- “O Repórter” – Maceió – AL.
- “Gazeta de Alagoas” – Maceió – AL.
- “Jornal do Brasil” – Rio.
- “Jornal do Professor” – JB – Rio.
- “Revista de Domingo” – JB – Rio.
- “Revista Tendências” – Rio.
- “Revista Fatos” – Rio.
- “Revista Ele & Ela” – Rio.
- “Jornal Quadra da Praia” – Rio.
- “Jornal do Sindicato dos Jornalistas Profissionais” – Rio.

Possui trabalhos em coleções particulares, museus e centros de estudos culturais:

Has his work in private collections, museums and cultural centers of:

Coleções particulares:

Private collections of:

- Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Belo Horizonte, Piauí, Maceió; no Brasil.
- Buenos Aires; Argentina.
- New York; U.S.A.
- Paris; França.

- Madrid; Espanha.
- Roma, Lucca; Itália.
- Atenas; Grécia.
- Lisboa; Portugal.
- Montreal; Canadá.
- Marseille; França.
- México; México.

Museus e Centros de Estudos Culturais

Museums and Cultural Centers of:

- Centro de Estudos Nacional de Artes Cênicas (CENACEN) da Fundação Nacional de Arte – Rio de Janeiro – Brasil.
- Museu de Humor de San Antonio de Los Bãnos – Cuba.
- House of Humor and Satire, Gabrovo, Bulgária.
- International Pavilion of Humor, Man and His World, Montreal, Canada.
- Collection of Caricatures & Cartoons, Basle, Suíça.
- Congress Library, Washington, U.S.A.
- Center for the Study of Cartoons and Caricatures – University of Kent at Canterbury – Canterbury, Kent – England.
- Humor Club International, Bangalore, Misore State, South India.
- Staatlichen Museen, Greiz, DDR.
- Museum Karycatury, Warszawa, Poland.
- Museum of Cartoon Art, New York, N.Y., U.S.A.
- American Studies Program, University of Maryland, U.S.A.

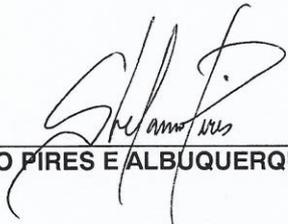


SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 29/03/2016

Eu, **STEFANO PIRES E ALBUQUERQUE E PIRES DA SILVA**, CPF 089.599.377-54, formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada “LAPÍ NAS ENTRELINHAS” defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.



STEFANO PIRES E ALBUQUERQUE E PIRES DA SILVA