

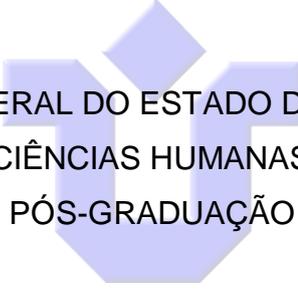


UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História

UNIRIO
história

ANDREA SIQUEIRA D'ALESSANDRI FORTI

**ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL
AS EXPERIÊNCIAS POLÍTICAS DE CARLOS ZILIO E
SÉRGIO FERRO NOS ANOS 1960 E 1970**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Artes plásticas no Brasil
As experiências políticas de Carlos Zilio e Sérgio Ferro nos anos 1960 e 1970

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGH/UNIRIO) como requisito final à obtenção do título de Mestra em História Social.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Icléia Thiesen

Andrea Siqueira D’Alessandri Forti

Rio de Janeiro
Abril de 2014

Ficha catalográfica elaborada por Cleucivania Soares Freire. – CRB7 6091.

F741 Forti, Andrea Siqueira D'Alessandri.

Artes plásticas no Brasil: As experiências políticas de Carlos Zilio e Sérgio Ferro nos anos 1960 e 1970 / Andrea Siqueira D'Alessandri Forti. – 2014.

159 f.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Icléia Thiesen

Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

Bibliografia: f. 147-156.

1. Arte prisional. 2. Artes plásticas - Brasil. 3. Ditadura militar - Brasil. 4. Memória.

CDD 869.09

ANDREA SIQUEIRA D'ALESSANDRI FORTI

Artes plásticas no Brasil

As experiências políticas de Carlos Zilio e Sérgio Ferro nos anos 1960 e 1970

Aprovada em 11 de abril de 2014.

Examinada por:

Professora Dr^a. Icléia Thiesen (PPGH/UNIRIO) – Orientadora

Professora Dr^a. Lucia Grinberg (PPGH/UNIRIO) – Avaliadora

Professora Dr^a. Maria Paula Nascimento Araujo (PPGHIS/UFRJ) – Avaliadora

Professor Dr. João Marcus Figueiredo Assis (DEPA/UNIRIO) – Suplente

Dedico essa dissertação à minha mãe Vera Lucia que, além de sempre ter me ajudado, me ensinou a apreciar e a amar a Arte e a História.

AGRADECIMENTOS

À professora Icléia Thiesen (PPGH/UNIRIO) pela orientação, incentivo, colaboração no conteúdo e correção dessa dissertação. Às professoras Maria Paula Araujo (PPGHIS/UFRJ) e Lucia Grinberg (PPGH/UNIRIO) pelas sugestões e críticas construtivas elaboradas durante o exame de qualificação e pela participação na etapa final. Às professoras Marcia Chuva (PPGH/UNIRIO) e Leila Bianchi (PPGH/UNIRIO) pelos debates em sala de aula e sugestões que foram aqui aproveitadas. Ao professor Marcelo Ridenti (Unicamp) pelo envio da entrevista realizada por ele com Sérgio Ferro. Ao professor Antonio Carlos Sequeira Fernandes (Museu Nacional/UFRJ) pelos inúmeros ensinamentos e pela amizade. Às bibliotecárias e arquivistas que muito contribuíram para o desenvolvimento dessa investigação, em especial às funcionárias do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Fundação Bienal de São Paulo e Biblioteca Lourival Gomes Machado (MAC-USP). Aos artistas Carlos Zilio e Sérgio Ferro, os protagonistas desse trabalho, pelas entrevistas e colaboração. Sublinho minha profunda admiração pela história dos dois. E, por último, aos meus pais, Vera Lucia e Iório, e irmãos, Iório e Fábio, pelo carinho e apoio em todos os momentos.

Segundo o esquema bem conhecido, a arte não muda o mundo, mas, aqui e agora, na falta de um fuzil, tomamos a arma que temos à mão.
Gaston Gassiot-Talabot

Eu sou um pintor que constata, logo, que contesta.
Gérard Tisserand

... a pintura... é um instrumento de guerra ofensiva e defensiva contra o inimigo.
Pablo Picasso

RESUMO

Essa dissertação tem como objeto de estudo a produção artística de Carlos Zilio e Sérgio Ferro elaborada durante a ditadura civil-militar no Brasil. Os dois artistas plásticos produziram, em um primeiro momento, uma arte que foi utilizada como instrumento de luta contra o regime e, posteriormente, uma arte documental, testemunha de suas vivências em presídios políticos. Essas experiências decorreram de suas atuações como militantes em organizações de esquerda armada: Zilio era filiado ao MR-8 (DI-GB) e Ferro à ALN. Nesse sentido, a investigação visa problematizar as relações entre as opções ligadas à produção artística e ao engajamento político, a partir da análise de suas obras artísticas e com base em depoimentos.

Palavras Chave: Arte Prisional; Artes Plásticas; Ditadura; Memória

RÉSUMÉ

Cette dissertation a comme objet d'étude la production artistique de Carlos Zilio et Sérgio Ferro qui a été élaborée pendant la dictature civile-militaire au Brésil. Les deux artistes plastiques ont produit, dans un premier moment, un art qui a été utilisé comme un instrument de lutte contre le régime et, postérieurement, un art documentaire, témoin de leurs expériences dans les prisons politiques. Ces expériences ont résulté de leurs participations comme militants en organisations de la gauche armée: Zilio était allié à MR-8 (DI-GB) et Ferro à ALN. Dans ce sens, la recherche vise à problématiser les relations entre les options liées à la production artistique et à l'engagement politique, à partir de l'analyse de leurs oeuvres artistiques et basée sur leurs témoignages.

Mots-Clés: Art de la Prison; Arts Plastiques; Dictature; Mémoire

SUMÁRIO

1 – Introdução.....	10
1.1 – Procedimentos teórico-metodológicos	13
2 – Artes plásticas e ditadura civil-militar: o posicionamento crítico dos artistas nos anos 1960.....	17
2.1 – Espaços da arte.....	19
2.2 – Exposições de vanguarda	28
2.3 – A censura nas artes plásticas	50
3 – Da arte à política: As trajetórias de Carlos Zilio e Sérgio Ferro	56
3.1 – A atividade artística e os primeiros contatos com a política	58
3.2 – O envolvimento com as organizações de esquerda armada.....	85
4 – Memória e História: A arte como documento-testemunho	98
4.1 – Da política à arte: a arte prisional	101
4.2 – A arte após a prisão: o retorno ao meio artístico.....	114
4.3 – Memória e História	122
5 – Considerações Finais.....	144
6 – Referências.....	147
7 – Anexo 1.....	157

1. INTRODUÇÃO

Essa dissertação tem como objeto de estudo a produção artística de Carlos Zilio e Sérgio Ferro elaborada durante a ditadura civil-militar, mais especificamente entre 1965 e 1976. A escolha se deu, inicialmente, por acaso. Ao visitar a exposição Tropicália no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 2007, uma obra de Carlos Zilio produzida na prisão chamou a minha atenção de imediato. O trabalho denominado *A cela* (Figura 1) era uma estrutura pintada de preto com uma abertura no meio, onde duas mãos seguravam um prato de comida (sem alimento).



Figura 1. *A cela*, 1971. Trabalho executado em 1996. Objeto.
FONTE: Site Carlos Zilio¹

Comecei a me informar sobre a trajetória do artista, interesse que, com o tempo, aumentou e se transformou em pesquisa acadêmica. Dessa investigação resultou minha monografia de graduação em História² e também minha curiosidade sobre Sérgio Ferro. Os dois artistas plásticos elaboraram uma arte com caráter

¹ Disponível em: www.carloszilio.com/?page=galeria70&id=1. Acesso em 23 fev 2014.

² FORTI, Andrea. Artes plásticas e política no Brasil: A trajetória de Carlos Zilio nos anos 1960 e 1970. *Monografia*. Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

político na segunda metade dos anos 1960, se filiaram a uma organização de esquerda armada, foram presos, produziram uma arte documental dentro da prisão e partiram para o exílio (período que não foi aqui analisado). Embora suas experiências tenham sido diferentes, apresentam estas características em comum.

Durante a pesquisa, tive a oportunidade de entrevistar Carlos Zilio. Em nosso encontro, o artista me perguntou como eu tinha chegado a sua história de vida. Ao indicar o objeto *A cela* como ponto de partida, Zilio se mostrou surpreso. Passados dois anos de mestrado, refleti sobre algo escrito pela professora Icléia Thiesen em nosso primeiro contato por e-mail: não é o pesquisador quem escolhe seu objeto de estudo, mas o contrário. Na mostra do MAM-RJ, entre tantos trabalhos importantes de artistas mais experientes no período em questão, a obra do jovem Zilio me fascinou. Em relação à história da arte e à estética, provavelmente aquele não era o objeto mais extraordinário da exibição. No entanto, *A Cela* me levou diretamente à arte prisional de Zilio e, posteriormente, à de Sérgio Ferro. No decorrer da investigação compreendi a importância desse tipo de documento para o estudo de um tempo como o da ditadura. Agora entendo e concordo com as palavras da minha orientadora: não fui eu quem escolheu *A cela*, esta obra me escolheu.

O objetivo principal dessa dissertação é analisar as relações de Carlos Zilio e Sérgio Ferro entre as opções ligadas à produção artística e ao engajamento político. O recorte cronológico já indicado foi feito com base em dois marcos. No ano de 1965 foi realizada no Rio de Janeiro a primeira grande manifestação coletiva após o Golpe de 1964 no campo das artes plásticas, a exposição Opinião 65. Nesse evento, foram (também) apresentadas obras de arte com um conteúdo político e social ligadas às novas linguagens. O sucesso da exibição foi tanto que inspirou os artistas de São Paulo, entre eles Sérgio Ferro, a organizarem algo semelhante na cidade, a mostra Propostas 65. O outro extremo do recorte, em 1976, foi quando ocorreu a última exposição individual de Carlos Zilio no Brasil, antes de seu exílio, sendo também o ano em que partiu para Paris. Contudo, devo sublinhar que esses limites cronológicos foram, por vezes, ultrapassados quando julguei necessário a fim de melhor compreender as experiências dos dois artistas.

O primeiro capítulo da dissertação pretende contextualizar o campo das artes plásticas no Brasil através da análise de suas práticas durante a segunda metade dos anos 1960 e do impacto do regime militar sobre o meio artístico. O capítulo foi

dividido em três tópicos. O primeiro apresenta as principais instituições do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde os artistas de vanguarda puderam expor seus trabalhos e conhecer tendências estrangeiras, os contextos de criação desses espaços e seus responsáveis. O segundo apresenta a arte de vanguarda durante os primeiros anos do regime. Esta arte, apesar de seus limites, foi utilizada como instrumento de luta, como arma. Procuo ainda indicar a relação entre arte e política nas principais mostras do período. Quando falo em política, não me refiro apenas à situação nacional mas à política institucional que foi também alvo de crítica dos artistas. O terceiro tópico aborda a questão da censura no campo. Embora não se saiba ao certo a extensão dos cerceamentos impostos às artes plásticas, alguns casos selecionados indicam a atuação da repressão no meio antes e após a promulgação do AI-5.

O segundo capítulo visa analisar as trajetórias de Carlos Zilio e Sérgio Ferro durante a década de 1960. Busca também estabelecer as fronteiras possíveis entre a expressão artística e o posicionamento político, além dos limites da atuação dos dois artistas engajados politicamente. Dividido em dois itens, procuro no primeiro examinar como a experiência familiar, os acontecimentos políticos, a atividade artística, os primeiros contatos com a política, os diferentes grupos com que cada um se relacionou influenciaram suas escolhas. No segundo, busco problematizar o ingresso dos dois artistas plásticos na luta armada. Nesse período, Zilio fazia parte do movimento estudantil e Ferro tinha sido militante do Partido Comunista Brasileiro. Meu objetivo é entender como se deu essa passagem para a organização de esquerda armada. Para isso, será analisado o reflexo do endurecimento do regime militar nos meios frequentados pelos dois artistas, as relações no campo político e como este refletiu nas outras atividades de Zilio e Ferro.

O terceiro e último capítulo pretende analisar a produção artística de Carlos Zilio e Sérgio Ferro dentro dos presídios políticos. No primeiro tópico, procuro analisar a arte prisional dos dois artistas a fim de conhecer um pouco de suas experiências no cárcere. Esses trabalhos constituem em si uma narrativa sobre essa vivência, complementar a outros documentos. No segundo, busco apresentar seus primeiros trabalhos artísticos elaborados após o período da cadeia, enfatizando a influência dessa vivência e/ou da experiência como militante nessa produção. E no terceiro, viso examinar a produção da memória sobre a arte elaborada por Zilio e

Ferro na segunda metade dos anos 1960 e, principalmente, sobre a arte prisional. Quatro eventos – três exposições e a publicação de um livro – foram então selecionados para este fim.

Os trabalhos artísticos produzidos por Carlos Zilio e Sérgio Ferro durante a ditadura civil-militar foram apresentados nessa dissertação como uma fonte essencial para o estudo do período. Essas obras, em um primeiro momento, foram utilizadas como instrumento de luta e, depois, foram testemunhos da experiência na prisão. A arte prisional, documento produzido pelos próprios presos políticos, assim como os testemunhos orais (com a diferença do momento em que foram elaborados) apresentam aspectos da ditadura que não fazem parte do discurso oficial. Esses dois documentos dão voz às memórias de alguma maneira ainda subterrâneas. Essa é a primeira justificativa para o desenvolvimento dessa pesquisa.

O segundo ponto é que a arte foi chamada a se posicionar politicamente na década de 1960. Diferente de outras manifestações artísticas como, por exemplo, o cinema, o teatro e a música, sobre as quais existem diversos estudos e uma bibliografia consolidada, as artes plásticas não foram um campo devidamente explorado pela História Social até o momento. Nesse sentido, espero contribuir um pouco para o conhecimento das artes plásticas durante a ditadura civil-militar no Brasil e despertar o interesse de outros pesquisadores pelo tema.

1.1 PROCEDIMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

1.1.1 CORPO TEÓRICO

A dissertação foi desenvolvida em torno de seis conceitos principais: campo artístico de Pierre Bourdieu; campo de possibilidades e estratégias de Jacques Revel; trajetória de Pierre Bourdieu; arte testemunhal de Márcio Seligmann-Silva; e memória de Michael Pollak, de Andreas Huyssen e de Elizabeth Jelin.

O conceito de campo artístico de Pierre Bourdieu foi utilizado, principalmente, no primeiro capítulo. O teórico se refere a um campo autônomo, capaz de impor suas próprias regras, tanto em relação à produção, quanto ao consumo de seus produtos. Sobre a autonomia da produção, o autor afirma tratar-se da recusa do

reconhecimento de outra necessidade além daquela inscrita na própria tradição da disciplina artística considerada. Segundo Bourdieu, a arte parou de imitar a natureza para imitar a arte, “encontrando, em sua própria história, o princípio exclusivo de suas experimentações e de suas rupturas” (BOURDIEU: 2008, p. 11). Sobre o consumo dos produtos artísticos, o autor explica que sua apreensão e apreciação dependem não só da intenção do espectador que é regulada pelas regras convencionais, mas também de sua aptidão para conformar-se a essas normas, da formação artística do indivíduo.

No segundo capítulo, foram importantes as duas concepções, campo de possibilidades e estratégias, do historiador Jacques Revel. Campo de possibilidades é o quadro mais amplo das forças econômicas, sociais, políticas e ideológicas que estabelecem os limites para a ação humana. As estratégias sociais são desenvolvidas pelos diferentes atores em função de sua posição e de seus recursos. Nesse sentido, estes conceitos indicam a historicidade das escolhas individuais.

No entanto, o conceito chave desse capítulo foi o de trajetória de Pierre Bourdieu que sugere o estudo sociológico de uma história de vida e a substituição da ideia de biografia pela de trajetória. Esta é definida “como série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (BOURDIEU: 2006, p. 189). Para o autor, não se pode compreender uma trajetória sem que se tenham previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis.

Para a elaboração do terceiro capítulo, a ideia de arte testemunhal de Márcio Seligmann-Silva foi fundamental. De acordo com o autor, assim como se fala em narrativa testemunhal deve-se pensar também em uma arte testemunhal, em práticas imagéticas do testemunho. Através da arte, o trauma encontra um meio para a sua narração, explica Seligmann-Silva. Esse conceito foi essencial para analisar a arte produzida por Carlos Zilio e Sérgio Ferro dentro dos presídios políticos.

Por último, fiz uso dos conceitos de memória desenvolvidos por três autores. A memória, segundo Michael Pollak, é seletiva, além de ser um fenômeno

continuamente construído. Para o teórico, a sua organização se dá em função das preocupações pessoais e políticas do momento, sendo produto e objeto de disputas (POLLAK: 1992, p. 203). Andreas Huyssen, por sua vez, acredita que a memória é fundamental para a coesão social e cultural de uma determinada sociedade, qualquer tipo de identidade depende dela. Por outro lado, ele afirma que a memória só é possível a partir do esquecimento. As memórias públicas são assim regidas por mecanismos de inclusão e exclusão. Quando a conjuntura muda, os problemas são recolocados de forma diferente. Para ele, a memória é uma construção que depende da conjuntura e de seus agentes empreendedores. Nesse mesmo raciocínio, Elizabeth Jelin afirma que “o presente contém e constrói a experiência passada e as expectativas futuras” (JELIN: 2002, p. 12.). De acordo com a autora, o sentido do passado pode mudar, pois está sujeito a reinterpretções ancoradas na intencionalidade e nas expectativas em relação ao futuro. As reflexões dos três autores se cruzam em alguns pontos e se complementam em outros, tendo sido fundamentais para a análise dos discursos de memória presentes nos eventos selecionados.

1.1.2 METODOLOGIA E FONTES

O desenvolvimento dessa dissertação incluiu a análise de uma ampla bibliografia sobre temas como arte brasileira na década de 1960, ditadura civil-militar, luta armada, movimento estudantil, entre outros. Dentre as fontes utilizadas, destacam-se as entrevistas e os objetos artísticos. Em relação à primeira, foram realizadas duas entrevistas para esse trabalho: uma com Carlos Zilio e outra com Sérgio Ferro. A entrevista com o segundo foi feita por e-mail, pois o artista reside no exterior. Foram utilizados também depoimentos já publicados em catálogos de exposição, revistas acadêmicas e pela grande mídia.

Elizabeth Jelin (2002, p. 96) acredita que o testemunho como construção de memórias implica multiplicidade de vozes, circulação de múltiplas verdades e experiências, também de silêncios, coisas não ditas. Alguns pesquisadores que estudam a ditadura civil-militar no Brasil constataram que é possível construir uma narrativa histórica sobre o período enfocando, principalmente, as múltiplas histórias de indivíduos que de alguma maneira foram atingidos pela repressão ou que lutaram

contra ela. Segundo Araujo (2012, p. 15), o trabalho com a história oral nos permite investigar como, concretamente, na vida de algumas pessoas, este horizonte de possibilidades se apresentou. A história oral tem contribuído para o conhecimento da experiência humana em tempos de crise e contextos de violência política, afirma a historiadora.

Em relação aos objetos artísticos, foram analisadas as produções – desenhos, pinturas e objetos – de Carlos Zilio e Sérgio Ferro elaboradas no período estudado. Esses objetos não foram examinados do ponto de vista estético, e sim do histórico, ou seja, como documentos importantes para o estudo da ditadura civil-militar no Brasil. Contudo, o diálogo com a História da Arte e a análise de uma bibliografia sobre o tema foram fundamentais para se compreender a arte de vanguarda na década de 1960. Esses trabalhos artísticos foram explorados, principalmente, através de imagens presentes em catálogos de exposições. Sublinho que não se trata apenas de imagens, mas de reproduções dos objetos artísticos produzidos pelos próprios artistas, objeto e fonte de reflexão dessa investigação. De acordo com Paiva (2006, p. 17), a iconografia é uma das fontes históricas mais ricas, pois traz embutida as escolhas do produtor, além de todo o contexto no qual foi concebida. Embora não seja a realidade histórica em si, a imagem traz porções dela. Por isso, a necessidade do uso dessa fonte para a elaboração dessa dissertação.

Além dos documentos já apontados, também foram examinados catálogos de exposições antigas e recentes que apresentam artigos e comentários de especialistas do campo; textos de exposições realizadas em 2013 para análise dos discursos de memória; e algumas notícias publicadas em jornais ou revistas. Documentos produzidos pelo próprio regime como os processos dos dois artistas plásticos não foram privilegiados, pois, embora sejam fontes importantes para o estudo do período, “dizem mais sobre o sistema judiciário da ditadura do que propriamente sobre o conteúdo das atividades investigadas” (RIDENTI: 2000, p. 181). Por este motivo, a análise crítica das fontes indicadas me pareceu mais adequada para responder às questões sobre as experiências artísticas e políticas de Carlos Zilio e Sérgio Ferro nos anos 1960 e 1970.

2. ARTES PLÁSTICAS E DITADURA CIVIL-MILITAR: O POSICIONAMENTO CRÍTICO DOS ARTISTAS NOS ANOS 1960

Este capítulo tem como objetivo problematizar as relações entre o campo das artes plásticas e a ditadura civil-militar. Através da análise das práticas do meio artístico durante os primeiros anos do regime e do impacto deste sobre as artes plásticas, busco estabelecer o debate entre arte e política nas principais instituições do Rio de Janeiro e São Paulo.

As artes plásticas no Brasil durante a década de 1960 se diferenciaram de outras manifestações artísticas, “marcadas pela nostalgia da sociedade nacional pré-capitalista”. Nas artes plásticas foram “raros os exemplos de busca do povo em moldes parecidos com os das outras artes” (RIDENTI: 2000, p. 176). De acordo com Amaral,

(...) o que ocorre nas artes plásticas em todo o correr da década de 60 não seria senão um pálido reflexo, por parte de uns poucos, dessas aspirações dos artistas de preocupação social que emergem com força, em particular no teatro, a grande trincheira de nossa vanguarda artística desse tempo. Essa palidez da contribuição dos artistas é explicável, como sabemos, pelo elitismo dos canais distribuidores da produção plástica – museus, galerias, bienais – ao contrário dos grandes auditórios dos teatros e festivais, bem como pelo isolacionismo que caracteriza o processo de produção individual do artista, ao contrário dos outros setores de criação artística em equipe. (AMARAL: 1987, p. 328)

Um dos raros exemplos das artes plásticas que foi em busca das raízes populares foi o Grupo Diálogo (RIDENTI: 2000, p. 176). Composto por cinco alunos³ da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, o grupo nasceu, em 1966, das conversas mantidas no pátio da instituição. Com o objetivo de dar à arte uma função social, os estudantes agitaram em duas frentes. Na Escola, conquistaram o Diretório Acadêmico, o que lhes permitiu “realizar um ciclo de exposições e conferências com o qual revisaram a arte brasileira”. Fora da instituição, o grupo possuía objetivos mais amplos: “buscar o universal no brasileiro e dialogar com o grande público”. Para isso, organizaram exposições de seus integrantes, levadas a outros locais do Rio de Janeiro, inclusive o interior do Estado, além de Minas Gerais e Salvador. Segundo Moraes:

³ Germano Blum, Uriam Agria, Serpa Coutinho, Benevento e Sérgio Ribeiro. (MORAIS: 1995, p. 287)

Jovens e entusiasmados, os cinco integrantes do Grupo Diálogo acham que ouvindo o povo podem enriquecer seu trabalho com novas informações e ao mesmo tempo convencer a gente humilde do interior, os trabalhadores do campo sobre a importância fundamental da arte. Rememorando aqueles tempos, Benevento acha tudo aquilo muito romântico, havia algo de apostolado, de catequese e proselitismo. Hoje, ele está convencido de que a pregação do grupo não conseguiu atrair o interesse daquelas comunidades pela arte, melhorar o gosto ou despertar vocações. Houve algum interesse entre os estudantes universitários. Acredita, porém, que a arte do grupo saiu revigorada e, no mínimo, eles se obrigaram a olhar o Brasil, suas raízes culturais, seu passado remoto ou recente. Internamente, também, não conseguiram mudar a Escola, mas a ação do grupo mudou a gente: “O Brasil entrou em nossa arte, sua luz, seu passado colonial, sua gente”. O Grupo Diálogo se dispôs a divulgar e a estudar a arte brasileira. Alguma coisa neste sentido eles fizeram. Eram seus integrantes fortemente influenciados por Portinari, Di Cavalcanti, Djanira e Pancetti, artistas que criaram uma forma brasileira de pintura. (MORAIS: 1995, p. 288)

Em meados dos anos 1960, duas transformações puderam ser observadas nas artes plásticas: o retorno à figuração – na verdade, uma nova figuração sobre a qual falarei mais adiante – e a presença da questão política e da crítica social integradas às novas linguagens⁴. As correntes abstratas, principalmente o construtivismo, – combinadas com o projeto nacional-desenvolvimentista do pós-guerra que teve como ponto culminante a construção de Brasília – marcaram o ambiente artístico na década de 1950 e início da seguinte (DUARTE: 1998, p. 24). Ao contrário do construtivismo russo⁵ que colocou “explicitamente a função social da

⁴ Segundo Duarte (1998, p. 34), pela primeira vez nas artes plásticas, a consciência política foi associada às novas linguagens e não “aos ‘realismos’, como eram frequentemente tratadas pelos artistas ‘oficiais’ da esquerda”.

⁵ A pintura e a escultura, no construtivismo, eram pensadas como construções - e não como representações -, guardando proximidade com a arquitetura em termos de materiais, procedimentos e objetivos. O termo construtivismo está diretamente ligado ao movimento de vanguarda russa e a um artigo do crítico Nikolai Punin, de 1913, sobre os relevos tridimensionais de Vladimir Tatlin (1885-1953). A ideologia revolucionária e libertária que impregnou as vanguardas em geral, adquiriu feições concretas na Rússia, diante da revolução de 1917. A nova sociedade projetada no contexto revolucionário mobilizou os artistas em torno de uma arte nova, que se coloca a serviço da revolução e de produções concretas para a vida do povo. Afinal, a produção artística deveria ser funcional e informativa. As discussões sobre a função social da arte provocaram fraturas no interior do construtivismo russo. Os irmãos Antoine Pevsner (1886-1962) e Naum Gabo (1890-1977), signatários do *Manifesto Realista* de 1920, recusaram um programa social e aplicado da arte em defesa de uma morfologia geométrica em consonância com a teoria suprematista de Malevich. Suas pesquisas inclinaram-se na direção da arte abstrata, do diálogo cerrado entre arte e ciência e do uso de materiais industriais, como o vidro e o plástico. Em 1922, quando o regime soviético começou a manifestar seu desagrado com a pauta construtivista, Pevsner e Gabo deixaram a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Na década seguinte, a defesa oficial de uma estética "realista" e "socialista" representou o golpe final nas pesquisas de tipo formal dos construtivistas. (*Disponível em:* http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_ve_rbeta=3780)

arte como uma questão política” (ARGAN: 2010, p. 324), no construtivismo brasileiro⁶

A compreensão da arte como manifestação ideológica e social foi muito fraca tanto no concretismo como no neoconcretismo, em toda a década de cinquenta. Aliás, o sentido social e ideológico dos artistas brasileiros na década de cinquenta foi mais baixo do que na de quarenta. Houve um esquecimento quase total da nossa situação de país latino-americano, e portanto do Terceiro Mundo, no que tangia à criação artística e cultural. (SCHENBERG: 1977 in SCHENBERG: 1988, p. 216)

O declínio das tendências construtivistas nos anos 1960 foi rápido. A instauração do regime militar foi “um pretexto fantástico para a figuração” que veio carregada de crítica social, como afirmou o *marchand* Jean Boghici (*in* Opinião 65: ontem, hoje: 1985). Após o golpe, uma consciência política e social surgiu nas artes plásticas, questão presente em várias obras de arte do período.

2.1 ESPAÇOS DA ARTE

O objetivo deste primeiro tópico é indicar os principais canais distribuidores de artes plásticas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, buscando apresentar resumidamente o contexto de criação e apontar as figuras responsáveis pelos espaços onde os artistas de vanguarda da década de 1960 puderam expor seus trabalhos e conhecer novas tendências.

2.1.1 BIENAIIS, MAC-USP E MAM-RJ

O processo de fundação dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo e das Bienais de São Paulo durante a década de 1940 está diretamente

⁶ Seu caráter programático só se tornou explícito com o movimento concreto em São Paulo, inspirado pela ideologia do progresso. Os concretistas buscavam o máximo de sintonia com os valores que consideravam positivos da sociedade industrial. Através da eliminação dos elementos subjetivos, seus postulados buscavam “uma universalidade que pressupunha um mundo sem fronteiras culturais, uma arte que pudesse circular por São Paulo, Tóquio, Chicago ou Paris e alcançasse o mesmo estatuto do teorema de Pitágoras, da lei angular de Tales ou da mecânica newtoniana”. Os construtivistas cariocas, por sua vez, divergiram dos paulistas e, através de Ferreira Gullar, lançaram o *Manifesto Neoconcreto* (1959) que afirmava a crítica do positivismo. Segundo Duarte, o manifesto apontou para a crise dos projetos construtivistas vigentes até o fim da década de 50 e início de 60. (DUARTE: 1998, p. 24-27)

ligado ao projeto “pan-americanista” dos Estados Unidos no período da Guerra Fria. O presidente do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) Nelson Rockefeller⁷, proprietário, entre outras empresas, da *Standard Oil*, a maior petrolífera do mundo, foi nomeado para dirigir o *Inter-American Affairs Office*, agência ligada ao Departamento de Estado dos EUA, cuja função era difundir “a ‘cultura’ e os ‘laços de amizade’ dos americanos do norte com os do sul”. Os desdobramentos do programa foram fundamentais para o desenvolvimento de aspectos da arte e da cultura brasileira. A agência criada pelo presidente Roosevelt tinha “as funções de convencer os brasileiros da ‘irmandade’ com os EUA, ao mesmo tempo que mostrava uma imagem positiva de nossa cultura para os norte-americanos (e para nós mesmos)” (ALAMBERT; LOPES: 2007, p. 154). A atenção ao Brasil era devida a sua “importância e dimensões continental e estratégicas” (TOTA: 2000 *apud* ALAMBERT; LOPES: 2007, p. 155).

A criação dessas instituições foi significativa, principalmente, para a cidade de São Paulo. De acordo com Bastos e Zein (2010, p. 36), apesar do crescimento demográfico e econômico exponencial da metrópole ao longo do século XX, São Paulo teve um papel secundário no panorama cultural do país até a década de 1940. A cidade começou a ter presença no circuito das artes, não apenas no âmbito nacional mas internacional também, com a criação do Museu de Arte de São Paulo (Masp) em 1947, do Museu de Arte Moderna (MAM-SP)⁸ em 1948 e da Bienal de Arte de São Paulo⁹ em 1951. Para Milliet (1998, p. 2), os empresários paulistas ambicionavam “alcançar na área da cultura a mesma liderança que exercem na economia e projetar a cidade ‘que mais cresce no mundo’ no panorama mundial das artes visuais”.

A atuação da família Matarazzo, principalmente, de Francisco Matarazzo Sobrinho¹⁰, na fundação do MAM-SP e da Bienal foi fundamental. O desejo da construção de um museu de Arte Moderna na cidade de São Paulo era grande. Sérgio Milliet, importante figura da crítica de arte, conseguiu o apoio de Carlton Sprague Smith que havia trabalhado com Rockefeller e logo se tornou o diretor do

⁷ Presidente da instituição entre 1935 e 1958. (SANT’ANNA: 2010, p. 77)

⁸ O Masp e o MAM-SP ocuparam o mesmo edifício de escritórios dos Diários Associados na rua 7 de abril. (BASTOS; ZEIN: 2010, p. 38)

⁹ No mesmo ano, como evento agregado e paralelo à Bienal de Arte, foi criada a Bienal de Arquitetura. (BASTOS; ZEIN: 2010, p. 37)

¹⁰ Conhecido como Ciccillo Matarazzo.

MoMA. Através de Smith, Milliet levou Rockefeller a São Paulo no final de 1946. O norte-americano doou treze obras de arte ao acervo da instituição. Durante a cerimônia de doação foi formada uma comissão para desenvolver o projeto da fundação do Museu. Apesar de Francisco Matarazzo Sobrinho não estar na cidade naquele período, nem integrar a comissão desde o início, foi ele o escolhido pelo MoMA para responsabilizar-se pela criação do MAM-SP (ALAMBERT; LOPES: 2007, p. 156).

Segundo Alambert e Lopes, foi o contexto da época do desenvolvimentismo e da Guerra Fria que viabilizou a escolha de Matarazzo:

(...) o tão aclamado empresário imigrante, socialmente rebaixado diante das elites 'tradicionais' (ou que assim se fantasiavam) e que buscava sua inserção 'cultural' tanto dentro quanto, saltando etapas, fora, ou seja, diante das elites globais em reestruturação do pós-guerra e sustentadas pela dinâmica seja do Plano Marshall, seja da 'paranóia' anticomunista. (ALAMBERT; LOPES: 2007, p. 157)

De acordo com Mario Pedrosa (1995 *apud* ALAMBERT; LOPES: 2007, p. 154), a boa relação com os políticos paulistas também contribuiu para o sucesso dos empreendimentos de Francisco Matarazzo Sobrinho.

No segundo semestre de 1948, Matarazzo foi à Bienal de Veneza pela primeira vez. Na Bienal seguinte, levou uma delegação brasileira para participar da mostra. A I Bienal de São Paulo foi, então, inaugurada em 1951. O diretor-artístico do evento, Lourival Gomes Machado, reafirmou o modelo italiano: "Era inevitável a referência a Veneza; longe de fugir-se dela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo e, também, como um estímulo encorajador" (MACHADO: 1951 *apud* ALAMBERT; LOPES: 2007, p. 159).

Dentro do contexto de retomada do projeto nacional-desenvolvimentista, no qual a maioria das "políticas estava ligada a projetos de desenvolvimento com vias a criar as condições de 'substituição de importações'", a Bienal de São Paulo pode "ser vista como um processo de substituição de importação cultural". No futuro, seu êxito

deveria ser tornar o Brasil autônomo, independente, capaz de pela absorção do modelo (no caso a incorporação dos procedimentos e exemplos da arte moderna) superar a 'dependência' criativa desses mesmos modelos e criar aqui, e para aqui a 'arte moderna brasileira'. (ALAMBERT; LOPES: 2007, p. 154)

No início dos anos 1960, após a Bienal ser transformada em Fundação, uma crise de sobrevivência atingiu o MAM-SP. Matarazzo decidiu-se pela extinção da instituição, remetendo o acervo do museu e suas coleções particulares à Universidade de São Paulo. Com esse conjunto de obras nacionais e estrangeiras, “já na época a principal reunião de obras de arte do século XX no país”, foi criado pela universidade, em 1963, o Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) (ZANINI: 1983, p. 730). Desde a sua fundação, foram criadas as exposições bienais e alternadas de Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional. Diferente dos salões de arte com “fins consagratórios”, as mostras privilegiavam o “estímulo às vocações”. Àqueles considerados melhores pelo júri eram concedidos “prêmios-aquisição destinados ao acervo do museu, portanto à documentação e à preservação, sem hierarquia de recompensa” (RIBEIRO: 2003, p. 131). Zanini (1983, p. 731) destaca a organização de um setor de exposições circulantes que, durante a década de 60 e 70, permitiu o envio sistemático de mostras itinerantes a várias capitais estaduais. Em 1967, o MAC substituiu as exposições de gravura e de desenho pela mostra anual Jovem Arte Contemporânea. Segundo Ribeiro, o objetivo do evento era incentivar “jovens com pesquisas não-convencionais, dirigidas à experimentação de linguagens”, não restringindo mais as mostras de novos artistas às obras em papel, mas abrindo a outros suportes. Desde o início de sua criação até meados da década seguinte, a instituição¹¹ atuou significativamente no incentivo e difusão da produção artística brasileira que emergia no período (RIBEIRO: 2003, p. 131).

Na cidade do Rio de Janeiro, apesar da tradição acadêmica da Escola Nacional de Belas Artes, uma instituição de vanguarda foi criada. A fundação do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), em 1948, pelo colecionador e industrial Raymundo Ottoni de Castro Maya que seguiu o modelo do MoMA, assim como o MAM-SP. Para Sant’Anna, Castro Maya era perfeito para a realização das ambições de Rockefeller. Já naquela época, havia presidido a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, “ingressado na busca ‘de associados que acreditassem na literatura e na arte moderna nacionais” (SIQUEIRA: 1999, p. 145 *apud* SANT’ANNA: 2010, p. 78), além de sua imagem de colecionador e de “possível patrono capaz de dar fundação à Comissão de Organização e Propaganda do Museu de Arte Moderna”. Segundo a

¹¹ O MAC-USP e a Fundação Bienal funcionavam no Parque do Ibirapuera.

autora, Castro Maya “buscava construir para si uma imagem ligada ao seu projeto de civilização para o país”, enquanto Rockefeller procurava “associar-se ao projeto de expansão norte-americana” (SANT’ANNA: 2010, p. 78).

A partir de 1952, sob o comando da diretora executiva Niomar Moniz Sodré, esposa do proprietário e diretor do *Correio da Manhã* Paulo Bittencourt, a instituição passou por uma “nova fase”¹². Além de sua atuação para o aumento do acervo, Niomar convidou o arquiteto Affonso Eduardo Reidy para projetar a sede do museu, em área doada pela Prefeitura no aterro da Praia de Santa Luzia (atual Aterro do Flamengo), junto ao Aeroporto Santos Dumont, com projeto paisagístico de Burle Marx. A construção teve início em 1954 (MORAIS: 1995, p. 227). Nos anos 1960, o MAM-RJ desempenhou um papel aglutinador junto aos jovens artistas. O bar do museu era frequentado durante as tardes para a troca de ideias e socialização (DUARTE: 1998, p. 33).

Durante a década de 1960, a Fundação Bienal de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foram espaços importantes onde diversas exposições nacionais e internacionais foram realizadas. Essas instituições possibilitaram aos artistas brasileiros o conhecimento da produção internacional e, mais do que isso, através dessa troca de influências, permitiram uma modificação da fisionomia da arte feita no Brasil.

2.1.2 GALERIAS E SALÕES DE ARTE

As galerias de arte proliferaram durante os anos 1960 e, principalmente, 1970. Para Zanini (1983, p. 732), essas eram “quase sempre profissionalmente despreparadas, campeando geralmente no meio os exclusivos interesses financeiros”. Contudo, quatro galerias podem ser destacadas como espaços que acolheram importantes eventos do período: a *Petite Galerie*, a Galeria Bonino e a Galeria Relevô no Rio de Janeiro e a Galeria Atrium em São Paulo.

A *Petite Galerie* foi fundada em 1953 pelo peruano, filho de italianos, Mário Agostinelli. O nome da galeria derivou do fato de seu fundador ter residido em Paris

¹² Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=881

e devido às dimensões da galeria. O napolitano Franco Terranova, sócio de Agostinelli, assumiu o controle da galeria quando o último viajou para os EUA. Terranova encontrou então outro sócio: Otacílio Arruda. Como os dois nunca se entenderam, Arruda vendeu sua parte da galeria dois anos mais tarde ao crítico Pedro Manoel Gismondi e sua esposa Maria Cecília. A situação econômica da *Petite Galerie* continuou difícil, entrando, no ano seguinte, dois novos sócios que compraram a parte dos Gismondi. No final dos anos 1950, o local foi se tornando aos poucos ponto de encontro de artistas, mas a grande década da *Petite Galerie* foi a seguinte com a entrada de dois novos sócios: José Carvalho e José Luís Magalhães Lins, donos, respectivamente, da Ducal e do Banco Sotto Mayor. Nos anos 1960, a galeria expandiu “suas atividades com iniciativas arrojadas – a venda de obras de arte a prazo de até 10 meses, sem juros, leilões e contratos de exclusividade”. Além disso, diversos eventos como, por exemplo, o I Salão de Artes Plásticas em 1961 e o Salão de Abril realizado no MAM-RJ em 1966 consolidaram a posição da galeria no mercado e no processo cultural carioca (MORAIS: 1995, p. 225).

A Galeria Bonino do Rio de Janeiro foi fundada em 1960 por Alfredo Bonino. Sua primeira galeria ficava em Buenos Aires. Já em 1962, a filial carioca desligou-se da matriz argentina e passou à inteira responsabilidade de Giovana Bonino que havia atuado em torno de doze anos em Buenos Aires antes de instalar-se no Rio. Nesse período, além dos contatos com galerias e artistas europeus, promoveu diversos artistas brasileiros na capital argentina. Segundo Moraes, a Galeria Bonino foi a primeira “a ter um espaço projetado especificamente para expor obras de arte”. Para a inauguração da galeria, o crítico Mário Pedrosa escreveu que se tratava de uma iniciativa desejável, “suscetível de beneficiar o nosso meio artístico, além de indicar um estado de sedimentação cultural já bem pronunciado de nossa cidade: o comércio de arte não é algo como o em grosso ou a varejo de secos e molhados”. Moraes explicou que, para Pedrosa, o comércio de arte pressupunha “uma sedimentação cultural que ele afirmava já existir no Rio de Janeiro, não se surpreendendo, pois, que Alfredo Bonino tenha escolhido a então capital federal para o primeiro item de sua expansão internacional” (MORAIS: 1995, p. 252-254).

A Galeria Relevo, fundada por quatro sócios - o vendedor de automóveis Jonas Prochovnic, o advogado especializado em direito fiscal Eryma Carneiro, seu

filho Carlos Eryma e o romeno Jean Boghici -, foi aberta “alguns dias antes da renúncia de Jânio Quadros e fechada alguns dias antes da publicação do Ato Institucional nº5, em dezembro de 1968” (BOGHICI *apud* MORAIS: 1995, p. 265). Dentre seus fundadores, a figura que mais se destacou no meio artístico dos anos 1960 foi o *marchand* Jean Boghici que deixou seu país “não por razões políticas, mas porque queria conhecer outros aspectos da cultura ocidental”. Tendo realizado estudos de eletrotécnica, física e química na Europa, trabalhou no Brasil, dentre outras atividades, em uma oficina, montada por ele, de consertos de televisão e como vitrinista nas lojas Ducal de José Carvalho, futuro proprietário da *Petite Galerie*. Tendo ganhado cerca de Cr\$ 400 mil respondendo sobre Van Gogh no programa de maior audiência no Brasil, *O céu é o limite*, da TV Tupi, o romeno comprou um bom apartamento e “passou a frequentar antiquários e livrarias descobrindo e comprando obras”. Jean trabalhou também na Fundação Cultural do Distrito Federal, cujo diretor era Ferreira Gullar, mas um pouco antes de abrir a galeria, perdeu seu emprego na instituição. Sua primeira venda de obra de arte foi para Raymundo Castro Maya que se tornaria um habitual comprador da Galeria Relevô. Segundo Evandro Carneiro (*apud* MORAIS: 1995, p. 267), a galeria “tinha um bom acervo de obras, mas o que a sustentava era a venda das obras expostas”. Nessa época, Boghici namorava a artista plástica Lygia Clark que possuía contrato com a Galeria Bonino. Assim como Lygia, “os artistas mais conhecidos já estavam contratados pelas principais galerias do Rio”, o que fez com que o *marchand* investisse nas obras antigas desses mesmos artistas. Por outro lado, a tendência dominante desse período era o abstracionismo. “Jean, sempre na contracorrente, passou a investir nos novos artistas cariocas que recolocaram a questão da figura em sua dimensão crítica”. Sobre a atuação do *marchand* no mercado de arte, Boghici declarou:

O *marchand* de tableaux, o verdadeiro *marchand*, é não somente um intermediário mas, essencialmente, um ponto de síntese entre o artista, o crítico e o comprador, os quais usam cada um a sua argumentação específica. O *marchand* não precisa sustentar teorias de arte, nem filosofar acerca dos valores representativos de uma nova visão do mundo. Sua própria condição psicológica, decorrente de sua experiência, obriga-o a prescindir de qualquer argumentação ou paixão temporária: sua visão é a visão da continuidade dos movimentos artísticos. Nas correntes em moda ou fora de moda, nas expressões mais extremistas e herméticas, ele procura e sente exclusivamente o elo de união, os valores não retóricos e sim fundamentais. Não precisando defender nada senão a qualidade, o

marchand tem como única obrigação criar um mercado para os artistas de talento e ainda não aceitos pelo público comprador. O *marchand* é o propagandista por excelência, o valorizador dos ideais de beleza e unicidade neste mundo já uniformizado. (...) Qualquer lançamento de um artista desconhecido é um risco. O *marchand* é um comerciante que trabalha com dinheiro. Os prejuízos decorrentes de uma exposição sem grande saída devem ser aceitos pelo verdadeiro *marchand* como condição imprescindível do sucesso, já que ele deve pensar não em rentabilidade a curto prazo, mas em termos muitas vezes de anos. Só pode ser *marchand* um idealista apaixonado pela arte ou um comerciante de grande visão e de maior paciência. (BOGHICI *apud* MORAIS: 1995, p. 268-269)

Nesse sentido, Boghici investiu na produção do artista plástico Antonio Dias. Em 1964, montou uma exposição que foi um fracasso, nenhuma obra foi vendida. O *marchand* decidiu, então, levar a mostra à Paris, onde a maioria dos trabalhos de Dias foi adquirida, principalmente, por artistas. Nesse período, Jean namorava a *marchande* Ceres Franco, que residia na capital francesa, onde tinha a Galeria *L'Oeil de Boeuf*. Esse namoro permitiu o estabelecimento de uma forte relação com os jovens artistas da Escola de Paris, os quais passaram a expor regularmente na Galeria Relevo. Em 1967, a galeria começou a declinar devido a três fatores: dificuldades de renovação do contrato com o proprietário da loja, uma nova paixão de Jean que o levava para fora do Brasil constantemente e a situação política do país. Em 1968, a Galeria Relevo foi fechada (MORAIS: 1995, p. 265-269).

Assim como a Galeria Relevo no Rio de Janeiro, a Galeria e Livraria Atrium promoveu em São Paulo exposições de novos valores na década (ZANINI: 1983, p. 732). Inaugurada em 1962 por três sócios – Tito Zarvos, Clóvis Graciano e Paulo Bomfim –, a galeria passou no ano seguinte para a direção de Emma Gelfi Bomfim, esposa de Paulo. Funcionando em dois andares do edifício Zarvos, na avenida São Luís, zona central da cidade, a galeria investiu “na arte de vanguarda e nos emergentes da época”, afirmou Fioravante (2001, p. 5-6). Tendo sido inaugurada com a exposição do mexicano Diego Rivera, o espaço “foi ponto de encontro de quadros e homens, de livros e ideologias, espelhos de um mundo apaixonante que principiava a agonizar nas sombras que desciam sobre nossa terra”, explicou o jornalista Paulo Bomfim (*in* MARTINS (org.): 2013, p. 179-180). A Atrium, fechada em 1970, expôs trabalhos importantes do período como os popcretos¹³ de Waldemar

¹³ Os popcretos de Waldemar Cordeiro, definidos por ele como “arte concreta semântica”, buscavam conciliar as propostas da *pop art* e do concretismo paulista. (MORAIS *in* Opinião 65: ontem, hoje: 1985)

Cordeiro, os ratos em vidro de formol de Nelson Leirner e os parangolés poético e social¹⁴ de Hélio Oiticica.

Os salões de arte moderna continuaram presentes nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo durante a década de 1960. Zanini (1983, p. 731) lamenta que “tais certames em pouco renovaram sua estrutura, mantendo-se tipicamente consagratórios”. Mas afirma também que alguma coisa havia mudado: a juventude tinha se apossado dos espaços. Entre os principais salões da época estavam: o Salão Nacional de Arte Moderna, criado em 1951, oferecendo dois prêmios de viagem ao exterior e dois ao país (MORAIS: 1995, p. 216); o Salão Esso realizado, em 1965, no MAM-RJ¹⁵ e no MAC-USP, repetido na instituição carioca no ano seguinte; o já citado I Salão de Abril, organizado pela *Petite Galerie* com o patrocínio da Ducal, no MAM-RJ em 1966; o I Salão da Bússola, no mesmo museu, em 1969; e o Salão Resumo, promovido periodicamente pelo Jornal do Brasil entre 1963 e 1972 (ZANINI: 1983, p. 732).

O mercado de arte no país só se efetivou e ganhou força na década de 1970. Antes disso, o que havia “era um comércio rarefeito entre produtor e consumidor, quase sempre na ausência de intermediários”. A atuação das galerias aqui citadas e de seus *marchands* na luta pela solidificação do negócio de arte se dispersava no ambiente que não era propício (ZILIO *et al in* BASBAUM: 2001, p. 183). Além disso, o número de galerias de arte na cidade do Rio de Janeiro nos anos 1960 era quase o triplo da quantidade de galerias em São Paulo¹⁶. Outro ponto importante a ser destacado é a presença de imigrantes europeus nesses investimentos culturais. A chegada de estrangeiros ao Brasil nas décadas de 1940 e 1950 incluiu não apenas artistas e arquitetos mas também colecionadores e *marchands* que contribuíram para o fortalecimento do meio artístico no país. Todos os espaços de arte aqui

¹⁴ Com o objetivo de dar às capas criadas em 1965 (apresentadas na exposição Opinião 65 no MAM-RJ) um sentido de protesto, Hélio Oiticica junto a outros artistas (Antonio Dias e Rubens Gerchman) elaborou os Parangolés poético e social. Com a criação do Parangolé poético, Hélio admitiu ter sentido pela primeira vez necessidade de colaboração de outro artista na ideia da obra e na realização da mesma. Este tipo de parangolé ficou reservado aos poemas subjetivos, às vivências individuais. Da concepção do Parangolé poético veio a do Parangolé social ou de protesto, apresentando frases de protesto com uma mensagem social ou política. (OITICICA. *Parangolé Poético e Parangolé Social*, 14/08/1966 – documento digitalizado)

¹⁵ As obras dos artistas brasileiros selecionados no I Salão Esso de Artistas Jovens (1965) integraram o I Salão Esso de Artistas Jovens da América Latina, realizado na Organização dos Estados Americanos em Washington. (MORAIS: 1995, p. 284)

¹⁶ Segundo Duarte (1998, p. 317), nos anos 1960 existiram 35 galerias de arte no Rio de Janeiro e 13 em São Paulo. (ver ANEXO 1)

indicados foram importantes para a divulgação da arte de vanguarda durante os primeiros anos do regime militar.

2.2 EXPOSIÇÕES DE VANGUARDA

A obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada. (BOURDIEU: 2008, p. 10)

Nos anos 1960, o posicionamento crítico dos artistas através da arte de vanguarda, utilizada como instrumento de luta, tinha como objetivo tentar conscientizar as pessoas sobre a situação política do Brasil. Esse instrumento, contudo, não atingia uma parcela significativa da população, o público consumidor da arte contemporânea nesse período não era expressivo. Além disso, para se apreciar e entender esta arte, o indivíduo deve ser dotado de determinado tipo de conhecimento.

E basta ler Ortega y Gasset para perceber todo o reforço que a ideologia carismática do dom encontra nesta arte 'impopular por essência, melhor ainda, antipopular' que, em sua opinião, é a arte moderna e no 'curioso efeito sociológico' que ela produz ao dividir o público em duas 'castas antagônicas': 'aqueles que a compreendem e aqueles que não a compreendem'. (BOURDIEU: 2008, p. 34)

Esta questão remete ao que foi exposto por Pierre Bourdieu em seu livro *A Distinção: crítica social do julgamento*. Segundo o sociólogo, todas as práticas culturais e preferências em relação às artes estão estreitamente associadas ao nível de instrução e à origem social. Os gostos funcionam como marcadores privilegiados da "classe". O autor acredita que os sujeitos sociais diferenciam-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar. O julgamento do gosto é, por isso, a manifestação suprema do discernimento.

A conveniência universitária que impõe uma leitura formalista da obra de arte, assim como a conveniência mundana que, tendo transformado o gosto em um dos indícios mais seguros da verdadeira nobreza, não consegue conceber que ele tenha outra referência além de si mesmo. (BOURDIEU: 2008, p. 13)

O sociólogo afirma que o “olho” é um produto da história reproduzido pela educação. Para ele, o olhar “puro” é uma invenção histórica que tem relação com o surgimento do campo de produção artística autônomo¹⁷, ou seja, capaz de impor suas próprias regras de funcionamento, tanto na produção, quanto no consumo de seus produtos (BOURDIEU: 2008, p. 11).

A intenção do espectador é função das regras convencionais que regulam a relação com a obra em determinado contexto. A apreensão e a apreciação da obra de arte dependem desse intento e, ao mesmo tempo, da aptidão do espectador para conformar-se a essas normas, ou seja, de sua formação artística (BOURDIEU: 2008, p. 33).

A disposição estética é, também, a “expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social”. Seu valor distintivo determina-se objetivamente na relação com expressões geradas a partir de condições diferentes. Ela une e separa, assim como todo o tipo de gosto. “Sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes”. E separa-os de todos os outros (BOURDIEU: 2008, p. 56).

Com base na análise de Bourdieu sobre arte moderna e estendendo-a para a arte contemporânea, posso afirmar que o impacto da arte de vanguarda como instrumento de luta não era grande, pois o grau de “erudição” exigido para seu consumo é exclusivo de uma elite cultural (ou “nobreza”). Segundo Bourdieu, “não há espaço, em uma sociedade hierarquizada, que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais” (BOURDIEU: 1997, p. 160). O público que frequentou as exposições de arte contemporânea em museus e galerias na década de 1960 fazia parte dessa elite. Isso porque apenas ela poderia ter acesso – compreender a mensagem transmitida – ao conteúdo apresentado.

Como o espaço social encontra-se inscrito ao mesmo tempo nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais que são, por um lado, o produto da

¹⁷ A aparição do campo artístico autônomo está relacionada ao momento da passagem para a arte moderna, marcado pelo rompimento do espaço visual renascentista, centrado na perspectiva, através do projeto impressionista, iniciado com Édouard Manet e radicalizado por Claude Monet. Mas foi a partir, principalmente, de Cézanne e dos cubistas que a arte passou a ser tomada como “um modo de conhecimento com organização formal rigorosa, irredutível ao senso comum” (BRITO: 1999, p. 15). A arte passou, nesse momento, a referir-se não à “realidade” representada ou designada, mas ao universo das obras de arte do passado e do presente”, à sua própria história. (BOURDIEU: 2008, p. 11)

incorporação dessas estruturas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência despercebida (...). (BOURDIEU: 1997, p. 163)

Os ambientes onde essas mostras de arte contemporânea ocorriam eram espaços da distinção. Todas as galerias de arte existentes durante a década de 1960 no Rio de Janeiro estavam localizadas na zona sul, a maioria no bairro de Copacabana. Em São Paulo, grande parte estava em bairros nobres e outras na zona central da cidade¹⁸. Mas, principalmente, por dividirem o público em duas “castas antagônicas”: a dos que compreendem e a dos que não compreendem (BOURDIEU: 2008, p. 34).

Sérgio Ferro, no texto intitulado *Os limites da denúncia*, aborda outra questão da eficácia da arte como arma, a qual ele afirma ser “fraca mas arma”, além da relação da temática política explorada pela vanguarda com a “burguesia”.

Mas, devemos reconhecer alguns aspectos problemáticos da pintura nova brasileira. Em primeiro lugar, a coincidência de seu nascimento e o golpe. O golpe foi mais troca de senhores que mudança estrutural. A frágil burguesia nacional desapareceu substituída por outra, internacional. Ora, é neste momento que a pintura nova torna-se politizada. Não seria esta politização mais reflexo da frustração daquela burguesia e da pequena burguesia que contava vir a ser burguesia? Há elementos melodramáticos na nova pintura e o melodrama é a manifestação inevitável da classe média. As acusações que faz são sempre políticas ou à militarização do país, nunca às estruturas econômicas, ao sistema.

(...)

Finalmente, nossa pintura nova não sai dos limites da denúncia. É anti. E ser simplesmente anti é ser pouco modificadora – e se a denúncia é autêntica será modificadora. Ou será limitada. Admitamos: a denúncia da pintura nova é limitada. Porque é burguesa. Ou pequeno burguesa. (FERRO *in* Rex Time: 1967, p. 3)

O artista plástico aponta os limites da pintura como instrumento de luta não pelo aspecto do público consumidor da arte de vanguarda, mas de seus produtores que, em grande parte, faziam parte da camada detentora dos códigos necessários ao consumo de bens culturais – indicada por Ferro como burguesia – ou eram obrigatoriamente apadrinhados por ela (ZILIO *et al in* BASBAUM: 2001, p. 184) e por isso refletiam suas frustrações.

Os limites dessa arte como instrumento de luta, tanto pelo número restrito de pessoas que frequentavam os ambientes e que a compreendiam como pela denúncia burguesa que, segundo Ferro, era feita na “pintura nova”, apontam a sua

¹⁸ Ver ANEXO 1 com endereços das galerias de arte.

ineficácia em relação à transformação da realidade – um dos motivos que levou Carlos Zilio a abandonar o campo artístico e a se dedicar exclusivamente a política no final da década de 1960. Mas, ao mesmo tempo, esses limites indicam também um espaço possível para a manifestação e para um posicionamento crítico frente à realidade – como afirmou Ferro (1997, p. 11), “aproveitar dessa área que a censura entendia pouco para falar o que tínhamos que falar”, assinalando a arte como arma.

O objetivo desse tópico é, então, apresentar a arte de vanguarda da segunda metade da década de 1960 que, apesar de seus limites, foi utilizada como instrumento de luta. Procuo também apontar a relação entre arte e política – não apenas no âmbito nacional mas também dentro do próprio circuito das artes – nas principais exposições do período no Rio de Janeiro e em São Paulo.

2.2.1 NOVAS TENDÊNCIAS: *POP ART*, *NOUVELLE FIGURATION* E *OTRA FIGURACIÓN*

Na virada da década de 1950 para 1960, diferentes perspectivas acerca da imagem narrativa surgiram em substituição à supremacia dos abstracionismos (RIBEIRO: 2003, p. 125). Essas novas correntes – neofigurações europeias, nova figuração argentina e, de uma forma mais diluída, a *Pop Art* norte americana – chegaram ao Brasil na primeira metade dos anos 1960 (ALVARADO: 2007, p. 212). Nesse período, a Escola de Paris já havia perdido sua centralidade no encaminhamento da arte mundial, embora ainda gerasse influências, e Nova Iorque se estabelecia como centro hegemônico (RIBEIRO: 2003, p. 125). Contudo, a conexão entre Brasil e França estabelecida por iniciativas do *marchand* Jean Boghici fez as tendências francesas estarem mais presentes entre os artistas brasileiros (RIBEIRO: 2003, p. 129).

“A *Pop Art* nasceu na Inglaterra, cresceu nos Estados Unidos e tornou-se arte da sociedade industrial”, recebendo sua consagração na Bienal de Veneza em 1964 com o prêmio recebido pelo artista Robert Rauschenberg. A *Pop Art* foi a primeira manifestação de uma arte baseada na própria realidade norte americana, pela primeira vez não se importava a arte europeia (MORAIS *in* Opinião 65: ontem, hoje: 1985). Segundo Alvarado (2007, p. 208), foi a tendência mais decisiva do período, pois “introduziu técnicas que não são próprias das chamadas belas artes”, utilizando

recursos artísticos e iconografias inéditas – “figuras ícones” como artistas de cinema, heróis de histórias em quadrinhos, personagens de desenhos animados, cantores, marcas de produto, “as mitologias da imagem popular, captadas num imenso repertório, relacionadas à televisão, publicidade, fotonovelas e jornais”, entre outros.

O *Nouveau Réalisme*, movimento criado e liderado pelo crítico Pierre Restany, teve seu manifesto apresentado em 1960 na exposição da Galeria *Rive Droite* em Paris. Para Zanini (1994, p. 308), após ler as palavras de Restany no catálogo da mostra, os objetivos do movimento francês não parecem discordantes daqueles da *Pop Art*.

O que estamos a fim de descobrir, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, é um novo sentido da natureza, de nossa natureza contemporânea, industrial, mecânica, publicitária (...). A realidade de nosso contexto cotidiano é a cidade, a usina (...). O mundo do produto *standard*, da ferragem, da lata de lixo, ou do cartaz é um quadro permanente. (RESTANY *apud* ZANINI: 1994, p. 308)

Nos pontos de convergência entre os realistas europeus e os artistas pop e em seu fascínio pela sociedade industrial, os primeiros “davam provas de uma arte de apropriação menos direta”, afirma Zanini. Eles eram “psicoesteticamente mais complexos”. Segundo Lucy Lippard:

Menos agressivo que seu colega americano no domínio do estilo e da forma, o artista europeu, em comparação, é voluntariamente levado a manifestos ou a declarações que, ao ver da atitude *cool* dos anglo-americanos, menosprezadores do ‘grupo’, parecem ferozes, emocionais, *engagés*. (...) A atitude parisiense para com a Nova Realidade, essa junção de usina e cidade, é muito mais literária. (LIPPARD *apud* ZANINI: 1994, p. 308)

De acordo com Alvarado (2007, p. 210), os novos realistas absorviam desde objetos a coisas industrializadas, os quais eram deslocados de seu contexto e funcionalidade. O objetivo não era discutir o status da obra de arte – intenção de Marcel Duchamp com seus *ready-mades* –, mas com a presença do objeto produzido industrialmente destacar “a questão semântica, a do significado que esse objeto ou sua imagem desencadeia, num sistema de associações, desempenhando a função de elo ou ligação sociológica, renovando as relações entre arte e vida, urbana e atual”, ausentes no período marcado pela arte abstrata.

Em 1961, a denominação *Nouvelle Figuration* foi criada pelo crítico Michel Ragon para “designar a retomada da figura entre os pintores parisienses”, daí surgiram subdivisões (RIBEIRO: 2003, p. 126). Dentre elas, a de maior importância, segundo Zanini (1994, p. 308), foi o *Nouveau Réalisme* cujo grupo começou a se dispersar em torno de 1963 (MORAIS *in* Opinião 65: ontem, hoje: 1985). Outras duas importantes tendências foram a *Mithologies Quotidiennes* e a *Figuration Narrative*. Gaston Gassiot-Talabot escreveu sobre a última no catálogo da mostra *La Figuration narrative dans l’art contemporain*:

Não é uma nova tendência pictórica fundada sobre uma base filosófica ou política, mas somente um modo de expressão implicando, às vezes, uma referência à dimensão temporal na elaboração da tela por aquele que a olha. À apreciação global da obra, tal como estava implícita no gesto criador da abstração lírica ou pintura de ação, sucede então, uma percepção progressiva segundo um desenvolvimento na duração. (GASSIOT-TALABOT *apud* MORAIS *in* Opinião 65: ontem, hoje: 1985)

Essa figuração foi influenciada pelas histórias em quadrinhos, pelas imagens da televisão e do cinema, pelo cartaz publicitário e pela fotonovela. O crítico Restany se referiu ao movimento como uma “internacional da mediocridade” (*apud* MORAIS *in* Opinião 65: ontem, hoje: 1985).

Gassiot-Talabot foi também o curador de outra exposição: *Le monde en question ou vingt-six peintres de contestation*. Sobre a mostra, afirmou: “Segundo o esquema bem conhecido, a arte não muda o mundo, mas, aqui e agora, na falta de um fuzil, tomamos a arma que temos à mão”. O pintor Tisserand, um dos expositores, sintetizou o evento: “Eu sou um pintor que constata, logo, que contesta” (*apud* MORAIS *in* Opinião 65: ontem, hoje: 1985).

O termo nova figuração foi utilizado também para referir-se à exposição *Mithologies Quotidiennes*, realizada no Museu de Arte Moderna de Paris em 1964, e ao *Salon de la Jeune Peinture* (MORAIS *in* Opinião 65: ontem, hoje: 1985).

Os movimentos internacionais da nova figuração entraram “em convergência com o comprometimento político dos artistas brasileiros, enquanto a *Pop Art* contribuiu com a parafernália de técnicas inusitadas”, afirma Alvarado (2007, p. 213). Entre essas novas linguagens, foram os contatos com os movimentos da Escola de Paris que contribuíram para a acentuação da problemática política e social na arte produzida no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, explica a autora. A presença constante do crítico de arte Pierre Restany no eixo Rio–São Paulo nos anos 1960,

participando como membro de júris das Bienais de São Paulo (ALVARADO: 2007, p. 214); as participações dos artistas brasileiros em mostras francesas como, por exemplo, Antonio Dias e Roberto Magalhães na IV Bienal de Paris, a individual de Dias em Paris em 1964 e a participação de Rubens Gerchman na exposição *La figuration narrative dans l'art contemporain* em 1965; as exposições realizadas por iniciativa do marchand Jean Boghici como Nova Figuração – Escola de Paris, organizada e apresentada por Ceres Franco, na Galeria Relevo em 1964 e Opinião 65 e 66 no MAM-RJ (RIBEIRO: 2003, p. 129) – esses fatores contribuíram para a relação entre artistas franceses e brasileiros.

Já a tendência norte americana esteve presente, porém de maneira mais “diluída”. Segundo Moraes (*in* Opinião 65: ontem, hoje: 1985), os artistas iam ao Consulado dos EUA folhear revistas de arte porque eram caras para serem compradas. Antonio Dias, por exemplo, “garante que descobriu a *pop* lendo uma entrevista de Leo Castelli publicada na revista *Domus*”. No Brasil, a *Pop Art* só teve uma grande representação na IX Bienal de São Paulo em 1967, onde foi reunida ampla concentração de exemplares da nova figuração. Na representação dos EUA da IX Bienal, no espaço chamado *Ambiente USA: 1957-1967*, prevaleceu a *Pop Art* (RIBEIRO: 2003, p. 126).

Outra vertente que influenciou os artistas da nova geração, mais especificamente os cariocas, foi o grupo argentino *Otra Figuración*. A exposição realizada pela Galeria Bonino em 1963 e a mostra do MAM-RJ em 1965 apresentaram os trabalhos do grupo composto pelos artistas Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Romulo Macció e Jorge de la Vega.

A vinda de obras de pintores argentinos da *otra figuración* estabeleceu um dos pontos de contato entre Rio e Buenos Aires, com ressonâncias na geração emergente de artistas locais. Obedecendo a uma dinâmica de irradiação internacional, via galerias, inaugurava-se em 1963 na Galeria Bonino a exposição de quatro argentinos – Deira, Macció (reprodução 61), Jorge de la Vega e Noé – que no mesmo ano haviam exibido na galeria homônima de Buenos Aires.

Desde 1961, com a mostra *Otra Figuración* na Galeria Peuser, eles tinham se definido como um conjunto de pintores, e não como um movimento ou grupo, que sentia a necessidade de incorporar a figura com liberdade expressiva, reagindo contra as tendências imperantes da arte concreta e da figuração tradicional. Tendo os quatro artistas permanecido em Paris no período de 61 a 62, acolheram a lição do informalismo, do expressionismo abstrato, de De Kooning e Dubuffet, e procuravam criar uma nova figuração, no momento em que vários artistas da Escola de Paris experienciavam o mesmo. *Uma figuração em que o essencial não era a representação do objeto, mas o signo e os valores psicológicos que se atribuíam às imagens.*

No ano seguinte, em 1962, após a estadia parisiense, em uma exposição conjunta *reafirmaram sua postura diante do meio cultural argentino: acima de tudo, de crítica em relação ao mundo em que viviam. Buscavam sobretudo captar a 'imagem argentina'*. Do mesmo modo que o informalismo, do qual recebiam forte influência, se havia identificado com uma 'arte espanhola', *eles se propunham uma 'arte argentina' que refletisse a insatisfação que sentiam*. O imaginário desses artistas se centralizava na figura humana, caracterizada pelo aspecto fragmentário, como que refletindo a constante dicotomia existencial do ser humano e do mundo de relações vitais que se estabelece entre os homens e o ambiente circundante. (ALVARADO: 1999, p. 98) (grifo meu)

Para o artista Antonio Dias,

A mostra da Bonino foi mais que um choque, foi uma alegria. Noé tinha uma coisa primitiva e agressiva que eu gostava demais. Jorge de la Vega punha uma certa violência, juntava materiais, o que me interessa muito. Romulo Macció era muito elegante para meu gosto e Ernesto Deira não me agradava. (DIAS *apud* MORAIS *in* Opinião 65: ontem, hoje: 1985)

Essa liberdade de resolução, sem preocupações estilísticas convencionais, entusiasmou os jovens artistas do Rio de Janeiro desde 1963, afirma Alvarado. Isto porque eram semelhantes às suas próprias aspirações. Ficaram impressionados com “o aspecto agressivo de crítica social e política em favor de valores humanistas”, principalmente devido ao conturbado momento político em que se encontrava o Brasil durante o governo de João Goulart. Segundo a autora, elementos marcantes explorados pelos argentinos, como visceralidade e temática da multidão, foram incorporados pelos cariocas em sua produção (ALVARADO: 1999, p. 99).

As novas tendências – norte americana, francesas e argentina – influenciaram a arte produzida no país, modificando sua fisionomia. No entanto, é importante sublinhar que o retorno à figura no Brasil durante a década de 1960 adquiriu características próprias, principalmente devido à situação política (ALVARADO: 2007, p. 212).

2.2.2 OPINIÃO

A exposição Opinião 65, realizada no MAM-RJ entre agosto e setembro de 1965, foi “a primeira manifestação coletiva importante no campo das artes plásticas” desde o golpe de 1964 (RIBEIRO: 2003, p. 132). Inspirado nas iniciativas teatrais, o nome da mostra veio do show Opinião, realizado no ano anterior, no qual Nara Leão

e, depois, Maria Bethânia cantaram *Carcará* de João do Valle (MORAIS: 1995, p. 280).

No catálogo da exibição que reuniu trabalhos de artistas brasileiros e franceses, a organizadora do evento Ceres Franco indicou Opinião 65 como uma “exposição de ruptura”. Para Duarte (1998, p. 34), a mostra marcou mais por apresentar linguagens que se encontravam em gestação do que por “uma ruptura com a arte do passado”. Já para Ferreira Gullar (*apud* AMARAL: 1987, p. 331), o fundamental na exibição era que “os pintores voltam a opinar!”. O crítico destaca ainda o “interesse pelas coisas do mundo, pelos problemas do homem, da sociedade em que vive. E daí a possibilidade de toda uma nova arte que se define como humanista”.

Como já foi dito anteriormente, nessa exposição, pela primeira vez nas artes plásticas, “a questão política e a crítica social apareciam integradas às novas linguagens”. Apesar do alcance público restrito do meio artístico no Brasil, Duarte (1998, p. 34-36) acredita que Opinião 65 tenha alcançado seus objetivos, pois funcionou como manifestação em relação à questão política mais imediata mas, principalmente, pela importância da penetração dessas novas linguagens no ambiente institucional do museu.

Os artistas plásticos Roberto Magalhães, Antonio Dias e Carlos Vergara, expositores de Opinião 65, deram suas opiniões sobre a mostra.

‘Opinião 65 foi o início de tudo o que existe hoje na arte brasileira. Foi uma mudança radical’, diz Roberto Magalhães. ‘Mudou muita coisa depois de Opinião 65’, diz Antonio Dias, acrescentando: ‘Antes de mais nada as galerias passaram a dar atenção ao que a gente criava. Já era possível conversar com os galeristas de um modo mais decente. Os colegas de belas-artes já não te xingavam tanto e cessaram aquelas discussões incríveis, muito atrasadas, sobre ser reacionário, simplesmente porque se pintava abstrato’. Vergara dá um exemplo dessa influência: ‘Um pouco mais adiante, em 1966, quando realizamos aquela exposição da Galeria G-4, a questão política era, então, muito nítida. A mostra despertou interesse de outras áreas, até porque se tratou de um *happening*. Eu me lembro que ao final do *vernissage*, o Paulo Affonso Grisoli veio conversar comigo e quando ele estreou sua peça, *Onde canta o sabiá*, percebe-se claramente que tinha absorvido um tipo de comportamento que teve origem em Opinião 65. Porque essa mostra mudou o panorama da arte brasileira tal como foi formulado pelos modernistas de 1922. Era uma resposta viva a tudo o que estava acontecendo, politicamente’. (*apud* MORAIS: 1995, p. 281-282)

Ainda sobre o ambiente institucional do museu, a apresentação do Parangolé (capas, estandartes, tendas) coletivo de Hélio Oiticica durante o *vernissage* acabou

tendo um sentido de protesto – em relação à instituição que “seleccionava” seu público, que se apresentava como “espaço da distinção” –, embora não fosse o objetivo inicial do artista.

Foi a primeira vez que o povo entrou no museu. Ninguém sabia se o Oiticica era gênio ou louco e, de repente, eu o vi e fiquei maravilhado. Ele entrou pelo museu adentro com o pessoal da Mangueira e fomos atrás. Quiseram expulsá-lo, ele respondeu com palavrões, gritando para todo mundo ouvir: ‘é isso mesmo, crioulo não entra no MAM, isto é racismo’. E foi ficando exaltado. Expulso, ele foi se apresentar nos jardins, trazendo consigo a multidão que se acotovelava entre quadros. (GERCHMAN *apud* MORAIS *in* Opinião 65: ontem, hoje: 1985)

Em depoimento, Rubens Gerchman explicou que, na década de 1960, não era permitido entrar no MAM-RJ sem convite, terno e gravata – informação confirmada pelas fotos de Fernando Goldgaber tiradas durante a inauguração de Opinião 65, onde a maioria dos homens estava de gravata (MORAIS *in* Opinião 65: ontem, hoje: 1985). Esse dado explica o único incidente e maior destaque da mostra: Hélio Oiticica levou integrantes da Escola de Samba Mangueira, da qual ele era passista, à instituição para se apresentarem com o Parangolé. Essa relação direta com o “folclore musical dos subúrbios cariocas” – como foi definido por Ceres Franco (*in* Opinião 65: 1965) –, da qual resultou o Parangolé, marcou a diferença entre Oiticica e os demais artistas expositores. A ligação com o popular, de maneira diversa de outras manifestações artísticas do período, enfatizou a originalidade de sua obra.

No ano seguinte, foi realizado Opinião 66 na mesma instituição. No catálogo, Ceres Franco explica a motivação do evento:

‘Opinião 65’ suscitou uma reação assaz positiva da parte do público, da imprensa e dos artistas. Por essa razão, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro resolveu realizar ‘Opinião 66’ e estender seus convites a um grupo mais vasto de artistas representantes dessa corrente atual de vanguarda internacional. (FRANCO *in* Opinião 66: 1966)

Dentre os expositores, a grande maioria era de estrangeiros. A comparação entre os trabalhos desses com os dos brasileiros era inevitável, enfatizando a especificidade brasileira. Nesse sentido, Frederico Morais escreveu no *Diário de Notícias*:

Antes de mais nada é preciso dizer em Opinião 66 a contribuição brasileira é indiscutivelmente mais alta e significativa que a estrangeira, representada por pintores (ainda!) de várias nacionalidades, mas umbilicalmente ligadas à Escola de Paris. (...) Enquanto lá fora numa França esgotada o velho e o tradicional ressurgem sob novas denominações (...), aqui, país novo e sem compromisso com as tradições, que não temos, um grupo particularmente ativo põe em discussão (...), melhor coloca em questão a linguagem mesma da arte, que deve adaptar-se aos novos conteúdos e significados de uma época nova: civilização que somos do consumo e das imagens, civilização icônica e tecnicada. (MORAIS *apud* RIBEIRO: 2003, p. 134)

Para Mário Barata,

Um dos aspectos fundamentais de muitos dos artistas que expuseram em 'Opinião' é o da consciência expressiva e intuitiva da atuação das formas, como participação no mundo humano, político e social, de seu tempo. E nisso os mais ligados ao movimento *pop* se distinguem no Brasil de vários de tendência *pop* em outros centros artísticos. (BARATA *apud* RIBEIRO: 2003, p. 135)

Além das características particulares da arte brasileira presente nos trabalhos expostos em Opinião 66, sublinhadas por alguns críticos, Mário Pedrosa criticou a natureza do evento, a repetição da mostra do ano anterior, identificando as duas exposições “aos inúmeros salões anuais ou tradicionais, gênero Bienal” (*apud* MORAIS: 1995, p. 290). O sucesso de Opinião 65, no entanto, não ficou restrito ao Rio de Janeiro. Duas exposições, inspiradas no evento carioca, foram organizadas na cidade de São Paulo com o nome de Propostas.

2.2.3 PROPOSTAS

A exposição Propostas 65 foi realizada em dezembro de 1965 na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), principal núcleo de ensino da arte em São Paulo (ZANINI: 1994, p. 312). A mostra reuniu em seu acervo parte das obras que foram apresentadas em Opinião 65 e promoveu uma série de debates a fim de discutir o “realismo atual do Brasil” (*in* Propostas 65: 1965). O evento como um todo buscava “identificar e discernir os vários realismos formulados no país desde 1963”. Entre os artistas convidados misturavam-se os neofigurativos paulistas e cariocas e concretistas de outrora (RIBEIRO: 2003, p. 135).

Segundo Ribeiro (2003, p. 135), os ensaios do catálogo que não eram exclusivamente dedicados à obra de determinado artista, procuravam “perfilhar a

vanguarda nacional e dar conta do papel da arte como modificadora da realidade cultural de um país”. Nesse sentido, Mario Schenberg escreveu:

O novo realismo é basicamente uma forma de arte participante. Portanto, sua influência desbordará largamente do campo puramente artístico, e mesmo cultural. Poderá tornar-se um instrumento de conscientização nacional em todos os sentidos. Assim, desempenhará um papel de relevo em todo o desenvolvimento nacional. (SCHENBERG *in* Propostas 65: 1965)

Ângelo de Aquino enfatizou na apresentação *Sobre a vanguarda* a diversidade das tendências presentes em Opinião 65 e em Propostas 65:

São muitos os Artistas que fazem vanguarda atualmente, haja visto ‘Opinião 65’, várias são as tendências. A arte é ilimitada. Não é preciso ser só política ou crítica para ser vanguarda. Os recursos são os mais variados, os temas também. Nós vivemos numa época de vanguarda, e ‘muitos são os pintores, mas, quantos serão artistas?’ (AQUINO *in* Propostas 65: 1965)

No texto *Vale tudo*, escrito em 1979, Sérgio Ferro buscou diferenciar os “vários realismos” daquele período, resultantes do “alargamento do vocabulário”. Para o artista,

A unidade do novo movimento da pintura brasileira não deve ser procurada em algum parentesco formal ou mesmo no objetivo específico de suas várias realizações, mas na sua posição agressiva diante da situação abafante, no seu não conformismo, na sua colocação da realidade como problema em seus vários aspectos, na sua tentativa ampla e violenta de desmitificação. (FERRO *apud* RIBEIRO: 2003, p. 136)

A exposição sofreu diretamente com a “situação abafante” citada por Ferro. O diretor da FAAP na época, Roberto Pinto de Souza, pediu que as obras do poeta Décio Bar fossem retiradas da mostra para que não houvesse problemas com os censores. O ímpeto de autocensura gerou protestos dos artistas: Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Nelson Leirner e Mário Gruber recusaram-se a manter seus trabalhos na exibição (RIBEIRO: 2003, p. 136).

Assim como Opinião, Propostas também teve uma segunda edição em dezembro de 1966 na Biblioteca Municipal de São Paulo Mário de Andrade. Novamente sob coordenação do artista Waldemar Cordeiro, o intuito do evento era aprofundar os debates teóricos iniciados em 1965. Pensadores de diferentes campos do conhecimento foram levados ao seminário como o arquiteto Villanova Artigas e o sociólogo Octávio Ianni (RIBEIRO: 2003, p. 136).

De acordo com Ribeiro (2003, p. 137), a maioria das análises “convergia para a definição de uma vanguarda brasileira atuante, sedimentada na realidade do país e relacionada com a participação do espectador”. O autor indica, no plano oposto dessa posição, a crítica de arte e historiadora Aracy Amaral que defendeu a impossibilidade da existência da arte de vanguarda no Brasil devido a impedimentos históricos como “a falta de tradição pictórica de Portugal, a ausência de estruturação de meios artísticos nos grandes centros urbanos e a incompatibilidade de inserção do artista em uma sociedade cuja estrutura está em transição”. Para a crítica de arte, a produção artística dos brasileiros no período era “uma expressão individual de um grupo pequeno e inquieto, uma certa parcela marginal aos acontecimentos da nação”. Ao mesmo tempo, a autora reconhecia a importância da temática político-social presente nas obras de artistas cariocas (*apud* RIBEIRO: 2003, p. 137).

A exposição foi organizada após os debates para que desses resultassem coordenadas básicas, proporcionando subsídios para um método objetivo e coerente de seleção¹⁹. Diferente de Opinião, as duas edições de Propostas promoveram discussões sobre a arte brasileira.

2.2.4 GRUPO REX

O grupo foi formado em São Paulo, no ano de 1966, pelos artistas Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser. Dois episódios estão na origem dos Rex. O primeiro ocorreu em 24 de outubro de 1963²⁰, quando Wesley Duke Lee, na falta de galerias de arte que aceitassem seu trabalho, fez um *vernissage* no *point* João Sebastião Bar.

Eu havia desenhado uma série de mulheres com cinta-liga. Não havia nada de pornográfico, mas ninguém queria expor. Decidi então mostrá-los no João Sebastião Bar, que era uma boate no centro da cidade. Como lá era tudo escuro, eu emprestava lanternas para as pessoas verem os desenhos. (DUKE LEE *apud* FIORAVANTE: 2001, p. 6)

¹⁹ Convite enviado a Hélio Oiticica para participação no seminário *Propostas 66*. (Documento digitalizado. Itaú Cultural - Programa Hélio Oiticica. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4382)

²⁰ Aviso: Rex Kaput. In: *Rex Time*, nº 5, 25 de maio de 1967.

O corpo de Bombeiros de São Paulo tentou impedir a realização do evento, pois o trabalho foi considerado obscenidade e, portanto, atentado ao pudor²¹. O segundo, já mencionado, ocorreu em Propostas 65, quando o trabalho do poeta Décio Bar foi retirado da mostra a pedido do diretor da FAAP.

A cooperativa criou seu próprio espaço de exposição, a *Rex Gallery & Sons*, e publicou um boletim, o *Rex Time*, para divulgar suas ideias e atividades. O primeiro número, distribuído na inauguração do espaço, apresentava a manchete *Aviso: é a guerra*, escrita pelo poeta e jornalista Thomaz Souto Corrêa. O artigo era um grito de “basta!” à situação do meio artístico no país: “não há locais (...) que tenham um objetivo determinado ou uma linha de conduta idem, ou seja, que se atenham a um movimento (...)”; não tendo galeria, o artista “também não tem representante comercial, o que faz com que ele se vire por conta própria”; a crítica especializada “se compraz mais no trabalho de um repórter de artes do que de um crítico propriamente dito” e não se renova, “no sentido de que novos críticos não se formam, ou não se firmam, para constituir e divulgar a base teórica e informativa dos movimentos que se esboçam”; a falta de informação faz com que Rio e São Paulo se boicotem; além da ausência de “livros, monografias, nem oficiais nem particulares, sobre artistas e movimentos de arte brasileira” (CORRÊA *in* *Rex Time*: 1966). Para superar este estado de coisas do sistema de arte no Brasil, o plano de ação baseava-se na autonomia. Uma porcentagem era extraída da venda de obras “para a manutenção do espaço, realização de exposições tanto dos artistas do grupo quanto de ‘elementos escolhidos’ por eles, organização de palestras e impressão de informativos e monografias” (RIBEIRO: 2003, p. 130).

O encerramento das atividades da *Rex Gallery & Sons* que durou menos de um ano, o fim do grupo e “uma passagem crucial da história da arte no país sobre crítica institucional e desmitificação do objeto artístico” foi marcado pelo *happening*²² de Nelson Leirner, denominado *Exposição não-exposição*. Nesse evento, o público foi convidado a levar as obras exibidas gratuitamente. Vários obstáculos foram postos à realização desse objetivo: as obras “estavam presas à parede e a base de

²¹ *Idem*.

²² De acordo com Costa (*in* *Aproximações do espírito pop: 1963-1968*: 2003, p. 140), os *happenings* lembram uma *performance* teatral, podendo integrar esculturas, pinturas, som, tempo, objetos, movimento e o próprio público. Seus realizadores, explica a autora, geralmente possuem um plano, mas diferente das apresentações do teatro, não há ensaios ou repetições e a participação das pessoas é encorajada, resultando em um momento único.

sustentação por correntes, cadeados e barras de ferro, ao lado de instrumentos como serras, chaves e martelos, disponíveis ao público para facilitar a retirada” (RIBEIRO: 2003, p. 130). Na abertura da mostra, uma multidão se aglomerava em frente à *Rex Gallery & Sons*. Quando o artista “deu ordem para abrir as portas da galeria, a invasão foi como um estouro: em cinco minutos, não sobrou um só quadro ou objeto nas paredes”²³.

Os motivos do fim da cooperativa – dificuldades financeiras, escassez de público e “situação financeira anormal que atravessa o país, que reduziu a níveis ínfimos as compras de obras de arte”²⁴ – foram apresentados pelo grupo na última edição de *Rex Time*.

2.2.5 GRUPO NEO-REALISTA CARIOCA

Em abril de 1966, a Galeria G-4 foi inaugurada no Rio de Janeiro com a exposição-*happening* denominada *Pare*, reunindo trabalhos do grupo Neo-Realista carioca constituído pelo paraibano Antonio Dias, pelos gaúchos Carlos Vergara e Pedro Geraldo Escosteguy e pelos cariocas Roberto Magalhães e Rubens Gerchman. Para Schenberg (1966 in SCHENBERG: 1988, p. 181), o grupo “é provavelmente o de maior expressão no atual movimento artístico brasileiro. Seus trabalhos já tiveram repercussão internacional, constituindo uma contribuição genuinamente brasileira para o grande movimento neo-realista mundial”.

De acordo com Ribeiro, os objetivos dos artistas eram

O estabelecimento de novas formas de comunicação com o público, a inserção de sentido social às linguagens neofigurativas e a tentativa de causar, nas artes, o impacto que foi o cinema novo para a cinematografia nacional e o samba ‘subversivo’ para a música popular. (RIBEIRO: 2003, p. 128)

Durante o *vernissage*, além da exposição de uma série de obras e objetos, os artistas armaram um *happening*. Os visitantes entravam em uma estrutura de madeira, fechada por um plástico transparente que ia sendo aos poucos pintado

²³ Happening termina rápido e no escuro. In: *Folha de São Paulo*, 27 de maio de 1967. Apud RIBEIRO: 2003, p. 131.

²⁴ Aviso: Rex Kaput. In: *Rex Time*, nº 5, 25 de maio de 1967.

pelos artistas com *spray*, de maneira que as pessoas iam desaparecendo por trás das cores. Segundo Gerchman:

O happening era meio didático, sabe, tinha assim uma série de perguntas, uma série de placas que íamos colocando na parede (...) As perguntas tinham este tom: 'Como é que é o homem?', 'O homem é o que come?', 'O homem é um animal racional?', 'O que é um animal?'. No fim, tinha uma pergunta: 'O homem tem fome?', e do teto da galeria caía feijão em cima das pessoas. (GERCHMAN: 1978 apud RIBEIRO: 2003, p. 129)

O happening foi, de certa maneira, inspirado no Programa do Chacrinha, no qual o apresentador lançava comida para a plateia. Gerchman explica que era um momento um pouco “pão e circo”, Chacrinha manipulava o tema da fome. O artista confessa que, ao mesmo tempo, “admirava e sentia aflição em relação àquilo” (GERCHMAN apud MAGALHÃES: 2013, p. 73).

Para Schenberg (1966 in SCHENBERG: 1988, p. 182), a exposição, vista no seu conjunto, causou uma “impressão extremamente favorável de poder criativo e de renovação da arte brasileira”. O crítico afirmou ainda que as pesquisas do grupo para a descoberta de símbolos dos grandes problemas contemporâneos, principalmente do ponto de vista brasileiro, eram “emocionantes e entusiasmadoras”.

2.2.6 NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA

A exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada no MAM-RJ em abril de 1967, não pretendia construir um grupo artístico, mas ser a confluência de diversas tendências – reunindo obras de 40 artistas, “quase tudo que de rico e contraditório existe na formulação da jovem arte do país” (BARATA in Nova Objetividade Brasileira: 1967). O evento foi resultado da ação desenvolvida desde novembro do ano anterior em duas frentes: no MAM-RJ, onde eram feitas reuniões para discutir questões sobre a produção de vanguarda e no *Diário de Notícias*, na coluna de Frederico Moraes, na qual o crítico denunciava “o ‘curso de obras em forma de caixa’, organizado por Jayme Maurício para a *Petite Galerie*”, como tentativa de alienação da capacidade criadora dos artistas brasileiros e “o condicionamento bitolador do mercado de arte”. A conclusão de que se pretendia fazer da caixa (*box-form*) um símbolo da vanguarda brasileira foi o que aproximou os artistas (MORAIS: 1995, p. 294).

A ideia e conceituação de Nova Objetividade foi elaborada por Hélio Oiticica em 1966. Com esta teoria, o artista pretendia “instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (Op e Pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas”²⁵. A Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda foi assinada por dezessete pessoas, artistas plásticos e críticos de arte: Ana Maria Maiolino, Antonio Dias, Carlos Augusto Vergara, Carlos Zilio, Frederico Moraes, Glauco Rodrigues, Hélio Oiticica, Lígia Pape, Lygia Clark, Mario Barata, Maurício Nogueira Lima, Pedro Geraldo Escosteguy, Raimundo Colares, Renato Landin, Rubens Gerchman, Sami Mattar e Solange Escosteguy.

1 Uma arte de vanguarda não se pode vincular a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação. Por isso a vanguarda assume uma posição revolucionária clara e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem.

2 Quando ocorre uma manifestação da vanguarda, surge uma relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive: seu projeto se fundamenta na liberdade de ser, e em sua execução busca superar as condições paralisantes dessa liberdade. Este exercício necessita de uma linguagem nova capaz de entrar em consonância com o desenvolvimento dos acontecimentos e de dinamizar os fatores de apropriação da obra pelo mercado consumidor.

3 Na vanguarda não existe cópia de modelos de sucesso, pois copiar é permanecer. Existe esforço criador, audácia, oposição franca às técnicas e correntes esgotadas.

4 No projeto de vanguarda é necessário denunciar tudo quanto for institucionalizado, uma vez que este processo importa na própria negação da vanguarda. Em sua amplitude e em face de suas próprias perspectivas, recusa-se a aceitar a parte pelo todo, o continente pelo conteúdo, a passividade pela ação.

5 Nosso projeto – suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiência acumulada – caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações da alienação cultural.

6 Nossa proposição é múltipla: desde as modificações inespecíficas da linguagem à invenção de novos meios capazes de reduzir à máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática à consciência dialética.

7 O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante: aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade.

²⁵ OITICICA, Hélio. *Tropicália*, 4/03/1968 (Documento digitalizado – Projeto Hélio Oiticica, Itaú Cultural). Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4382

8 Nosso movimento, além de dar um sentido cultural ao trabalho criador, adotará todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão.²⁶

Os pontos que definiam a Nova Objetividade eram: vontade construtiva geral; tendência para o objeto, negando e superando o quadro de cavalete; participação do espectador; abordagem e tomada de posição frente aos problemas político-sociais e éticos; tendência para uma arte coletiva e consequente abolição dos “ismos”, típicos da primeira metade do século XX, na arte atual; e ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (*apud* MORAIS: 1995, p. 295). Sobre a participação do espectador, Hélio Oiticica explicou mais detalhadamente a questão no texto de apresentação da mostra.

O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há, porém, duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial-corporal”; a outra que envolve uma “participação semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da “palavra pura” às da “palavra no objeto”, ou às de obras “narrativas” e às de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta. (OITICICA *in* Nova Objetividade Brasileira: 1967)

No Brasil, esse processo apareceu com o movimento Neoconcreto (1959-1962), tornando-se quase que sua diretriz principal. A participação do visitante está ligada à quebra do quadro e à chegada ao objeto ou ao relevo e antiquadro.

(...) verifica-se em todas as novas manifestações de nossa vanguarda, desde as obras individuais até as coletivas (*happenings*, por exemplo). Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de “criar” a sua obra. A preocupação também da produção em série de obras (seria o sentido lúdico elevado ao máximo) é uma desembocadura importante desse problema. (OITICICA *in* Nova Objetividade Brasileira: 1967)

²⁶ Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda (*in* ZILIO: 1996, p. 39).

Segundo Duarte (1998, p. 59), a visão que Oiticica está defendendo no texto é de caráter político e é ditada pela conjuntura do país. “O palco e o cenário imediatos são o museu e a galeria, mas o pano de fundo é o país inteiro. Esse espectador participante seria virtualmente todo e qualquer cidadão”. O sujeito passivo da contemplação teria que ser convertido no sujeito ativo da participação.

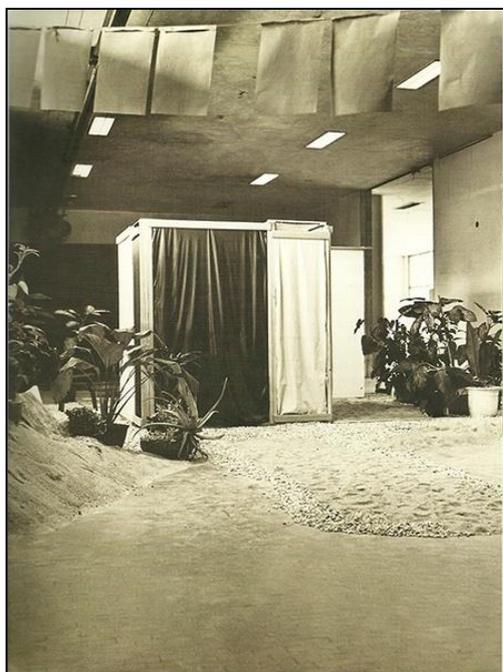


Figura 2. *Tropicália* na exposição Nova Objetividade Brasileira. MAM-RJ, março de 1967.
FONTE: Hélio Oiticica - Penetráveis: 2008, p. 31 (catálogo de exposição).

Da ideia e do conceito de Nova Objetividade nasceu a obra *Tropicália* (Figura 2), exposta na mostra do MAM-RJ, cuja conceituação, também apresentada no evento, foi resultado da necessidade de caracterizar um estado brasileiro. No início do texto sobre Nova Objetividade, Oiticica invocou Oswald de Andrade e o sentido da antropofagia como elemento importante nessa tentativa de caracterização nacional. *Tropicália* foi então a primeira tentativa consciente de impor uma imagem “brasileira” ao contexto artístico nacional da segunda metade dos anos 1960²⁷.

Hélio Oiticica tinha como objetivo criar o mito da miscigenação: “somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo”. Para o artista, a cultura brasileira

²⁷ OITICICA, Hélio. *Tropicália*, 4/03/1968 (Documento digitalizado – Projeto Hélio Oiticica, Itaú Cultural). Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4382

nada tem a ver com a europeia ou com a norte americana, embora esteja submetida a elas. Apenas o negro e o índio não teriam sido dominados. Por isso, ele acreditava que para a criação de uma cultura brasileira verdadeira essa “herança maldita” devia ser absorvida, antropofagicamente, pela cultura negra e índia brasileira. Oiticica explicou ainda que estas duas eram as únicas culturas significativas, pois a maioria dos produtos da arte brasileira era híbrida e intelectualizada em demasia²⁸.

No mesmo ano em que foi exposta a *Tropicália* no MAM-RJ, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil se apresentaram no *Festival de Música Popular* da TV Record. Duas canções premiadas no festival – *Alegria alegria* e *Domingo no Parque* – são geralmente apontadas como as bases do Movimento Tropicalista. O disco *Tropicália* (com capa de Rubens Gerchman), entretanto, só foi lançado em maio do ano seguinte. Hélio Oiticica não pareceu ser muito favorável ao movimento cujo nome foi inspirado em sua obra²⁹ e desabafou: “tropicália virou moda!”. Para o artista, os “burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie” que pregavam o tropicalismo transformaram em consumo algo que não sabiam direito o que era. Como ponto positivo, Oiticica apontou a substituição de *stars and stripes* por araras e bananeiras ou ainda o interesse em favelas, escolas de samba e marginais anti-heróis. Mas enfatizou que alguns elementos não poderiam ser consumidos pela voracidade burguesa: o elemento vivencial direto.

(...) quem fala em tropicalismo apanha diretamente a imagem para o consumo, ultra-superficial, mas a vivência existencial escapa, pois não a possuem – sua cultura ainda é universalista, à procura desesperadamente de um folclore, ou a maioria das vezes nem a isso.³⁰

Em relação às artes plásticas não se pode dizer que tenha havido um movimento tropicalista no Brasil, afirma Moraes (1995, p. 296): não houve manifesto publicado nem exposição. O crítico de arte explica o tropicalismo como “uma explosão criativa num momento de liberdade, foi a festa que durou enquanto o regime (governo Costa e Silva) pôde se mostrar mais liberal”. Contudo, ele sublinhou

²⁸ *Idem*.

²⁹ No documento analisado, Hélio Oiticica não especificou de que ou de quem estava falando, mas a crítica provavelmente não foi direcionada a Gilberto Gil e Caetano Veloso, pois homenageou os dois artistas em suas capas-parangolé. (MORAIS: 1995, p. 298)

³⁰ OITICICA, Hélio. *Tropicália*, 4/03/1968 (Documento digitalizado – Projeto Hélio Oiticica, Itaú Cultural). Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4382

– com as palavras do próprio Hélio Oiticica – o caráter revolucionário do tropicalismo que “é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas (...). Qualquer conformismo (...) escapa à sua ideia principal”.

2.2.7 ARTE NA RUA

No ano de 1968 algumas experiências foram realizadas fora do ambiente restrito das artes: a arte foi levada às ruas. Os artistas, comprometidos diretamente com a sociedade, buscavam um diálogo com audiências maiores do que a frequentadora do circuito artístico (ZANINI: 1983, p. 738).



Figura 3. *Seja marginal, seja herói* de Hélio Oiticica, 1968. Tinta sobre tecido - 113 X 95cm
FONTE: Resistir é Preciso: 2013, p. 74 (catálogo de exposição).

O primeiro evento nesse sentido foi planejado por Flávio Motta e Nelson Leirner em 1967. A ideia era expor bandeiras de tamanhos diferentes entre as avenidas Paulista e Europa, no centro de São Paulo. Temas sertanejos foram trabalhados por Motta e temas urbanos por Leirner. Quando tentaram colocar a ideia em prática, as bandeiras foram apreendidas por fiscais que alegaram falta de alvará da Prefeitura. Em fevereiro de 1968, as bandeiras foram então levadas ao Rio de Janeiro, ampliando o projeto com o apoio da Galeria Santa Rosa e com a

participação de outros artistas como Hélio Oiticica³¹ (Figura 3) e Cláudio Tozzi. As bandeiras foram colocadas na Praça General Osório, em Ipanema, num domingo à tarde, por isso o evento ficou conhecido como *Bandeiras na Praça* ou *Domingo das Bandeiras*. Artistas de São Paulo foram ao Rio para participar do evento que teve música e o carnaval da Banda de Ipanema. As bandeiras foram expostas em seguida na galeria Santa Rosa, onde permaneceram durante algum tempo (MORAIS: 1995, p. 299).

O segundo evento, *Arte no Aterro – um mês de arte pública*, realizado entre 6 e 28 de julho, foi organizado pelo crítico de arte Frederico Moraes com o apoio do jornal *Diário de Notícias*. A exposição de esculturas de Jackson Ribeiro – com as obras apoiadas diretamente sobre o chão, em frente ao Pavilhão Japonês, no Aterro do Flamengo – foi a base do evento. Paralelamente, no interior do pavilhão foram realizadas mostras semanais e, nos domingos à tarde, atividades como as coordenadas por Roberto Moriconi – estourando, com tiros de espingarda, balões cheios de tinta e vidros – ou por Hélio Oiticica – *Apocalipopótese* que, segundo Moraes, teve “um caráter premonitório em relação aos acontecimentos que irão marcar o segundo semestre de 1968”. A atividade “consiste em acontecimentos simultâneos, gerados por obras de vários artistas, sem qualquer lógica explícita, senão a participação geral do público”. Em *Apocalipopótese*, um clima alegre e tenso, de comunhão e violência estava presente: ao mesmo tempo em que o artista Antonio Manuel destruía com um machado seu trabalho *Urnas Quentes*, cujo interior estava cheio de textos/imagens sobre a violência da ditadura, um amestrador de cães, convocado por Rogério Duarte, dialogava com seus animais num “espetáculo insólito”. Também nos finais de semana, aulas de arte e de história da arte eram oferecidas ao público. A divulgação do evento foi feita nas ruas e praias da cidade, através de folhetos distribuídos aos milhares, nos quais estava escrito:

A arte é do povo e para o povo. É o povo que julga a arte. A arte deve ser levada à rua. Para ser compreendida pelo povo deve ser feita diante dele, sem mistérios. De preferência coletivamente. Qualquer um pode fazer arte. E boa arte. Para tanto deve ver obras de arte. E conversar diretamente com os artistas, críticos e professores. (*apud* MORAIS: 1995, p. 301-302)

³¹ As bandeiras de Hélio Oiticica tinham a foto de Cara de Cavalo morto acompanhada da frase *Seja marginal, seja herói*. (MORAIS: 1995, p. 300)

Nos eventos aqui apresentados, realizados nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo durante os primeiros anos do regime militar, os diferentes artistas procuraram, cada um a sua maneira, apresentar uma arte de vanguarda brasileira que apresentasse particularidades em relação a outros contextos nacionais. Como pontos comuns, posso apontar a crítica política e social como temática, a utilização do objeto artístico como arma, como instrumento de luta, e a crítica aos canais distribuidores da arte que, além de não apoiarem da maneira mais adequada o trabalho da vanguarda, eram também espaços da distinção, onde se restringia o acesso do público. Nesse sentido, a questão principal a ser indicada nessas mostras é a busca desses artistas por uma maior comunicação com o espectador e pela ampliação do público da arte contemporânea.

2.3 A CENSURA NAS ARTES PLÁSTICAS

As artes plásticas sofreram cerceamentos durante o regime militar em várias ocasiões. Para Zanini (1994, p. 307), essas restrições não podem ser comparadas às “da censura que atingiu áreas como as de cinema e teatro”. Frederico Morais (*apud* CALIRMAN: 2012, p. 19) acredita que se as estatísticas da censura nas artes plásticas existissem, elas mostrariam que muitas obras foram retiradas de eventos ou que muitas exposições foram proibidas de serem abertas ao público após terem sido instaladas. Para o crítico,

Ao contrário do que aconteceu na literatura, música, e teatro, quando uma exposição de arte era fechada, centenas de trabalhos artísticos eram censurados de uma vez, significando que, com uma punhalada, todas as outras estatísticas nas artes eram derrotadas.³² (MORAIS *apud* CALIRMAN: 2012, p. 19)

Embora não se conheça a extensão dessas limitações, alguns casos indicam a atuação da repressão no campo antes e após a promulgação do Ato Institucional nº5, conforme se verá a seguir.

³² As palavras de Frederico Morais estão em inglês no livro consultado (*apud* CALIRMAN: 2012, p. 19): “As opposed to what happened in literature, music, and theater, when an art exhibition was closed, hundreds of works of art were censored at once, meaning that, at one stab, all other statistics in the arts were defeated”.

2.3.1 ANTES E APÓS O AI-5

Um evento emblemático do conflito direto entre artistas plásticos e o regime militar ocorreu em dezembro de 1967, em Brasília. Agentes da polícia foram ao IV Salão de Arte Moderna de Brasília e ameaçaram retirar a obra do paulista Claudio Tozzi. O jovem artista era estudante da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), onde foi aluno de Flávio Império e Sérgio Ferro. Ligado à Ação Libertadora Nacional (ALN), Tozzi fez “a programação visual do livro *Guevara/Guerrilha*, da editora Base, ALN” (TOZZI *apud* MAGALHÃES: 2013, p. 72). De acordo com Alvarado (2007, p. 228), o artista fotografava “passeatas e manifestações políticas de operários, além de apropriar-se das fotos de jornais, para fazer uma pintura mais radical, tanto das denúncias dos problemas do país como dos problemas mundiais”.

A obra censurada de Tozzi foi *Guevara, vivo ou morto* (Figura 4), um grande painel que apresentava a figura do líder das esquerdas latino-americanas. Na parte superior, a imagem é ladeada por cenas de uma manifestação de grevistas e, na inferior, a figura de Guevara está entre imagens de crianças, vítimas da fome em Biafra. Por sua mensagem incisiva, a pintura foi alvo de ataques a machadadas (ALVARADO: 2007, p. 228).

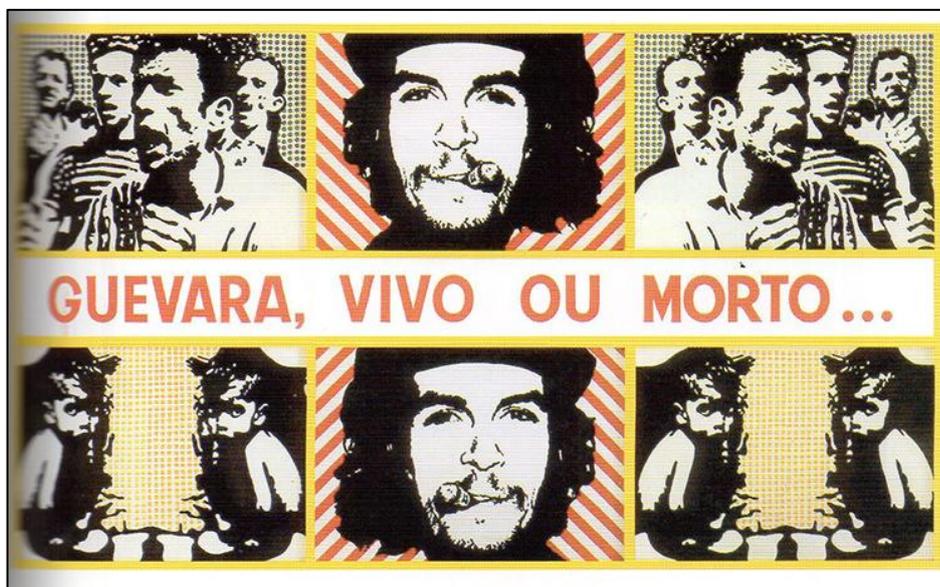


Figura 4. *Guevara, vivo ou morto* de Claudio Tozzi, 1967. Acrílica sobre madeira.
FONTE: CALIRMAN: 2012, p. 81.

Após os militares ameaçarem fechar a exposição, seu coordenador, Frederico Moraes, consultou o júri do salão e decidiu-se pelo cancelamento do evento para evitar que outras obras fossem censuradas ou removidas. O IV Salão de Arte Moderna de Brasília foi “a primeira mostra a ser publicamente censurada pelo regime militar, um ano antes da promulgação do AI-5” (CALIRMAN: 2012, p. 20).

No ano seguinte, em dezembro de 1968, o primeiro evento nas artes plásticas a ser alvo do AI-5 foi a II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, realizada em Salvador. A exposição, organizada pelos artistas locais Francisco Liberato, Juarez Paraíso e Riolan Coutinho, reunia mais de 800 trabalhos de 131 artistas de todas as regiões do Brasil (RIBEIRO: 2003, p. 139). Na noite de abertura da mostra, o governador da Bahia, Luiz Vianna Filho, declarou: “Toda arte de vanguarda tem que ser revolucionária... Liberdade caracteriza a arte”. Vinte e quatro horas depois, os militares ordenaram que a Bienal fosse fechada sob alegação de conteúdo erótico e político (CALIRMAN: 2012, p. 21). A exposição ficou fechada por um mês, seus organizadores foram presos e dez obras consideradas subversivas foram confiscadas antes da reabertura dos pavilhões. O artista Nelson Leirner, em protesto, fechou sua sala. A temporada do evento foi, contudo, cumprida até o início de 1969 (RIBEIRO: 2003, p. 139).

Além do IV Salão de Arte Moderna de Brasília e da II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, outros eventos sofreram interferência da repressão. Segundo Magalhães,

(...) Muitas obras foram consideradas ofensivas a ditadura militar e retiradas de circulação. Em certas ocasiões, agentes repressores atuavam em plena exposição, vandalizando obras que criticavam o regime ditatorial. Outras eram censuradas previamente e, assim, impedidas de ser expostas. (...) (MAGALHÃES: 2013, p. 71)

Outros exemplos da atuação dos censores foram o I Salão de Ouro Preto em 1967, quando algumas obras foram retiradas antes mesmo do julgamento (REIS: 2006, p. 58), em 1968, o trabalho premiado no Salão de Arte Moderna de Santos do artista Gilberto Salvador foi destruído, e outros artistas como Rubens Gerchman e Nelson Leirner também tiveram obras destruídas no período (MAGALHÃES: 2013, p. 71).

2.3.2 O BOICOTE À X BIENAL DE SÃO PAULO

Um ato repressivo em especial causou grande repercussão internacional. A exposição no MAM-RJ, onde seriam vistos os 160 trabalhos submetidos ao júri, dentre os quais 12 haviam sido escolhidos, para representar o Brasil na *Biennale des Jeunes de Paris*, foi proibida pelos militares. A mostra estava programada para ser inaugurada em 29 de maio de 1969 no MAM-RJ, onde ficaria até o final de junho, quando as obras selecionadas seriam enviadas a Paris (CALIRMAN: 2012, p. 22).

Às 11 da manhã do dia da inauguração da exibição, o General César Montagna de Souza, comandante de artilharia da I Região Militar, chegou à instituição para ver os trabalhos que faziam parte da mostra. Um pouco depois, o diretor do MAM-RJ, Maurício Roberto, recebeu um telefonema do embaixador Donatello Grieco, chefe do Departamento de Cultura do Ministério de Relações Exteriores que já havia feito contato com a instituição anteriormente para que a mesma fizesse a seleção dos artistas que representariam o país naquela bienal. Grieco ordenou a suspensão da exposição e enviou um funcionário do Itamaraty ao museu para reiterar a ordem (CALIRMAN: 2012, p. 23). A diretora executiva da instituição, Niomar Moniz Sodré³³, descreveu o incidente:

A exposição já estava montada e os convites distribuídos para a abertura às 18h. Eu estava no *Correio da Manhã*, quando, às 15h, recebi telefonema de Madeleine Archer dizendo que militares haviam entrado no Museu e fechado a porta que dava acesso à mostra, sob a alegação de que era uma exposição subversiva. A diretoria funcionava no bloco-escola. Os militares voltaram em seguida, desmontaram a exposição, colocando as obras no depósito do Museu. Eu, Mário Pedrosa, Maurício Roberto e Madeleine Archer ficamos conversando até tarde da noite, no museu. Antes de ir embora, eu peguei o trabalho de Antonio Manuel e o levei direto para o *Correio da Manhã* e o escondi entre as almofadas de um sofá, receosa de que os militares invadissem também o jornal. Na Bienal de Paris, o espaço reservado ao Brasil ficou vazio, com o objetivo de mostrar que a exposição fora censurada. (SODRÉ *apud* MORAIS: 1995, p. 307)

O ministro de Relações Exteriores José de Magalhães Pinto explicou a decisão em uma nota para a imprensa: “Houve abuso de confiança, porque o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi instruído a evitar a seleção de qualquer

³³ Dona do *Correio da Manhã*, Niomar Moniz Sodré já havia tido problemas com o regime militar. Como punição por ter liderado uma campanha destemida contra os excessos do governo militar, teve seu jornal censurado sistematicamente, sua circulação suspensa diversas vezes, além de ter sofrido rigoroso bloqueio econômico. (CALIRMAN: 2012, p. 23)

trabalho artístico com conotação política ou ideológica”³⁴. O ministro alegou ainda que a instituição devia tê-lo consultado antes do resultado ser divulgado, o que também não foi feito (*apud* CALIRMAN: 2012, p. 23).

A proibição da exposição no MAM-RJ provocou manifestações dentro e fora do Brasil. Devido a esse e a outros atos de censura no campo, a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), presidida no período por Mário Pedrosa, publicou nota “contra a censura anônima da criação da obra de arte e do livre exercício da crítica de arte”. A ABCA afirmou que “o setor das artes plásticas não exerce nenhuma atividade clandestina que chame o Estado para controlá-lo” (*apud* MORAIS: 1995, p. 308), recusando-se

a participar da organização de delegações de arte brasileira, júris oficiais e oficiosos, recomendar aos seus sócios e mesmo aos críticos porventura alheios aos seus quadros a mesma atitude, desobrigar os sócios já empenhados em trabalhos oficiais e oficiosos e pedir uma definição clara para o exercício da crítica de arte, lembrando que a Constituição vigente não prevê nenhuma forma de censura. (MORAIS: 1995, p. 308)

Na introdução da nota, a associação declarou:

Sob o peso das circunstâncias excepcionais que marcam o momento atual brasileiro, a ABCA não se sente autorizada a colaborar com os poderes públicos naquilo que é a sua função específica: assegurar o nível melhor ou mais alto dos valores artísticos nos salões, exposições, bienais de artes plásticas, mantendo ao mesmo tempo o princípio da liberdade de criação. (ABCA *apud* MORAIS: 1995, p. 308)

O crítico de arte deu início ao boicote às mostras que possuíam apoio governamental, entre elas, a X Bienal de São Paulo (MAGALHÃES: 2013, p. 71). O movimento a favor do boicote foi aderido por artistas e críticos brasileiros, franceses, norte americanos, suecos, gregos, belgas, italianos, mexicanos e espanhóis (CALIRMAN: 2012, p. 26). No Brasil, nem todos do campo artístico concordaram com o movimento, o artista Sérgio Ferro e o crítico de arte Mário Schenberg, por exemplo, apoiaram a realização da Bienal (MAGALHÃES: 2013, p. 71).

O evento que teve a participação de 50 países e de aproximadamente 510 artistas foi inaugurado em 27 de setembro de 1969. Apesar da repercussão

³⁴ “There was an abuse of trust, because the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro was instructed to avoid choosing any work of art with a political or ideological connotation”. (*apud* CALIRMAN: 2012, p. 23)

internacional do boicote, o público estava mal informado sobre o movimento, pois a imprensa paulista, controlada em grande parte por Matarazzo, não aprofundou o assunto. A exposição foi aberta quase como se nada tivesse acontecido (CALIRMAN: 2012, p. 32-33). O boicote que tinha como objetivo divulgar as circunstâncias repressivas sob as quais o Brasil vivia, ficou circunscrito ao debate entre pessoas do mundo da arte (CALIRMAN: 2012, p. 31).

Artistas plásticos se posicionaram criticamente, desde o início do regime militar, através de suas produções, utilizaram a arte como arma. Os ímpetos de autocensura foram sentidos algumas vezes como, por exemplo, em Propostas 65. No entanto, os sucessivos atos de repressão contra as artes seriam percebidos de uma maneira mais evidente a partir do ano de 1967, se tornando ainda mais intensos após a edição do AI-5 no fim do ano seguinte. Apesar do endurecimento do regime e dos inúmeros aspectos negativos que caracterizaram política e socialmente o período, através de uma passagem pelos acontecimentos no campo artístico durante a segunda metade dos anos 1960, foi possível observar os inúmeros frutos positivos no âmbito cultural.

3. DA ARTE À POLÍTICA: AS TRAJETÓRIAS DE CARLOS ZILIO E SÉRGIO FERRO

Este capítulo tem como objetivo analisar as histórias de vida de Carlos Zilio e Sérgio Ferro durante a década de 1960. O estudo sociológico de histórias de vida sugerido por Pierre Bourdieu me pareceu interessante para resolver o problema da impossibilidade de cobrir a vida inteira de uma pessoa. Trata-se da análise de pontos expressivos de uma trajetória individual e sua relação com as interações sociais. Segundo o sociólogo, não se pode compreender uma trajetória sem que se tenha “previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou” e o conjunto das relações objetivas que uniram o agente em questão ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que foram confrontados com o mesmo espaço de possibilidades (BOURDIEU: 2006, p. 190). Procurei, então, ao longo deste capítulo, problematizar estes momentos, relacionando-os com os contextos e com as redes de sociabilidade de cada um dos artistas.

Durante a minha reflexão sobre a vida de Zilio e Ferro para a escrita do trabalho, levei em consideração a crítica de Giovanni Levi sobre este tipo de pesquisa que, segundo o autor, associa uma “cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas” (LEVI: 2006, p. 169). Por isso, tentei apontar aspectos que permitam ao leitor se questionar sobre a parcela de liberdade de escolha do indivíduo dentre as múltiplas possibilidades. Mas, ao mesmo tempo, cabe enfatizar que esse campo de possibilidades é historicamente construído, estabelecendo limites para a ação humana. As estratégias sociais são desenvolvidas pelos diferentes atores em função de sua posição e de seus recursos. Segundo Jacques Revel, as estratégias não são puramente instrumentais: “são socializadas, na medida em que são inseparáveis de representações do espaço relacional urbano, dos recursos que ele oferece e das limitações que impõe, a partir das quais os atores sociais se orientam e fazem suas escolhas”, existindo mediações entre “a racionalidade individual e a identidade coletiva” (REVEL: 1998, p. 25). Cada ator histórico participa de processos de dimensões e de níveis variáveis, de maneira próxima ou distante, se inserindo em diferentes contextos.

Dois tipos de fontes foram analisados para a elaboração deste capítulo. Os objetos artísticos elaborados por Carlos Zilio e Sérgio Ferro durante os anos 1960 e que foram expostos em mostras de grande repercussão durante o período. Essa produção artística não foi analisada do ponto de vista estético, e sim do histórico, ou seja, como documentos iconográficos da época da ditadura civil-militar. Sublinho que estes trabalhos não são apenas minhas fontes de pesquisa, mas são também objetos da minha reflexão. E embora sejam apontadas, em alguns momentos, características estéticas e técnicas da obra, é unicamente com o objetivo de enfatizar a relação de Carlos Zilio e Sérgio Ferro com o campo artístico: eles não estavam apenas transmitindo uma mensagem política, assumindo um posicionamento crítico, estavam também dialogando com seus pares sobre as questões artísticas existentes naquele momento.

O outro tipo de material examinado foram entrevistas. No que se refere a Carlos Zilio: a entrevista que realizei em dezembro de 2012, a que está presente no catálogo da exposição *Carlos Zilio: Arte e Política (1966-1976)*³⁵ e a que foi publicada pela *Folha de São Paulo* em janeiro de 1997³⁶. Em relação a Sérgio Ferro: a entrevista com o artista cedida a mim pelo professor Marcelo Ridenti (Unicamp), realizada por ele em 1997 para a elaboração da pesquisa que resultou no livro *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*³⁷, a que realizei por e-mail em julho de 2013³⁸ e duas entrevistas que estão disponíveis na internet: realizada pela professora Lelita Oliveira Benoit, publicada em 2002 pela Revista Crítica Marxista³⁹, e realizada por Daniela Colin Lima em 2006, publicada pela Revista Vitruvius⁴⁰.

As experiências de vida relatadas em entrevistas permitem a nós historiadores conhecer as possibilidades e as escolhas de uma época. Segundo Araujo (2012, p. 15), o trabalho com a história oral nos permite investigar como,

³⁵ Esta mostra individual foi realizada nos anos de 1996 e 1997 nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de São Paulo e da Bahia.

³⁶ CANTON, Kátia. MAM faz retrospectiva de Carlos Zilio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1997.

³⁷ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

³⁸ As duas entrevistas que fiz – com Carlos Zilio e Sérgio Ferro – encontram-se no acervo do Laboratório de História Oral, Informação e Documentação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (LAHODOC-UNIRIO).

³⁹ Disponível em:

http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/entrevista8140_merged.pdf

⁴⁰ Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.027/3301>

concretamente, na vida de algumas pessoas, estas possibilidades se apresentaram. A história oral tem contribuído para o conhecimento da experiência humana em tempos de crise e contextos de violência política, afirma a historiadora. No caso da minha pesquisa, as entrevistas contribuem na compreensão das escolhas de dois artistas plásticos que tiveram como semelhança a relação direta com as esquerdas armadas, se distinguindo da maioria das pessoas do mesmo meio. Neste sentido, a advertência de Michael Pollak sobre crítica de fonte deve ser considerada. O autor afirma que toda documentação é socialmente construída, não existindo diferença entre fonte escrita e fonte oral em relação a isso. Por isso, a crítica de fonte que todo historiador aprende a fazer deve ser aplicada a fontes de todo o tipo (POLLAK: 1992, p. 207). Mesma advertência de Beatriz Sarlo (2007, p. 117) que nos alerta sobre a “sedução” do testemunho e sobre a necessidade de não ser dominado por uma “verdade absoluta” da fala na primeira pessoa.

3.1 A ATIVIDADE ARTÍSTICA E OS PRIMEIROS CONTATOS COM A POLÍTICA

O objetivo deste tópico é examinar como a experiência familiar, os acontecimentos políticos, a atividade artística – desde o início até a atuação de fato no campo –, os primeiros contatos com a política, as vivências de maneira geral e os diferentes grupos com que cada um se relacionou durante a década de 1960 influenciaram o delineamento de suas ideologias e suas escolhas.

3.1.1 CARLOS AUGUSTO DA SILVA ZILIO (19/09/1944 – Rio de Janeiro, RJ)

Carlos Zilio nasceu no Rio de Janeiro em 1944. Viveu parte de sua infância em Copacabana mas, devido às transferências profissionais de seu pai, ficou em torno de cinco anos fora de sua cidade natal, morando em Jundiaí (SP) e em Washington (EUA).

Filho de pai militar, o único dentre vários irmãos que escolheu a carreira, e de mãe cuja família era toda de militares, Zilio foi matriculado no Colégio Militar do Rio de Janeiro ao retornar à cidade. Em entrevista, o artista declara que foi uma experiência contraditória:

Tinha treze anos quando entrei e até me achava com vocação para ser militar, mas passado o primeiro ano desisti inteiramente. Além da forte disciplina, havia rituais como cortar o cabelo com máquina zero, essas coisas que eram assim muito da iniciação a disciplina militar e com as quais cedo entrei em conflito. (ZILIO: 2012, p. 2)

Entretanto, Zilio aponta um lado positivo desse período: o da convivência com os colegas, dentro de uma lógica de formação voltada para o coletivo, incentivada por uma visão de solidariedade. Socialmente, os alunos da escola eram heterogêneos, nem todos eram filhos de militares. O colégio era composto apenas por estudantes do sexo masculino e a diversidade social se limitava a um espectro amplo de classe média. Essa heterogeneidade, contudo, teve consequências do ponto de vista cultural. O artista relata que, na época, a cidade era bem dividida em microcosmos culturais. Essa relação com meninos de diferentes localidades contribuiu para uma complementaridade cultural em um tempo no qual a circulação era mais restrita. Para Zilio, esse convívio colaborou para uma visão de mundo mais plural.



Figura 5. Semanário *Novos Rumos*. Rio de Janeiro, 1º de abril de 1964, ano VI, edição extra. A manchete do semanário exortava os trabalhadores a resistirem ao golpe militar deflagrado naquela madrugada.
FONTE: Resistir é Preciso: 2013, p. 130 (catálogo de exposição)

Durante o primeiro científico, Zilio começou a frequentar o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), assistia às palestras abertas ao público. O artista

indica o centro de estudo e pesquisa como uma de suas fontes formadoras na política⁴¹. Além do instituto, outra fonte importante para sua formação foi o semanário *Novos Rumos* (Figura 5) do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o qual afirmou ser leitor. Zilio, no entanto, enfatiza que a efervescência política do Rio de Janeiro também colaborou com o despertar de seu interesse.

O jovem Zilio começou a estudar arte no Instituto Municipal de Belas Artes (IBA) em 1962. Sobre a estrutura do curso, o artista explica que, no primeiro ano, o aluno cursava três disciplinas: História da Arte, ministrada por uma espécie de divulgador da arte moderna; desenho – onde esculturas clássicas de gesso eram copiadas com carvão; e a terceira matéria propunha exercícios plásticos com uma visão de arte moderna. No segundo e no terceiro ano, o estudante devia escolher um ateliê livre. Zilio afirma que todos os professores do instituto eram voltados a arte acadêmica, exceto o pintor expressionista Iberê Camargo⁴². “Desde o início eu já sabia que ia frequentar o ateliê dele⁴³, aí foi uma amizade para o resto da vida” (ZILIO: 2012, p. 4).

O IBA era próximo ao local onde Zilio residia com os pais: o edifício dos militares na Praia Vermelha. Sobre o golpe de 1964, ele confessa ter sido um choque emocional. Segundo o artista, um dos principais centros de conspiração e de planejamento do golpe foi na Escola de Comando e Estado Maior do Exército, na Praia Vermelha.

Eu vi ali aquelas turmas de oficiais organizados saindo para exercer determinadas ações, de fechar isso, abrir aquilo, ações militares. (...)

⁴¹ Os intelectuais isebianos reinterpretaram o conceito de cultura, rompendo com a perspectiva tradicionalista e conservadora que percebia a cultura popular unicamente do ponto de vista folclórico. A cultura assim se transformou em ação política junto às classes subalternas. O objetivo era, através da cultura popular, levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais. (ORTIZ: 2006, p. 162)

⁴² Autor de uma obra extensa que inclui pinturas, desenhos, guaches e gravuras, Iberê nasceu em Restinga Seca, no interior do Rio Grande do Sul, em novembro de 1914, tendo passado grande parte de sua vida no Rio de Janeiro. Reconhecido por seus carretéis, ciclistas e idiotas, o artista nunca se filiou a correntes ou movimentos. Ao longo de sua vida, Iberê Camargo sempre exerceu forte liderança no meio artístico e intelectual. Morreu aos 79 anos, em Porto Alegre, em agosto de 1994, deixando um acervo de mais de sete mil obras que integra hoje o acervo da Fundação Iberê Camargo. (*Disponível em: <http://www.iberecamargo.org.br/>*)

⁴³ Zilio aponta o curso de Iberê Camargo como um ateliê de pintura. Mas na obra *Cronologia das Artes no Rio de Janeiro*, o crítico de arte Frederico Moraes indica apenas a criação de um ateliê de gravura em metal por Iberê em 1953. O curso funcionou numa pequena sala de um prédio estadual, “uma espécie de depósito de livros e filmes”, localizado na Rua Evaristo da Veiga. Moraes cita, inclusive, o nome de Carlos Zilio como um dos frequentadores do ateliê na década de 60. (MORAIS: 1995, p. 227)

Resultou em conflitos familiares muito grandes porque evidentemente eu extravasei a minha revolta com muita espontaneidade. (ZILIO: 2012, p. 5)

Ainda em 1964, Zilio respondeu ao seu primeiro Inquérito Policial Militar (IPM) dentro do IBA. “Havia dentro do instituto uma luta política, mas entre modernos e acadêmicos, não tinha nenhum envolvimento político partidário”. Ele e outros frequentadores do IBA foram denunciados pela “turma acadêmica”, mas o inquérito não resultou em nada (ZILIO: 2012, p. 5).

No final do segundo científico, Zilio se matriculou no curso Vetor, uma espécie de pré-vestibular. Tinha como objetivo sair do Colégio Militar e também conseguir aprovação em alguma universidade, pois era exigência de sua família que cursasse uma faculdade. Ele queria ser artista, mas por insistência de seus familiares acabou escolhendo a faculdade de arquitetura. Não foi aprovado. Procurou outro curso, um que não tivesse matemática como disciplina específica no concurso. Tinha certo interesse em sociologia, mas, devido à situação política em que se encontrava o país, não concretizou a ideia. Então, decidiu-se por psicologia. No ano em que prestou vestibular, entrou matemática como disciplina específica para este curso. Mesmo assim, conseguiu ser aprovado em penúltimo lugar para a Universidade Federal do Rio de Janeiro⁴⁴, iniciando seus estudos em 1966.

No ano de 1965, Zilio não era mais aluno de Iberê Camargo no IBA, mas continuava a frequentar seu ateliê. Dois acontecimentos importantes no campo das artes plásticas marcaram a ruptura de Zilio com o ensino do mestre expressionista. Primeiro, a exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, inaugurada em 3 de junho, dos argentinos Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luiz Felipe Noé e Jorge de la Vega, cujos trabalhos tiveram grande impacto sobre a nova geração carioca (MORAIS: 1995, p. 275). O outro evento marcante apontado foi a mostra Opinião 65, também realizada no MAM-RJ, no período de 12 de agosto a 12 de setembro. Dentre todos os trabalhos apresentados na exposição, Zilio indicou dois artistas como fundamentais neste processo de mudança de sua produção artística. Antonio

⁴⁴ Durante a década de 1960, o processo de federalização das universidades brasileiras foi ampliado. Em 1965, a antiga Universidade do Brasil recebeu a designação de Universidade Federal do Rio de Janeiro. O novo nome, contudo, não foi adotado de imediato pelos estudantes. Ao longo dos anos 60, os alunos chamaram as escolas e faculdades da UFRJ de “nacionais”: Nacional de Medicina, Faculdade Nacional de Filosofia... (ARAUJO: 2007, p. 130)

Dias⁴⁵ que explorou a questão das vísceras – presente na obra do argentino Jorge de la Vega –, de forma mais manipulada, com um controle construtivo inexistente na expressividade espontânea da *otra figuración* (Figura 6). E Rubens Gerchman⁴⁶ que encontrou convergências com o argentino Noé, principalmente no que se refere ao tema multidão, mas com uma diferença: o enfoque do artista carioca tratava de uma massa anônima, em situações míticas e alienantes (Figura 7) (ALVARADO: 1999, p. 100).



Figura 6. *Programação para o Assassinato* de Antonio Dias, 1965. Pintura/duralex, pano estofado, construção em madeira/acrílico e espuma de poliuretano. 195 x 176 x 80cm
FONTE: Opinião 65: ontem, hoje: 1985 (catálogo de exposição).

⁴⁵ Os trabalhos do artista paraibano expostos na mostra Opinião 65 foram: *Programação para o assassinato* e *Vencedor?* (Opinião 65: ontem, hoje: 1985).

⁴⁶ As obras do artista carioca apresentados em Opinião 65 foram: *Palmeiras X Flamengo?*, *Miss Brasil* e *Carnet Fartura*. (Opinião 65: ontem, hoje: 1985).



Figura 7. *Palmeiras X Flamengo* de Rubens Gerchman, 1965. Óleo/tela - 191 x 278cm. Coleção Adolpho Leirner, SP.

FONTE: Opinião 65: ontem, hoje: 1985 (catálogo de exposição).

Sobre a influência do trabalho de Antonio Dias, Zilio comenta:

Antonio Dias era muito categórico, radical nas suas propostas sobre arte. Dizia: a tinta é industrial, é superfície chapada. O trabalho tem que ter potencial de ser reprodutivo. Nessa coisa ele era muito claro. O Antonio era realmente uma pessoa, digamos assim, mais programática, e isto foi fundamental na mudança do meu trabalho. (ZILIO: 1996, p. 15)

O artista explica que não participou de Opinião 65, a primeira manifestação de sua geração, pois estava ainda muito próximo aos ensinamentos de Iberê Camargo. Além do mais, a turma de artistas vinculada a ele era de alunos e ex-alunos do IBA e não da Escola Nacional de Belas Artes, um ponto de encontro por onde passaram, por exemplo, Antonio Dias e Rubens Gerchman, entre outros que participaram da mostra.

Zilio começou, então, a trabalhar sozinho, a fazer alguns trabalhos nesta linha em um ateliê que tinha com colegas no Humaitá. O artista lamenta que essas obras tenham se perdido, mas comenta que ainda se lembra de algumas: “particularmente, um auto retrato que era a cópia realista feita em tinta esmalte, da foto da minha carteira de identidade com uma intervenção de uma linha vermelha sobre o rosto com uma caveira” (ZILIO: 2012, p. 7). Neste período, conheceu alguns artistas que participaram de Opinião 65. Zilio cita o artista gaúcho Carlos Vergara que havia estudado com ele no IBA e também tinha sido aluno de Iberê Camargo (Figura 8), o

gaúcho Pedro Geraldo Escosteguy (Figura 9) e Antonio Dias. Este último viu os desenhos de Zilio e sugeriu que ele procurasse o *marchand* Jean Boghici, sendo assim convidado para participar de Opinião 66.



Figura 8. *O General* de Carlos Vergara, 1965. Óleo sobre tela - 100 x 146cm. Coleção particular.
FONTE: Resistir é Preciso: 2013, p. 92 (catálogo de exposição).



Figura 9. *O circo* de Pedro Geraldo Escosteguy, 1965. Madeira pintada - 100 x 70cm.
FONTE: Opinião 65: ontem, hoje: 1985 (catálogo de exposição).

Os artistas de Opinião dos quais Zilio se aproximou apresentaram na mostra uma arte militante. Em entrevista, pergunto se dentro deste grupo havia um debate político, mesmo que fosse direcionado à produção artística. A resposta de Zilio:

Você tem uma demanda social, cultural muito intensa. A política parecia que estava em tudo. Talvez fosse mais difícil você fugir da política do que estar na política, o mais natural era estar na política. É preciso levar em conta o momento histórico. (...) Eu acho que por mais... digamos, alienada, usando uma palavra meio genérica, que a pessoa fosse, ela tinha que de alguma forma se justificar perante a política, ela não podia simplesmente ignorar. O golpe não conseguiu estancar a dinâmica da movimentação cultural que tinha conseguido prosseguir no cinema, no teatro, na música popular e nas artes plásticas. Havia um debate político entre os artistas, mesmo que isso tomasse uma feição mais operacional de arte pública. O mais politizado era o Escosteguy. Ele era mais velho, era sogro do Antonio Dias e vinha de uma experiência política do Rio Grande do Sul com a Rede da Legalidade. Dos outros, o Vergara era o mais politizado. Isto se a gente se detém apenas neste núcleo que surge com Opinião. (ZILIO: 2012, p. 7)

Em 1966, o artista ingressou na Faculdade de Psicologia da UFRJ. O curso era recente e sua turma foi a terceira a ter entrado. Zilio afirma ser nesta época uma pessoa de esquerda, mas sem nenhum vínculo partidário. Mas, ao mesmo tempo, confessa ter se aproximado do movimento estudantil desde o momento no qual chegou à instituição. Seu referencial era o diretório da Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi) que disputava com a Faculdade Nacional de Direito (Centro Acadêmico Cândido de Oliveira, o CACO) o posto de escola mais combativa do Rio de Janeiro nos anos 60 (ARAUJO: 2007, p. 158). O artista afirma que tentava fazer uma ponte entre a FNFfi, localizada no centro da cidade, e a Psicologia que ficava na Praia Vermelha. Neste mesmo período, o campus da Praia Vermelha foi ganhando importância com a atuação, por exemplo, do diretório da faculdade de Economia (ZILIO: 2012, p. 5).

Neste mesmo ano, Zilio participou de quatro importantes eventos no Rio de Janeiro, apresentando pela primeira vez ao público sua arte com caráter político. O primeiro, inaugurado em 31 de março no Museu de Arte Moderna, foi o Salão de Abril, organizado pela *Petite Galerie* com o patrocínio da Ducal. Zilio não foi um dos artistas premiados pelo júri. O segundo, inaugurado em 12 de abril na Galeria Relevô, foi a exposição Supermercado 66. A mostra reuniu obras de pequeno tamanho de 90 artistas vendidas a preços acessíveis e colocadas dentro de sacos de papel. O terceiro, inaugurado em 25 de agosto no Museu de Arte Moderna, foi Opinião 66 (MORAIS: 1995, p. 286-291). E, em dezembro, na mesma instituição,

participou do XV Salão Nacional de Arte Moderna (VENANCIO FILHO (org.): 2006, p. 189).

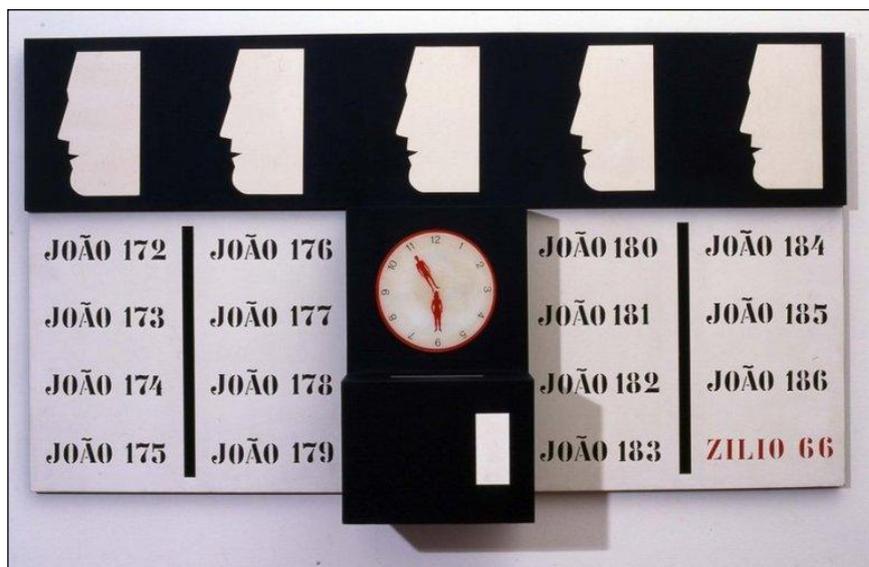


Figura 10. *Massificação (João)*, 1966. Tinta vinílica, sobre eucatex, acrílico. Original perdido, 2ª versão 1988.

FONTE: Carlos Zilio - *Arte e Política: 1966-1976*: 1996, p. 29 (catálogo de exposição).

Dentre os trabalhos apresentados nestes eventos está *Massificação (João)* (Figura 10). A obra apresenta um relógio de ponto, os ponteiros são a figura de um homem e de uma mulher, há a representação de rostos e o nome João repetido com números consecutivos. O objeto propõe uma reflexão sobre o anonimato da força de trabalho e seu controle social.

A partir dessas participações no campo artístico, Zilio diz ter se sentido parte efetivamente deste novo movimento que buscava não depender da iniciativa de um *marchand*, “era (um movimento) mais de artistas, que se organizavam como grupo, com um projeto, com um programa cultural” (ZILIO: 1996, p. 15). No ano seguinte, a ideia se tornou mais consciente com a publicação da *Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda*, elaborada por Hélio Oiticica, e a exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Oiticica é apontado por Zilio como figura determinante neste momento, principalmente no que se refere à parte conceitual (ZILIO: 1996, p. 15).

Em 1967, Zilio participou da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, inaugurada em abril no MAM-RJ, expondo os trabalhos *Coisificação*, *Visão Total* e *Reina*

*Tranquilidade*⁴⁷. Estes dois últimos junto às obras *Opção* e *Homens II* fizeram parte da IX Bienal de São Paulo, inaugurada em setembro⁴⁸. O artista participou também do IV Salão de Arte Moderna de Brasília no mês de dezembro⁴⁹.

Os “objetos” elaborados por Carlos Zilio neste período tratam, quase sempre, do rosto humano. Este é apropriado pelo artista como “índice de massificação do corpo do oprimido”. Para o crítico de arte Fernando Cocchiarale, as anônimas máscaras combinadas com outros elementos de “significado icônico próprio” configuram um campo de denúncia social explícita, quase panfletário (COCCHIARALE: 1996, p. 10). Outra constante que pode ser observada nestes objetos é em relação às cores utilizadas pelo artista: branco, preto, vermelho e amarelo (e muito raramente o azul) – a mesma paleta dos construtivistas russos engajados em trabalhos de propaganda⁵⁰. O crítico de arte Paulo Sergio Duarte (1996, p. 7) explica a diferença. Nos anos 20, a paleta dos russos era reduzida devido à pobreza material da indústria gráfica. Já nos trabalhos de Zilio, a paleta reduzida é uma eleição estética por identificação político-ideológica, além de resultado da influência da produção da mesma época de Antonio Dias.



Figura 11. *Reina Tranquilidade*, 1967. Eucatex, tinta vinílica, acrílico, resina plástica. Tiragem dois exemplares. 2ª versão 1988.

FONTE: Carlos Zilio - Arte e Política: 1966-1976: 1996, p. 28 (catálogo de exposição).

⁴⁷ Nova Objetividade Brasileira (catálogo de exposição): 1967.

⁴⁸ IX Bienal de São Paulo (catálogo de exposição): 1967.

⁴⁹ In VENANCIO FILHO (org.): 2006, p. 189.

⁵⁰ Zilio (1996, p. 18) explica que o repertório cromático reduzido “fazia parte da estética da reprodução”.

Na obra *Reina Tranquilidade* (Figura 11), o dedo indicador aponta para a palavra SIM que aparece em destaque em vermelho. Abaixo disso, estão nove máscaras iguais com números diversos na testa e a palavra SIM na boca de cada uma. O trabalho ironiza a falsa paz social. Paz que tem como explicação o controle férreo da censura sobre as expressões individuais (ZILIO: 2012, p. 19).

Em *Visão Total* (Figura 12), o verbo VER é repetido várias vezes em vermelho e, em algumas partes da obra, o artista brinca com as letras da palavra. Dos nove rostos, oito estão vendados, apenas um pode ver. Acredito que a mensagem a ser transmitida com as máscaras vendadas seria uma crítica a apatia social. A máscara sem venda representaria, então, as poucas pessoas que enxergavam a realidade. Creio que, de algum modo, este trabalho reflete o interior do artista, como ele estava se percebendo naquele momento, despertando de fato o seu lado militante.



Figura 12. *Visão Total*, 1967. Eucatex, resina plástica, tinta vinílica, plástico. Coleção do Artista. Original perdido, 2ª versão 1988.
FONTE: Carlos Zilio - *Arte e Política: 1966-1976*: 1996, p. 25 (catálogo de exposição).

Outro trabalho de 1967, mas que não foi exposto na Nova Objetividade Brasileira nem na IX Bienal de São Paulo foi *E os passos prosseguem* (Figura 13). Na parte superior da obra, uma máscara com a palavra NÓS em vermelho escrita sobre a testa. Na parte inferior, a imagem de Ernesto Che Guevara morto em um

fundo que remete à bandeira de Cuba. Entre as duas partes a frase em preto sobre fundo branco que dá nome ao trabalho E OS PASSOS PROSSEGUEM. Selecionei esta obra por dois motivos. Primeiro, a utilização de elementos da arte Pop na produção de Zilio: o uso da imagem de Che Guevara morto⁵¹ e da bandeira de Cuba⁵². De acordo com Lucie-Smith (*in* STANGOS: 2000, p. 285), o artifício da imagem idêntica e monotonamente repetida para o pintor pop não fazia alusão ao retratado como indivíduo, mas como objeto despersonalizado. Neste sentido, o trabalho de Carlos Zilio não se relaciona com a Arte Pop. Zilio e outros artistas brasileiros aproveitaram elementos desta arte inglesa e norte-americana em suas produções, mas com objetivos diferentes. O crítico de arte Paulo Venancio Filho explica que “(...) o slogan anti-imperialista tinha que ser dito na língua do imperialismo; ao mesmo tempo, pop e contra-pop”. Che Guevara era, então, o exemplo máximo e único, “simbolizava o revolucionário e anti-imperialista ícone pop latino-americano” (*in* VENANCIO FILHO (org.): 2006, p. 10). Já a utilização do elemento bandeira – de Cuba e não dos EUA – por Zilio apresenta um significado bem diferente dos trabalhos pop, principalmente se observada em conjunto aos outros elementos da obra. O segundo motivo da minha escolha está relacionado ao significado da morte de Che Guevara em um contexto de Guerra Fria e o novo sentido que o fato ganha quando acrescido de determinada frase, refletindo o interesse cada vez mais político de Zilio na arte.

⁵¹ Um dos artistas mais conhecidos da Arte Pop foi Andy Warhol. O artista retirava dos circuitos de informação de massa imagens que eram repetidas várias vezes, que se tornavam mitos de massa durante um curto período: o acidente de carro, a cadeira elétrica em que morreu o assassino, o protagonista do fato do dia (Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Che Guevara...) (ARGAN: 2010, p. 647). O conteúdo da arte de Warhol buscava inspiração no estilo de vida e no cotidiano dos norte-americanos. O tema explorado pelo artista era sempre algo que o americano comum entendia (DANTO: 2012, p. 2).

⁵² Outro importante artista da Arte Pop foi Jasper Johns. Suas obras mais conhecidas são aquelas em que utiliza a bandeira dos EUA: signo característico da coletividade americana. Para Argan (2010, p. 575-579), a impetuosa tendência da pintura americana à não figuratividade (expressionismo abstrato), à criação de imagens ou signos cujos significados não importa saber, bastando a violência de seu impacto visual, tem como contrapartida a persistência constante do interesse pelo *american way of life*. Na produção de Johns, o gesto da pintura traz noções comuns às coisas que se tornaram emblemáticas da mentalidade média e cujo significado simbólico consiste em não ter significado algum.

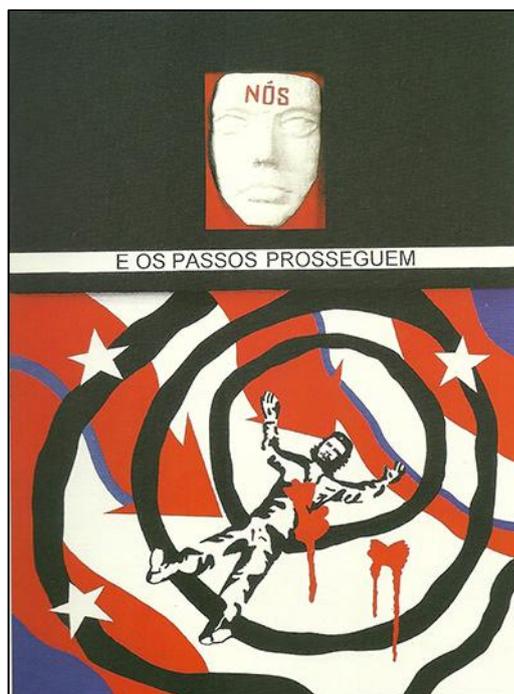


Figura 13. *E os passos prosseguem*, 1967. Vinílica sobre madeira, acrílico e resina plástica. Coleção Particular. Original perdido, 2ª versão 1996.
FONTE: VENANCIO FILHO (org.): 2006, p. 27.

No ano de 1967, Carlos Zilio viveu uma experiência conjunta de artista e militante que repercutiu em sua visão política. O artista explica que, primeiro, foi fundado um centro de estudos da Faculdade de Psicologia da UFRJ e, depois, um diretório acadêmico.

Em 67 eu sou do diretório acadêmico da Psicologia mas, em linguagem política, “como independente”; eu não me sentia comprometido com a política inteiramente, era uma responsabilidade que eu tinha como estudante, como cidadão – como se diz hoje em dia. A política era uma necessidade minha, mas não era tudo para mim. (ZILIO: 1996, p. 15)

Ele explica que não se sentir “comprometido com a política inteiramente” significava não ser “inteiramente dedicado à política”. Neste período, Zilio fazia política na faculdade, mas se sentia muito mais artista, principalmente devido à grande solitação do campo artístico (ZILIO: 2012, p. 8).

Carlos Zilio cita o crítico de arte Mário Pedrosa⁵³ como uma pessoa que vivia também essa intermediação entre arte e política e pela qual ele tinha grande

⁵³ Mario Pedrosa foi o fundador do movimento trotskista no Brasil. Sobre sua amizade com o crítico de arte, Ferreira Gullar declarou: “Eu o conheci em 1951, no Rio. Ele já era uma pessoa de reduzida participação política. Tinha sido o revolucionário que todo mundo conhece, trotskista. (...) A ditadura

admiração. O artista explica que frequentou reuniões eleitorais na casa de Pedrosa, quando este foi candidato a deputado federal. Zilio enfatiza que tinha diferenças em relação à visão política do crítico como, por exemplo, a questão das eleições. Para o jovem estudante, o voto “representava endossar as regras eleitorais dadas pela ditadura”. Ele explica que o movimento estudantil já tinha uma posição dominante de voto nulo (ZILIO: 2012, p. 8).

Outra pessoa apontada por Zilio como frequentadora do movimento estudantil foi o artista plástico Antonio Manuel que estava iniciando sua vida artística. Zilio afirma que Antonio Manuel reconhecia o movimento estudantil como um local onde eram discutidas questões pertinentes ao seu trabalho (ZILIO: 2012, p. 8).

A relação de Carlos Zilio com o movimento estudantil foi ao longo do período se tornando cada vez mais direta. O equilíbrio entre arte e política foi começando a se desfazer até o momento que a atuação política começou a pesar mais. “Minha primeira consciência foi a de que a política é que era o importante para mudar a vida, que os artistas não iam conseguir nada” (ZILIO: 1996, p. 16). Zilio não acreditava que o projeto artístico do movimento Nova Objetividade pudesse atingir os seus objetivos. Segundo ele, era algo “que se dava muito mais no imaginário dos artistas do que na potencialidade do trabalho”. O artista acrescenta:

A proposta surgida nas exposições Opinião 65 e Opinião 66 e que vão desaguar na Nova Objetividade Brasileira presumia uma eficácia de comunicação pública e uma interação com a realidade. Os trabalhos aspiravam um vínculo direto entre arte e sociedade, uma dimensão pública sem intermediários. Vocacionada para o público, esta produção acabou atuando apenas dentro de limites institucionais restritos, sem muitas possibilidades de buscar outros canais alternativos visto que todos os caminhos iam sendo crescentemente censurados. (ZILIO: 2012, p. 10)

No final de 1967, Zilio concebeu a obra-panfleto *Lute (marmita)* (Figura 14), uma confluência dessa dicotomia da sua atuação como artista e da política estudantil. No lugar do alimento para o trabalhador, a máscara sem rosto representa seus milhões de usuários. A ordem LUTE aparece em destaque em vermelho na boca.

aqui obriga o Mário a participar da luta política de novo, porque nenhuma pessoa digna realmente ficaria indiferente ao que estava sendo feito no país. Ele terminou tendo que se exilar. (...)” (GULLAR: 1996 *apud* RIDENTI: 2000, p. 203)



Figura 14. *Lute (marmita)*, 1967. Alumínio, plástico, papier maché. Objeto/múltiplo. Tiragem 2/2. Coleção Vanda Mangia Klabin.
FONTE: Carlos Zilio - Arte e Política: 1966-1976: 1996, p. 29 (catálogo de exposição).

Zilio já fazia panfletagens no movimento estudantil: atividade que, segundo ele, exigia um aparato de pessoas e de infra estrutura que garantisse certa segurança diante daquelas condições de repressão política (ZILIO: 2012, p. 9). O conceito deste trabalho veio, então, de sua atuação na política. O artista não chegou a panfletar as marmitas, embora a ideia inicial fosse esta.

Duas coisas para mim eram muito claras... A marmita estava ligada a uma formulação de compromisso com a arte que ia desde a confecção dela até o projeto de ser uma panfletagem em porta de fábrica mas, uma panfletagem compreendida como arte, ou como se diria hoje, uma *performance*. (...) A impossibilidade de levar a efeito o meu projeto da marmita definiu um limite da arte para mim. Não via, naquele momento, a atuação da arte limitada ao campo do simbólico como uma alternativa. O que se colocava para mim era a urgência de transformar o real. (ZILIO: 2012, p. 10)

Este trabalho concebido como obra-panfleto foi o ponto chave que impeliu Carlos Zilio para a dedicação política de fato. *Lute* marcou sua última tentativa de conciliar arte e política, assim como a sua frustração com o poder da arte em transformar o real.

3.1.2 SÉRGIO FERRO PEREIRA (25/07/1938 – Curitiba, Paraná)

Sérgio Ferro nasceu em Curitiba em 1938. Filho de um advogado ligado à direita, mais especificamente, ao Partido Social Democrático (PSD)⁵⁴ e de uma dona de casa, Sérgio e a família mudaram definitivamente para São Paulo em 1950 (FERRO: 2013). O artista começou a desenhar quando ainda era criança, copiando os traços dos heróis das histórias em quadrinhos. O primeiro a ensinar-lhe um pouco de desenho foi o amigo da família, o pintor modernista Emiliano Di Cavalcanti. Com apenas 15 anos, recebeu elogio do *marchand* e crítico de arte italiano naturalizado brasileiro Pietro Maria Bardi⁵⁵ que o chamou de “um dos maiores pintores do Brasil” e o convidou para expor, convite aceito três décadas depois (MAYRINK *in* Sérgio Ferro: 1998, p. 2).

Sérgio estudou Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), diplomando-se em 1961. Ingressou no Partido Comunista Brasileiro quando ainda era estudante universitário em 1958/59. Fez parte do PCB e de suas organizações dentro e fora da Escola de Arquitetura. Esse ingresso no partido pode ser explicado pela forte base comunista da FAU, embora Sérgio Ferro afirme que não tenha sido recrutado por ninguém. Um dos fundadores da FAU-USP, em junho de 1948, foi o arquiteto João Batista Vilanova Artigas⁵⁶, ligado ao PCB desde 1945. Vilanova Artigas, em seu polêmico artigo *Caminhos da Arquitetura Moderna*, publicado em 1952 pela revista *Fundamentos* – periódico ligado a intelectuais do partido –, demonstrou que “a obra dos arquitetos exprime ideologicamente o pensamento da classe dominante”, chegando a conclusão de que “a arquitetura moderna, tal como a conhecemos, é uma arma de

⁵⁴ Durante a infância de Sérgio Ferro, seu pai foi secretário da Educação. (FERRO *in* FREIRE *et al.*: 1997, p. 214).

⁵⁵ Pietro Maria Bardi foi chamado por Assis Chateaubriand a criar e organizar o Museu de Arte de São Paulo (Masp) em 1947. (BASTOS; ZEIN: 2010, p. 37)

⁵⁶ Vilanova Artigas nasceu em 1915, em Curitiba no Paraná. Transferiu-se para São Paulo em 1932 para estudar na Escola Politécnica da USP. Seu trabalho como arquiteto na cidade de São Paulo entre a segunda metade dos anos 1940 e a primeira metade da década de 1960 é considerado de extrema importância pela sua interpretação original da arquitetura moderna. Para Kamita (2000, p. 34), a conversão de problemas do contexto em problemas de forma fizeram a obra do arquiteto ir além do discurso ideológico. O raciocínio dialético que fundamentou a concepção de seus projetos, explica o pesquisador (2000, p. 46-47), não significou a transposição simples e mecânica de um conceito em forma. Construída sob a forma de engenhosos paradoxos, a arquitetura de Vilanova Artigas chamou a atenção para a ação recíproca, havendo nisso uma intenção crítica de confrontar a realidade social existente com sua estrutura contraditória. A forma aparecia, então, não como espetáculo para os outros, mas como espaço de interação entre relações recíprocas.

opressão, arma da classe dominante, uma arma de opressores contra oprimidos”. O arquiteto sugeriu, então, “uma atitude crítica em face da realidade” e o materialismo histórico foi a base teórica para essa operação (ARTIGAS *apud* KAMITA: 2000, p. 7-9). Para Kamita, “pela primeira vez no contexto de nossa modernidade arquitetônica, um arquiteto local reivindica a urgência do compromisso necessário entre Arte e Política” (KAMITA: 2000, p. 9). Vilanova Artigas defendeu a ideia de que era possível ser ao mesmo tempo cidadão responsável e profissional competente. “Esse sentido de unidade entre pensamento político e reflexão artística começa a impor-se, posição que o torna figura singular no seio de nossa modernidade arquitetônica, tradicionalmente avessa a envolvimento direto com a esfera política”, explica o pesquisador (KAMITA: 2000, p. 16). Dentro dessa visão eram formados os arquitetos da FAU-USP. Vilanova Artigas foi também um dos membros da célula universitária de São Paulo do Partido Comunista junto a intelectuais como, por exemplo, o físico e crítico de arte Mário Schenberg (RIDENTI: 2000, p. 70) de quem falarei mais adiante.

Ferro explica que desde esse período tentava adequar a arquitetura e a pintura que fazia às preocupações políticas. Isso se deu muito mais rapidamente na arquitetura. Segundo o artista, sua crítica em relação a este campo começou não apenas pelo esquecimento das missões sociais da arquitetura – a casa popular, a escola, o hospital – mas, principalmente, pelo campo de exploração existente nesta área. A primeira observação se deu com a relação entre o desenho da arquitetura e o canteiro de obra⁵⁷. Para Ferro, “um projeto expropria os operários intelectualmente, devolve o que tira do canteiro como o saber, mas devolve já transformado, modificado, essa coisa toda. O projeto de arquitetura é uma peça fundamental para a exploração dos trabalhadores no canteiro”. Além do mais, no canteiro de obra é onde se concentra “os maiores acidentes de morte no trabalho, os menores salários, a maior jornada de trabalho”. Essa preocupação social se deu com sua experiência no canteiro de obras. Desde o 2º ano de FAU, ele e o amigo

⁵⁷ No final da década de 1970, Sérgio Ferro publicou o livro *O Canteiro e o Desenho* composto por artigos que explicam a proposta teórica do trio *Arquitetura Nova* (Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império). Bastos e Zein (2010, p. 117) explicam que para o trio “o desenho do arquiteto deveria levar em conta as relações no canteiro de obras, de maneira a minorar a situação de exploração e alienação do operário diante de uma tecnologia que não domina e, portanto, em cuja fatura não pode opinar nem se manifestar”.

Rodrigo Lefèvre⁵⁸ possuíam escritório, “evidentemente ilegal, com a assinatura de outros” (FERRO: 1997, p. 1-2). Eles já tinham obras em execução, particularmente em Brasília. Sérgio Ferro comenta que

O contraste absurdo entre o discurso profissional dominante, em geral aparentemente generoso e de esquerda, e a realidade assustadora dos canteiros de obra não podia ser desconsiderada a não ser por má-fé. Acompanhei de perto o horror dos canteiros de Brasília. Por obrigação ética, fui obrigado a rever as certezas infundadas da profissão – e assim continuo ainda hoje. (FERRO: 2002, p. 141)

Sobre a pintura que fazia, o artista aponta a atividade como seu meio de expressão, mais que a própria palavra. Nesse período, ela começou a se aproximar de “questões sociais fundamentais”. Sérgio explica que sua visão de pintura era diferente da do físico e crítico de arte Mário Schenberg. Mário, um intelectual importante da USP e do PCB com quem Sérgio debatia pintura, acreditava que “a evolução das forças de produção, a evolução dos meios de comunicação era mais importante do que a crítica do papel efetivo da pintura na sociedade e do que ela estava representando, pouco a pouco, cada vez mais, como Terra de Privilégio”. Sérgio Ferro, por sua vez, se interessava em fazer uma pintura que se aproximasse das pessoas: “que, através da pintura, qualquer um pudesse entender ou se aproximar ou dialogar com a pintura”. Como exemplo, ele aponta a questão da cor. A pintura naquele momento utilizava muitas cores fortes como o vermelho e o azul, enquanto a pintura popular era feita com cores bem fracas como o branco, o rosa e o verde. Estas últimas eram mais econômicas porque não possuíam muito colorante. “O vermelho é uma cor de rico porque tem muito colorante dentro”. Por isso, começou a pregar a “paleta do povo”. “Requintes, mas que na época falavam muito” (FERRO: 1997, p. 4).

A FAU junto à Faculdade de Filosofia da USP formava um microcosmo na opinião de Sérgio Ferro, de modo que suas preocupações não ficavam restritas à arquitetura. Elas saíam para a filosofia, para a sociologia, por exemplo. Essas relações com as outras áreas foram mantidas, já que no início da década de 1960, Sérgio Ferro⁵⁹ e Rodrigo Lefèvre começaram a lecionar na FAU. Outra importante

⁵⁸ Rodrigo Lefèvre estudou com Sérgio Ferro desde o ginásio no Colégio São Luiz em São Paulo. (FERRO: 2013)

⁵⁹ De 1962 a 1970, Sérgio Ferro foi professor de História da Arte e Estética na FAU-USP. No período de 1962 a 1968, lecionou Composição e Plástica na Escola de Formação Superior de Desenho em

relação que fez com que ele ampliasse sua rede foi com o colega de faculdade, o arquiteto Flávio Império que passou a fazer parte do escritório de arquitetura. Além de arquiteto, ele era também cenógrafo do Teatro de Arena (e posteriormente do Oficina), artista plástico e desenvolvia um projeto de teatro no Centro Pastoral Vergueiro (RIDENTI: 2000, p. 201) – a partir de 1962 se tornou também professor da FAU (BASTOS; ZEIN: 2010, p. 116). Embora Sérgio Ferro não tivesse ligação direta com o projeto do Centro Popular de Cultura, através de Flávio Império ele permaneceu de alguma maneira em contato (FERRO: 1997, p. 2). Então, era uma grande rede que ligava diferentes expressões artísticas e áreas de conhecimento.

No escritório de arquitetura, apenas Sérgio Ferro era do PCB. Flávio Império era ligado aos trotskistas do Partido Operário Revolucionário (POR), mas desligou-se antes do início da ditadura. Sérgio aponta essa diferença entre os três como um fator positivo, pois a divergência de opiniões propiciava debates, não permitindo que uma visão unitária se impusesse. Os três arquitetos começaram a lecionar na FAU no início dos anos 1960, logo que se formaram. Sérgio conta que suas aulas eram bem politizadas, influência do fértil período anterior ao Golpe. Em 1964, com o regime militar, Sérgio explica que foi “uma primeira quebra de uma estrutura”. Ele respondeu ao Inquérito Policial Militar, assim como outros professores da USP como, por exemplo, Vilanova Artigas que foi preso e teve que se exilar por algum tempo no Uruguai.

A partir de 1964, a posição dos três arquitetos foi se radicalizando cada vez mais. Sérgio explica que a radicalização foi “no bom sentido, do Marx, afundando a coisa, tentando entender cada vez mais”. A diferença entre ele e o pensamento do PCB começou neste momento, principalmente, dentro do campo da teoria. Segundo o artista, “o Partidão dava muito importância à evolução dos meios de produção”. Enquanto ele e os dois arquitetos do escritório faziam mais a crítica das relações de produção. A partir disso, começaram a criticar as relações de produção no meio da arquitetura como, por exemplo, no canteiro de obras. Essa questão teórica fez com que os arquitetos comessem a se afastar das ideias de Vilanova Artigas⁶⁰ e fez

São Paulo. E em 1969 e 1970 lecionou também na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Brasília. (Site Mercado Arte. Artista Sérgio Ferro. Disponível em: <http://www.mercadoarte.com.br/artigos/artistas/sergio-ferro/sergio-ferro/>)

⁶⁰ O primeiro artigo de Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro que apresentou esse distanciamento foi *Proposta Inicial para um Debate: Possibilidades de Atuação*, publicado em 1963. (BASTOS; ZEIN: 2010, p. 116)

com que Sérgio Ferro se afastasse do PCB. A radicalização de Sérgio também se deu na escrita e participação em debates na arquitetura e na pintura, sempre com posições de luta.

Sobre as artes plásticas, Sérgio Ferro explica que havia neste período uma tentativa de reflexão mais aprofundada sobre as suas funções sociais. Neste sentido, ele indica os eventos Propostas 65 e 66 em São Paulo. Segundo o artista,

Propostas eram grupos intelectuais; no começo mesmo, havia de tudo. Havia arquitetos, gente de teatro, gente de cinema que participava disso, ou das discussões ou dos debates... A ideia era pegar o que de melhor houvesse no Brasil, discutir e dentro do mesmo tipo de tendência, sem se apegar a uma corrente ou outra. Proposta 65, por exemplo, os que animavam, no fundo, eram de um lado eu e do outro lado o Cordeiro, que é um concretista, o Waldemar Cordeiro, o papa do concretismo naquele período. E em vez de anátemas, discussões, isolar um grupo bom, a ideia era o contrário... Era abrir, discutir com toda essa gente. Os concretistas tinham, muitas vezes, posições boas e que poderiam ser aproveitadas. (FERRO: 1997, p. 10)

Sérgio Ferro aponta esse debate como uma das características mais bonitas do período. Para ele, apesar de uma militância forte, não havia exclusões, estéticas ou de tendências ou de correntes.

O artista explica que tentou aproveitar a experiência da Arte Pop que trazia de volta a imagem à pintura. Contudo, enfatiza a diferença entre seu trabalho (e o de outros artistas plásticos brasileiros que aproveitaram elementos dessa arte como, por exemplo, Flávio Império) e os dos norte-americanos.

O problema da própria americana era ser uma pintura acrílica. Via, constatava e retratava a realidade urbana deles. *No nosso caso, nós queríamos transformar a pintura numa arma.* Não esqueça que era um período de censura, de pouca possibilidade de comunicação, falar com as pessoas... Nós achávamos que a pintura devia falar às pessoas, devia comunicar, *devíamos aproveitar dessa área que a censura entendia pouco para falar o que tínhamos que falar.* Daí o fato de nossa pintura, mesmo que tenha aproveitado elementos da própria americana, ser bem diferente, sobretudo por isso. Era uma pintura crítica, era uma pintura que dirigia o olhar ao real, o olhar muitas vezes hostil, crítico, difícil. (FERRO: 1997, p. 11) (grifo meu)

O trabalho de Sérgio Ferro deste período era uma “pintura de raiva, de participação, de hostilidade à violência”. O artista adotou uma frase de Pablo Picasso do tempo da Guerra Civil Espanhola: “... a pintura... é um instrumento de guerra ofensiva e defensiva contra o inimigo” (*apud* FERRO *in* Propostas 65: 1965).

O artista explica que a arte foi uma arma, principalmente, no tempo da censura. Quando os outros campos estavam sob forte controle da censura, “a palavra só podia passar por ali”.

Em seu artigo *Pintura Nova* que fez parte do catálogo de Propostas 65, Sérgio Ferro apresentou estas ideias e indicou quais seriam as funções sociais da pintura naquele momento: a busca de instrumentos adequados para melhor servir como conscientizadora social, como arma, e a racionalização e direção dos elementos de linguagem para 1) “enfrentar o mecanismo de penetração cultural, fornecedor de um pensamento distante de nossas necessidades”, 2) traduzir a violência das direções impostas, e 3) “proteger os níveis de atuação e vida caracteristicamente humanos ainda possíveis”.



Figura 15. *Greve*, 1964. Óleo sobre gesso - 22 x 32cm. Coleção Regina Morganti.
FONTE: Resistir é Preciso: 2013, p. 95 (catálogo de exposição).

Dois trabalhos do ano de 1964 podem ilustrar a ideia da utilização da obra de arte como “arma da revolução”. O primeiro, intitulado *Greve* (Figura 15), é dividido verticalmente em quatro partes. A segunda apresenta parte do corpo de um homem (do peito para baixo) e a quarta indica a parte superior do corpo desta pessoa em uma posição de luta, como se estivesse dando um soco com o braço direito. Há também duas faixas horizontais, uma na parte superior da obra e outra na inferior. No alto está escrito GREVE com letras maiúsculas e a parte de baixo foi pintada de

vermelho. A Lei Antigreve foi aprovada pelo Congresso em junho de 1964. Com esta informação, não é difícil compreender a mensagem que Sérgio Ferro quis transmitir com sua obra.

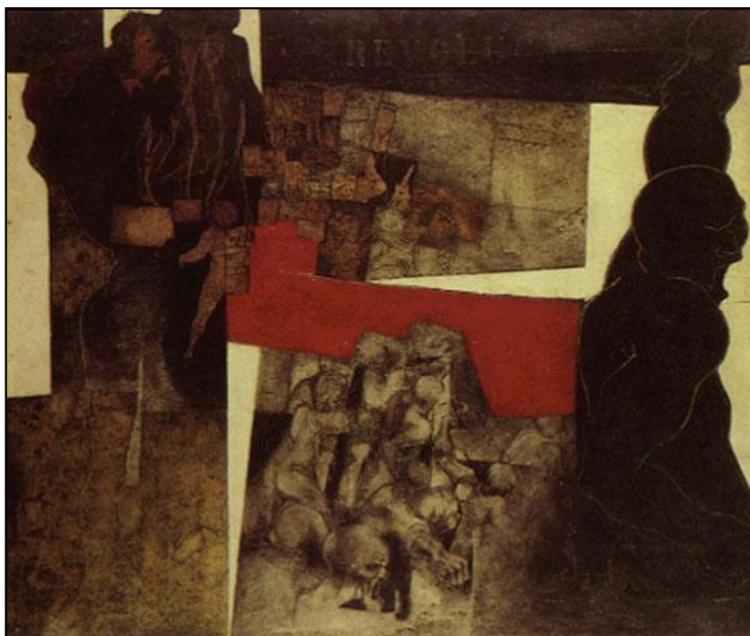


Figura 16. *Revolução*, 1964. Óleo e acrílica sobre tela - 90 x 110cm
FONTE: Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais⁶¹

O segundo trabalho, intitulado *Revolução* (Figura 16), está dividido em três partes verticais, todas apresentam figuras de homens. Na primeira há três homens na parte superior da obra, um homem no meio (abaixo e à direita dos três) e outro, maior, abaixo e à direita do segundo. Na segunda há um grupo de pessoas na parte inferior da pintura em posição que parece ser de revolta. E na terceira há uma única pessoa, grande e forte, com o braço esquerdo estendido como um incitador ou um vencedor. O trabalho também está dividido em três partes horizontais localizadas no meio da obra. De baixo para cima, a primeira está toda pintada de vermelho. A segunda não está muito clara na imagem, mas parece ser uma referência a uma construção. E a terceira, mais escura, tem a inscrição em maiúsculas REVOLUÇ. Não tive a oportunidade de observar a obra ao vivo, o que dificulta um pouco a análise. Entretanto, observo duas mensagens que, na verdade, se entrecruzam. Conhecendo a trajetória de Sérgio Ferro neste período diria que primeiro é uma

⁶¹ Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=3305&cd_idioma=28555. Acesso em 17 abr 2012.

referência a exploração do trabalhador no canteiro de obra, ou seja, uma mensagem de denúncia⁶². Mas também uma mensagem de força, de incentivo à necessidade de luta para mudança. Além do mais, o artista faz nesta pintura referência às ideias de Karl Marx⁶³ que marcaram sua obra teórica: 1) a exploração da mais-valia como essência do capitalismo moderno, 2) o proletariado como agente de transformação da sociedade capitalista e 3) o advento do socialismo (ditadura do proletariado).

Em relação à forma da pintura, Sérgio explica que esta devia ser oposta à crítica presente na obra. O artista exemplifica a ideia com cartazes cujo conteúdo era crítico, mas a forma agradava ao olho. Para ele, o que vem da forma é muito mais forte porque é inconsciente, não existindo censura possível. Outro exemplo seria a obra de Flávio Império (Figura 17). “Ele fazia seus quadros e você vê de longe, você tem vontade de chegar perto e até passar a mão, de tão atraente que é a forma. Mas quando se chega perto, eram horrores do mundo moderno. E ele jogava com isso” (FERRO: 1997, p. 13).

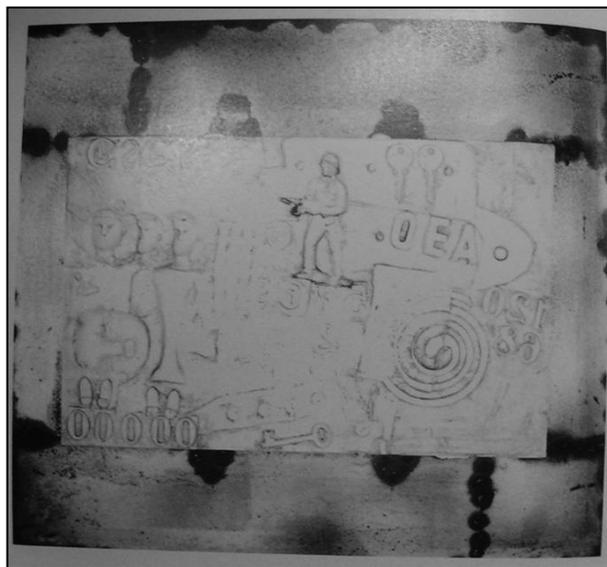


Figura 17. OEA de Flávio Império, s/d. Pintura/relevo (molde em argila montado s/ chapa de ferro) – 54 x 60cm. Coleção Silney Siqueira, SP.

FONTE: Opinião 65: ontem, hoje: 1985 (catálogo de exposição)

⁶² Em entrevista, Sérgio Ferro comenta que, desde este período, prática em arquitetura, em pintura, ensino e pesquisa são inseparáveis. O artista explica que é impossível falar de sua pintura sem opô-la às suas posições teóricas sobre arquitetura e seu ensino sobre história da arte. (FERRO: 2013, p. 4)

⁶³ Na segunda metade dos anos 1960, foram realizados em São Paulo, com os professores da Faculdade de Filosofia, dois seminários para debater *O Capital* de Karl Marx. Segundo Sérgio Ferro, as reuniões eram feitas aos sábados. O artista não participou do primeiro seminário com a turma de Fernando Henrique Cardoso. Fez parte do segundo cujos participantes eram pessoas próximas à revista *Teoria e Prática*, dirigida pelo artista. (FERRO: 1997, p. 22; FERRO: 2013, p. 3)

Uma característica comum entre a pintura e a arquitetura que Sérgio Ferro fazia estava relacionada à ideia do cineasta Glauber Rocha: uma câmara na mão e uma ideia na cabeça. O artista buscava utilizar “meios pobres” que estivessem a disposição de todo mundo. Em relação à arquitetura, os três arquitetos procuravam utilizar meios simples que todos pudessem usar. “A nossa ideia era sempre um canteiro-escola em que o operário aprendesse a fazer e pudesse depois fazer para os amigos, os irmãos, escapando do mercado, escapando de tudo isso. Então era uma areia, o tijolo...”. Ferro comenta que Vilanova Artigas os xingava de “arquitetos de areia e tijolo, de cal e areia”. Eles recusavam tudo o que fosse tecnologia “custosa e duvidosa”: não utilizavam o aço porque era caro, além de ser produzido de uma maneira estranha, não usavam vidros grandes porque, na época, o vidro brasileiro era monopólio de uma empresa, e procuravam usar pouco cimento porque faz mal à saúde. “Com os meios mais simples, tentar fazer o melhor possível com aquilo” (FERRO: 1997, p. 17-18).

Em 1966, Rodrigo Lefèvre escreveu o artigo *Uma Crise em Desenvolvimento*, onde reafirmava uma prática arquitetônica engajada, propiciadora da “inclusão popular no processo produtivo, no consumo e na fruição estética da arquitetura”. Mas foi o texto de 1967 de Sérgio Ferro, *Arquitetura Nova*, que marcou a contraposição ideológica com a corrente hegemônica paulista. O artigo apresentava duas críticas: em relação às condições dadas da sociedade e “a pretensa resposta dos arquitetos de esquerda diante dessas condições”.

Para Sérgio Ferro, os arquitetos já dispunham dos instrumentos teóricos “para organizar o espaço de um outro tempo mais humano”, o que seria sua função real. No entanto, para tal, dependiam de profunda mudança social, política e econômica. Em contrapartida, dentro do sistema vigente, a prática arquitetônica era inoperante em promover qualquer transformação na situação estabelecida. (BASTOS; ZEIN: 2010, p. 117)

Em entrevista à Marlene Acayaba na década de 1980, Sérgio explicou que a intenção ética do trio não era a “recuperação ou apropriação de uma cultura tradicional-popular de construção”. O objetivo era fazer com que o saber do operário participasse do produto final e que, através de uma tecnologia simples, o trabalhador pudesse dominar todo o processo construtivo (*apud* BASTOS; ZEIN: 2010, p. 117). Sobre o trio *Arquitetura Nova*, Koury comenta

Em suas obras, realizaram operações que, do ponto de vista material, adequavam-se às restrições econômicas do subdesenvolvimento e à falta de recursos, mas, do ponto de vista cultural, representavam o desafio da constituição de novos valores que viabilizassem um projeto audacioso de transformação do presente. (KOURY *apud* BASTOS; ZEIN: 2010, p. 119-120)

Sérgio Ferro explica que as ideias do trio eram passadas aos operários a partir de Marx: “a lógica da exploração, a lógica da divisão do trabalho injusta, a exclusão deles do ato de pensar, essas coisas todas”. Gradativamente, eles compreendiam a mola e as regras do sistema e, junto aos arquitetos, partiam para uma prática alternativa que transformasse o próprio ato produtivo. Sobre a dificuldade de ensinar conceitos marxistas, o artista afirma que “são muito mais os burgueses intelectuais que têm dificuldade para entender o Marx do que os operários. Muito mais! Isso é frase do Marx, não é minha não”. Segundo Sérgio, para quem tem isso no cotidiano, os conceitos marxistas são evidentes quando explicados. Contudo, Rodrigo Lefèvre utilizou muito as ideias de Paulo Freire para o desenvolvimento deste trabalho didático. Sérgio Ferro avalia positivamente este ensino mútuo – o artista afirma que também aprendeu muito com este trabalho –, apontando duas situações. A primeira foi a construção de casas por alguns desses trabalhadores, habitações para eles mesmos, utilizando sistemas próximos aos pregados pelo trio. E a segunda situação, quando ele e Rodrigo foram presos em 1970, havia um canteiro em andamento e os operários o continuaram, dentro dos princípios do “desenho e o canteiro” (FERRO: 2006).

Sérgio, Rodrigo e Flávio faziam, principalmente, dois tipos de construções. Primeiro, a casa para os amigos, mais especificamente oito professores de esquerda que conheciam as ideias dos três arquitetos e que permitiram algo que era muito difícil na arquitetura. Sérgio explica que neste campo o profissional não pode fazer experiência, não existe laboratório de arquitetura para testar as teorias. “Você tem que fazer a obra, se deu certo, deu certo, se não deu certo, a próxima você corrige”. Estes amigos aceitavam que suas casas fossem laboratórios. O outro tipo de construção eram as escolas públicas. O artista comenta que em uma ocasião eles conseguiram fazer duas escolas com a verba de uma. “Tem cara de nada, mas na nossa miséria, pouca verba para isso, poder com a verba teoricamente destinada a fazer um hospital, uma escola, fazer duas, corretas, não mal feitas, são coisas, assim, fortes...” (FERRO: 1997, p. 21).

Durante os anos 1960, Sérgio Ferro participou ativamente da vida artística de São Paulo. Dirigiu duas revistas, *Teoria e Prática* e *Aparte* que, entre outros assuntos, tratavam de questões de arte, deu cursos no Museu de Arte de São Paulo (Masp), além de ter organizado e participado como expositor, debatedor e teórico em exposições importantes. Foi também conselheiro na Bienal de São Paulo⁶⁴ de Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Fundação (FERRO: 2013, p. 2).

Sua primeira exposição individual foi realizada em 1965⁶⁵, na Galeria São Luiz. Antes expunha nas mostras coletivas do Colégio São Luiz e da FAU-USP, denominadas *Artistas de domingo*. A partir da ideia da exposição Opinião 65, no Rio de Janeiro, Sérgio organizou em São Paulo, junto a Waldemar Cordeiro, Lina Bo Bardi⁶⁶, Mário Schenberg e Flávio Império⁶⁷, Propostas 65 e 66. Para o evento de 1965, realizado em dezembro na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Sérgio Ferro escreveu o artigo *Pintura Nova* e expôs três obras: *Composição 8*, *Composição 9* e *Composição 10*⁶⁸. No seminário Propostas 66, realizado em dezembro de 1966 no Auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo, Sérgio foi relator do tema 1 – *Conceituação da Arte nas condições históricas atuais do Brasil* – cujo presidente era o crítico de arte Mário Pedrosa⁶⁹. No mesmo ano participou da exposição Cinco Arquitetos Pintores junto a Flávio Império, Ubirajara Ribeiro, Maurício Nogueira Lima e Samuel Spiegel. No ano seguinte, expôs duas obras (sem título), na exposição Nova Objetividade Brasileira no MAM-RJ.

⁶⁴ Provavelmente Sérgio Ferro participou da X Bienal de Arte de São Paulo no ano de 1969. Não encontrei registro de sua participação nos catálogos da VIII Bienal, realizada em 1965, nem na IX Bienal de 1967.

⁶⁵ O ano indicado por Sérgio Ferro em entrevista (2013, p. 2) foi 1965. Entretanto, o catálogo da exposição *Sérgio Ferro*, realizada em 2002, pela Simões Assis Galeria de Arte indica o ano de 1963.

⁶⁶ A italiana naturalizada brasileira Lina Bo Bardi era esposa de Pietro Maria Bardi, presidente do Masp. Arquiteta formada em Roma foi, no final dos anos 1940, encarregada por Assis Chateaubriand, criador do Masp, de organizar a primeira sede da instituição. Na década seguinte, foi solicitada a projetar o novo edifício do museu na avenida Paulista. (BASTOS; ZEIN: 2010, p. 37)

⁶⁷ Flávio Império participou da mostra Opinião 65, expondo o trabalho *OEA*, apresentado na presente dissertação. Em entrevista, Sérgio Ferro (2013, p. 2) afirma ter participado da exposição carioca. Como não encontrei nenhum registro que indique sua participação, deduzi que a mesma se deu como espectador ou convidado na inauguração pelo fato de Flávio Império ter sido um dos expositores.

⁶⁸ Propostas 65: 1965 (catálogo de exposição).

⁶⁹ Convite enviado a Hélio Oiticica para participação no seminário Propostas 66. (Documento digitalizado. Itaú Cultural - Programa Hélio Oiticica. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4382)

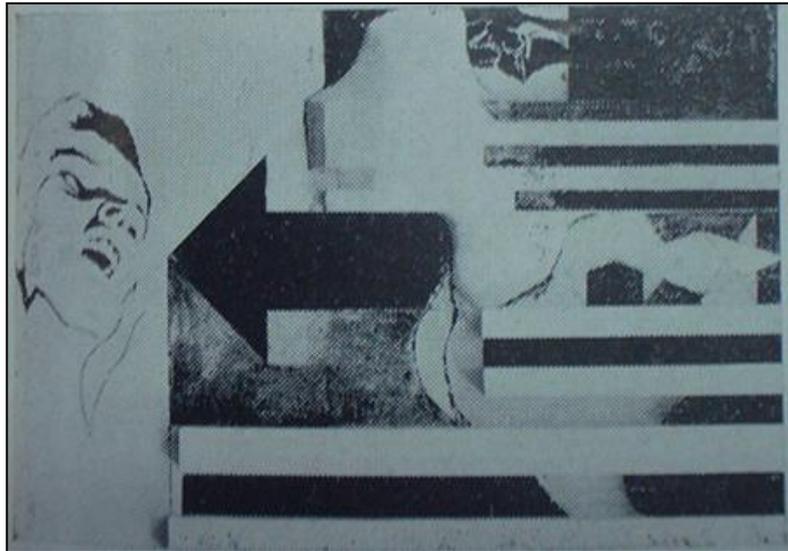


Figura 18. *Sem Título*, 1966/1967.
FONTE: Nova Objetividade Brasileira: 1967 (catálogo de exposição)

A imagem do trabalho *Sem título* (Figura 18) de Sérgio Ferro, apresentado na Nova Objetividade Brasileira, foi retirada do catálogo do evento cujas imagens foram impressas em preto e branco. A má qualidade da imagem, a não visualização da obra ao vivo e a ausência de título não favorecem a análise da mesma. Como tive dificuldade em encontrar a produção artística de Sérgio Ferro durante esse período, escolhi inserir este trabalho na presente dissertação. Na parte esquerda há a figura de um rosto humano com a boca entreaberta. O resto do objeto é composto por linhas horizontais em duas cores diferentes. No meio há uma grande seta em direção ao rosto humano. Neste mesmo nível, à direita do trabalho, há uma estrela. Talvez alguma referência a bandeira de Cuba. A obra não parece ter sido pintada na sua totalidade – na verdade, a figura parece ter sido desenhada e não pintada. O artista parece fazer uso de colagens, pois são perceptíveis diferentes partes. Além do mais, no meio das linhas horizontais há um vazio, um buraco, dando a ideia de uma pessoa invadindo a obra e chutando a estrela. Na parte superior à direita há dois retângulos com imagens cujo conteúdo é de difícil descrição. A influência da Arte Pop na escolha dos elementos que compõem a obra é evidente, mas a mensagem a ser transmitida é muito subjetiva. Quem sabe tenha sido este o objetivo de Sérgio Ferro. A seta virada para a esquerda sugere sentido errado, o rosto da pessoa indica dor, talvez morte.

Todas as atividades de Sérgio Ferro expostas neste tópico foram realizadas concomitantemente a sua participação política, embora aqui só tenha sido analisado o período no qual o artista fez parte do PCB. Esta divisão se deu apenas com o intuito de melhor analisar a trajetória de Sérgio em relação à de Zilio que teve sua história de vida durante a década de 1960 marcada por dois momentos.

3.2 O ENVOLVIMENTO COM AS ORGANIZAÇÕES DE ESQUERDA ARMADA

A finalidade deste tópico é problematizar o ingresso dos dois artistas plásticos na luta armada. Carlos Zilio fazia parte do movimento estudantil e Sérgio Ferro foi durante algum tempo militante do PCB: entender como se deu esta passagem – tendo como base as ideias expostas no item anterior –, analisando o reflexo do endurecimento da ditadura nos meios frequentados por eles, as relações no campo político e como este refletiu nas outras atividades de Zilio e Ferro, é a minha proposta.

3.2.1 ZILIO: DO MOVIMENTO ESTUDANTIL AO MR-8 (DI-GB)

No ano de 1968, Carlos Zilio foi se afastando cada vez mais do campo artístico e se aproximando do político. Entrou para o Diretório Central de Estudantes da UFRJ, mas continuava a circular no meio artístico, embora não produzisse mais. Zilio afirma que manteve durante algum tempo o seu ateliê que acabou se tornando um lugar para reuniões do movimento estudantil, frequentava reuniões com artistas e buscava organizar grupos de discussão política com os mesmos. “Mantive uma vida um pouco na qual a política permeava a minha convivência com os artistas e o movimento estudantil era um terreno comum possível”. Ao longo do período, essa rede de relações foi se tornando mais distante. Ele explica que muitos artistas estavam saindo do Brasil, não só devido ao clima político, mas principalmente porque ganhavam prêmios de viagem ou conseguiam melhores oportunidades profissionais no exterior (ZILIO: 2012, p. 10). Zilio afirma não ter sentido muito o peso desse afastamento do campo artístico na época devido à grande demanda do cotidiano: reuniões, falações em público e atividades do movimento estudantil.

Sobre a atuação do movimento estudantil durante os primeiros anos do regime civil-militar até a promulgação do AI-5, Araujo (2007, p. 157) explica que uma atividade política intensa foi mantida pelos estudantes que criaram as “entidades livres”. Os diretórios e centros acadêmicos oficiais foram proibidos pela Lei Suplicy (1965) de exercer qualquer atividade ou discussão política, estando sob controle direto do governo. A União Nacional dos Estudantes (UNE)⁷⁰ foi extinta pela mesma lei, mas se manteve como símbolo político importante, afirma a historiadora. Logo depois de 1964, estudantes que militavam na Ação Popular (AP), criada em 1962, começaram a reorganizá-la. Em nome da entidade eram convocadas greves, manifestações e passeatas, além de congressos e eleições de presidentes. Entre os anos de 1966 e 1968, duas grandes forças disputavam a liderança do movimento estudantil no Brasil: a AP e a Dissidência Comunista da Guanabara (DI-GB), criada em 1966 (ARAÚJO: 2007, p. 171). Nos estados, as Uniões Estaduais dos Estudantes (UEE) também tinham vida ativa, apesar de ilegais. No Rio de Janeiro, a União Metropolitana dos Estudantes (UME), principalmente a partir de 1966 com a gestão de Daniel Aarão Reis Filho, se tornou bastante forte. Segundo Araujo, até este momento, um discurso genérico, voltado para questões políticas gerais do país e não para as necessidades e problemas específicos dos estudantes e das universidades, era feito pelas lideranças estudantis. A gestão de Daniel Aarão deu destaque às questões universitárias. De acordo com o ex-militante, hoje historiador, essa nova postura contribuiu para a força que o movimento estudantil, principalmente universitário, ganhou nos dois anos seguintes (REIS FILHO *apud* ARAÚJO: 2007, p. 172).

O período no qual Carlos Zilio cursou a faculdade coincidiu com o momento de ganho de força política do movimento estudantil. O jovem era uma pessoa com interesse político e com uma visão de esquerda antes do ingresso na Psicologia. Essa predisposição à atuação política, a dupla vivência como artista e como

⁷⁰ Com o Ato Institucional nº1, em 1964, durante o governo Castelo Branco, a participação política não seria permitida a organizações de estudantes como a UNE. As organizações deviam estar relacionadas apenas à promoção de atividades recreativas ou a tarefas administrativas da vida estudantil. Com a promulgação da Lei Suplicy (Ministro da Educação Flávio Suplicy de Lacerda), a entidade foi dissolvida (ALVES: 2005, p. 81). Antes do Golpe existia uma união ao nível da faculdade, outra ao nível da universidade, as uniões estaduais e a nacional. A partir de 1964, o que existia legalmente eram as duas primeiras e houve a criação pelo Governo do Diretório Nacional dos Estudantes, controlado pelo Ministério da Educação. A Lei Suplicy foi formalmente revogada pelo Decreto-lei nº228, de 28 de fevereiro de 1967, o Decreto Aragão. Este proibiu definitivamente os diretórios nacionais ou estaduais. Apenas os diretórios acadêmicos e os diretórios centrais estudantis ligados às direções das faculdades eram permitidos. (RIDENTI: 2010, p. 123)

estudante somadas ao contexto político tiveram como consequência a transformação de Zilio em militante. O jovem fez parte da chapa eleita para o DCE da UFRJ em 1968, da qual também faziam parte Franklin Martins e Mario Prata que hoje dá nome ao DCE da instituição. Com o Congresso de Ibiúna, em outubro, Franklin, presidente do diretório, foi preso. Zilio que era vice-presidente teve, então, que assumir o cargo. Carlos Zilio explica que ficou “mais ou menos” substituindo o estudante que, diferente dele, era uma liderança: circunstancialmente, para efeitos de representação pública, Zilio substituía Franklin.

Com a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, a forma do governo se relacionar com os movimentos sociais de oposição e com o movimento estudantil mudou de forma radical. Segundo o ex-militante Franklin Martins (*apud* ARAUJO: 2007, p. 189), as manifestações estudantis ocorridas no segundo semestre do ano de 1968 foram reprimidas com muito mais violência do que as do primeiro semestre. Para ele, o AI-5 foi um instrumento necessário devido à perda de apoio ao regime. “A ditadura não conseguia mais conter a oposição usando, simplesmente, de mais violência e precisou de um mecanismo legal autoritário”. Em fevereiro do ano seguinte, o Decreto-Lei nº477 foi promulgado, desestruturando o movimento estudantil daquele período. O dispositivo legal levou o AI-5 para dentro das universidades e escolas do país, proibindo a existência de qualquer tipo de associação de estudantes ou professores, e estabelecendo punições sumárias para quem o infringisse (ARAUJO: 2007, p. 191).

Já no final de 1968 houve um refluxo no movimento estudantil. Após o AI-5 e o Decreto-Lei nº477, “um grande número de lideranças estudantis migrou para as organizações armadas” (ARAUJO: 2007, p. 191). Para Daniel Aarão Reis Filho, no entanto, “seria um equívoco afirmar que o movimento estudantil aderiu à luta armada – quem aderiu foi uma liderança vinculada a organizações de esquerda”. O ex-militante afirma que o movimento estudantil, como movimento social, cresceu e ganhou importância social em torno de um novo programa. Mas que houve de fato “um corte com o movimento estudantil quando boa parte das suas lideranças ingressou na perspectiva do enfrentamento armado” (REIS FILHO *apud* ARAUJO: 2007, p. 194).

Por outro lado, apesar do refluxo ocorrido no movimento estudantil a partir do fim de 1968, um trabalho político, voltado para questões específicas e desvinculado

da luta armada, persistiu. Os dois campos se misturaram várias vezes, mas houve um esforço por parte de algumas lideranças e militantes em preservar a autonomia do movimento dos estudantes frente à luta armada e de encaminhar alguma atividade política nas universidades (ARAUJO: 2007, p. 199).

Sobre o ingresso de Carlos Zilio na DI-GB⁷¹, o artista explica que, desde antes de começar o curso de Psicologia, conversava sobre questões de luta armada e criação de focos guerrilheiros com um ex-colega do ginásio que estava cursando Engenharia na instituição. Este estudante tinha grande participação no movimento estudantil e, segundo Zilio, tinha uma visão mais estruturada do que a dele naquele momento. Ao chegar à UFRJ, o jovem artista confessa que foi naturalmente se aproximando de pessoas do movimento estudantil com esta visão, pertencentes à organização DI-GB. Desta organização faziam parte estudantes como Franklin Martins e Daniel Aarão Reis Filho.

Em 1969, a DI-GB mudou seu nome para Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8)⁷². Em entrevista, Zilio explica como foi ingressar de fato na organização no momento em que ela passava por um processo de transformação: de organização universitária estudantil a organização revolucionária de luta armada.

Esse processo gradual foi algo que se passou no campo político e pessoal. No aspecto político tem a ver com a definição de uma linha política e nas formas de luta. Nós batíamos contra uma ditadura que era vista por nós como um instrumento militar que sustentava um sistema de exploração social. Nossa utopia era a de uma sociedade mais solidária e justa que identificávamos com o socialismo. Achávamos que os EUA eram o inimigo mas éramos céticos quanto ao socialismo praticado na União Soviética. A luta armada parecia se impor como única maneira de se contrapor à força da ditadura. Vivi essa formação da Dissidência com toda a dificuldade desse processo... Não é uma dificuldade política. Politicamente há uma lógica interna que você vai construindo, uma posição política, uma estratégia política. *O problema é do ponto de vista pessoal, sua transformação pessoal.* Porque você é um garoto de zona sul fazendo política e aquilo é bem visto pelos cem mil que foram à passeata e, certamente, pelo meio cultural. *Mas, na medida em que suas opções vão fugindo da vida legal e assumindo a forma da clandestinidade armada, há a vivência de um processo muito difícil de isolamento social e mesmo de uma certa violentação pessoal. Você está na contramão de todos os seus condicionamentos sociais. Você não tem amparo algum e além dos seus*

⁷¹ Entre 1965 e 1968, as bases universitárias por todo o território nacional romperam com o PCB, constituindo as dissidências estudantis (RIDENTI: 2010, p. 30).

⁷² Duas dissidências estudantis do Partido Comunista Brasileiro se denominaram MR-8: a do Estado do Rio de Janeiro (DI-RJ) e a do Estado da Guanabara (DI-GB). Elas não tinham nada em comum, exceto serem dissidências do “Partidão”, explica Ridenti (2010, p. 115). A DI-RJ já havia sido desbaratada pela polícia quando a segunda resolveu assumir o nome MR-8 “para desmoralizar o governo que anunciava o fim do MR-8 (DI-RJ)”.

companheiros restam apenas as suas convicções de justiça e sentimento de revolta. (...) (ZILIO: 2012, p. 13) (grifo meu)

Em relação à questão da clandestinidade, Ridenti (2010, p. 244) explica que a repressão após 1964 e, principalmente, depois da decretação do AI-5, dificultou a sobrevivência dos militantes políticos no local de trabalho e os impossibilitou de levar uma vida normal e legal no interior da sociedade. Além disso, a própria dinâmica das organizações armadas empurrava para a militância guerrilheira clandestina. A partir de 1969, esta opção foi generalizada nas esquerdas, o que acabou afastando muitos simpatizantes e militantes de base desses grupos, afirma o autor.

Carlos Zilio passou a viver na clandestinidade em 1969. Em entrevista, o artista plástico narra a sua dificuldade de ter sido um “garoto de zona sul”, uma pessoa pública – tanto como artista mas também como estudante ativo politicamente no movimento estudantil – e sua mudança de vida para a clandestinidade, morando no subúrbio e tendo uma vida modesta. Enfatiza, principalmente, a transformação pessoal que acompanhou esse processo e a crise daí resultante. Ao se tornar militante político armado clandestino, Zilio foi “excluído” da sociedade brasileira, mas ao mesmo tempo foi “incluído” no grupo das organizações armadas. Ele teve que abandonar os modelos de referência que definiam a sua “individualidade”, o que resultou em uma “crise de identidade”. Mas a existência de um sentimento de pertencimento de grupo, de uma organização armada com um objetivo político apontou também para a busca de Zilio de novos referenciais para a superação dessa crise individual (BAUMAN: 2005).

Outra consequência importante desse isolamento social, agora não mais do ponto de vista psicológico do militante, mas das organizações armadas, é o indicado por Daniel Aarão Reis Filho (*apud* ARAUJO: 2007, p. 195). Para o ex-militante, a principal causa da derrota política e militar da experiência armada no Brasil foi o afastamento de suas lideranças do movimento estudantil e da própria sociedade. Franklin Martins (*apud* ARAUJO: 2007, p. 195) compartilha esta avaliação: “Era uma forma de luta em que o povo não podia participar, e por isso mesmo você tendia a isolar um segmento do que havia de melhor na vida política brasileira (...). Você isolou isso do conjunto e permitiu que isso fosse aniquilado, então foi um erro”.

Sobre a relação de Zilio com sua família durante este período de pertencimento ao MR-8, o artista afirma não saber o que eles pensavam. Seu pai

soube de sua ligação com a organização quando o Serviço Secreto do Exército entrou em contato. Avisaram que tinham sua ficha e que se ele não se entregasse, eles o pegariam. Após o contato do Exército, Zilio explica que o pai marcou um encontro na tentativa de demovê-lo da política. Mas o jovem já estava comprometido, além de achar que não seria preso. “Superestimava, com uma certa ingenuidade, as nossas formas de segurança pessoal” (ZILIO: 2012, p. 12).

Em relação à experiência na luta armada, é interessante apresentar a interpretação de Zilio sobre a sua vivência. Durante as ações, o artista diz ter se sentido fazendo arte, como uma *performance*⁷³ com uma eficácia transformadora. A Revolução seria a Obra de Arte Total e cada ação seria um fragmento desta obra coletiva. Ou seja, era uma concepção estética relativa à transformação da realidade. Segundo Duarte (1996, p. 6), “o hiato da militância para Zilio não se constituiu, do ponto de vista existencial, numa interrupção de seu processo criativo, trata-se, antes, de um deslocamento”.

Em março de 1970, Zilio e outros militantes participavam de uma ação denominada “agitação e propaganda”. “A organização tinha um trabalho de militantes que eram deslocados para viver em determinados bairros populares e fazer um trabalho de aproximação política com moradores”. O trabalho era reforçado com ações de propaganda ostensiva nas imediações, através de panfletagens e discursos. O objetivo principal destas “ações didáticas” era de “mostrar que armado você podia transgredir a opressão”, explica Zilio. Em uma dessas ações, eles caíram em um cerco policial e foram presos (ZILIO: 2012, p. 14).

3.2.2 FERRO: DO PCB À ALN

Sérgio Ferro participou desde o início da dissidência do PCB em São Paulo, se aproximando cada vez mais da tendência de Carlos Marighella. Sobre o conjunto de organizações dissidentes e independentes que, em grande maioria, se formaram

⁷³ A *performance* tem como origem a *action painting* de Jackson Pollock cujo trabalho é concebido como fruto de uma relação corporal do artista com a pintura, resultado do encontro entre o gesto do artista e o material. Como modalidade artística, a *performance* se firmou durante a década de 1960. “Ela requer a presença do artista, necessita de acessórios e de uma ação teatral mais estruturada, um cenário mais organizado. Coloca em cena acontecimentos inéditos e surpreendentes que mobilizam o corpo, o gesto, a palavra e desafiam os preconceitos e a resistência do público, não havendo a participação deste. É uma arte efêmera e pode, ou não, resultar em algum objeto como testemunho do ato”. (*Disponível em:* http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_ve rbete=3646)

entre 1962 e 1972, Araujo (2007, p. 327) explica que era compartilhada uma posição e um sentimento político crítico em relação ao PCB. Com o golpe, parte dessa esquerda atribuiu à estratégia e à tática do Partidão a responsabilidade pelo acontecido.

Durante o racha, “o período de formação”, Sérgio explica que havia a participação de muitas pessoas, pois eram reuniões nas quais se discutiam linhas políticas. Sobre as atividades desenvolvidas, o artista aponta a divisão de tarefas – ele enfatiza que não havia divisão social do trabalho: todos estavam prontos a realizar qualquer atividade –, a busca de documentos e informações, e discussões. No caso dele e dos outros arquitetos – Rodrigo Lefèvre, Carlos Heck, Julio Barone e Sérgio de Souza Lima⁷⁴ – foi pedido pelo racha e, posteriormente, pela ALN que mantivessem a situação de legalidade⁷⁵ o maior tempo possível, situação que foi mantida até o momento em que foram presos.

Como arquitetos e dentro da universidade, nós tínhamos acesso a documentação, a informações, etc, que eram muito difíceis de serem obtidos pelo pessoal da clandestinidade. Um exemplo primário, mapas. O Marighella precisava muito de mapas e existiam mapas no comércio muito ruins e os bons, os feitos por helicópteros do Exército, aquela coisa toda, nós como arquitetos podíamos ter facilmente acesso. (FERRO: 1997, p. 5)

Além de informações, o racha precisava de assessoria intelectual. Sérgio e os arquitetos eram responsáveis pelo contato com profissionais da USP – sociólogos, economistas, entre outros – e pessoas próximas que pudessem fornecer análises, documentos e ideias.

No início da formação da Ação Libertadora Nacional⁷⁶ (ALN), a organização se dividiu em pequenos grupos de cinco pessoas. Uma das pessoas da célula fazia contato com a organização e com outros grupos. Sérgio Ferro, por exemplo, era da célula dos arquitetos, sendo o responsável pelo contato e coordenação de outros

⁷⁴ Em entrevista concedida a Marcelo Ridenti (1997, p. 7), Ferro cita apenas a atuação de Rodrigo Lefèvre que morreu em 1984. O artista explica que não cita os nomes de pessoas vivas para não comprometê-las.

⁷⁵ Provavelmente também existia um interesse pessoal de Sérgio Ferro em se manter na legalidade, já que ele tinha uma companheira, Ediane Lobão Ferro, e dois filhos pequenos com ela.

⁷⁶ Foi a organização guerrilheira mais destacada na década de 60, encontrando apoio em diferentes setores sociais, principalmente por causa da liderança de Carlos Marighella. Ao deixar o PCB, levou consigo boa parte da seção do partido em São Paulo pela qual ele era responsável. Encontrou adesões em todo o território nacional, onde seu nome era popular pela combatividade e liderança exercida no período que pertencia ao PCB. No decorrer do processo armado, a ALN passou a atrair, sobretudo, estudantes e trabalhadores intelectuais. (RIDENTI: 2010, p. 62)

grupos com os quais se reunia semanalmente. Ele explica que no começo havia muita gente aderindo, chegando a coordenar até seis células. Os grupos com os quais ele tinha contato eram de intelectuais ou de artistas. Com a organização, sua relação era direta com Marighella ou com Joaquim Câmara Ferreira, o Toledo⁷⁷. Mas Sérgio afirma que nesse período de formação o objetivo era tentar organizar, as ações seriam iniciadas um pouco mais tarde.

Segundo Ridenti (2000, p. 166), “a ALN baseava-se no ‘princípio de que a ação faz a vanguarda’, ação revolucionária entendida como aquela ‘desencadeada por pequenos grupos de homens armados’ (*in* Marighella: 1974, p. 23), que constituiriam a vanguarda guerrilheira do povo”. O autor explica que a estratégia dos militantes da ALN era partir diretamente para a luta armada, colocando a teoria revolucionária em segundo plano. O próprio nome Ação Libertadora Nacional revelava sua posição sobre o caráter da revolução brasileira: “ação autônoma de grupos revolucionários guerrilheiros para a libertação da nação” (RIDENTI: 2010, p. 33). Tendo isso em vista, a organização dava autonomia para seus grupos internos decidirem e planejarem ações. Isso fez com que Sérgio Ferro e os outros arquitetos se aproximassem da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Como a célula dos arquitetos não estava na clandestinidade, eles não podiam ir a Cuba para receberem treinamento. Os primeiros “cursinhos em bombas” foram dados pelos militantes da VPR. Nas primeiras ações, Sérgio afirma que elas eram praticamente ações comuns entre as duas organizações. Ele explica que as divergências entre as organizações eram de programa, mas a curto prazo, principalmente em relação às ações, eram próximas (FERRO: 1997, p. 6).

Essas organizações de esquerda tinham conquistado uma hegemonia entre jovens, estudantes, intelectuais e artistas, explica Araujo (2007, p. 327-328). Segundo a autora, isso pode ser explicado pelos acontecimentos ligados ao golpe, pelas manifestações estudantis pós-1964 e também pelo que ocorria em outros cantos do mundo, criando uma imagem positiva das experiências de luta armada. Por isso, os militantes brasileiros da década de 60 foram marcados pelo “desejo de rompimento, de radicalidade, e pelo sentimento crítico ao que era considerado, de forma geral, reformismo, passividade, conciliação”. O tema da democracia também era visto de maneira crítica. A democracia representativa era entendida como

⁷⁷ Conhecido na ALN pelo codinome de Toledo, Joaquim Câmara Ferreira sucedeu o líder da organização Carlos Marighella após sua morte em novembro de 1969. (RIDENTI: 2000, p. 170)

sinônimo de negociatas e vista como uma farsa liberal. Essa democracia era bem diferente à democracia proletária e esta só existiria com a revolução. Este sentimento em relação à democracia foi um dos motivos principais que levaram à opção pela luta armada, afirma a historiadora. Outro forte motivo foi a decretação do Ato Institucional nº 5. Contudo, a luta armada não foi consequência direta do ato institucional, essa opção já era discutida pela esquerda brasileira desde o início da década de 60.

A primeira ação da ALN ocorreu em novembro de 1967 em São Paulo, marcando o início da luta armada. Sobre a participação em ações⁷⁸, Sérgio Ferro explica que sua célula evitava ações nas quais os arquitetos pudessem ser identificados para manterem a situação de legalidade. Eles participaram, assim, de ações de infra-estrutura (conseguir armas, dinamites...) e para arrecadar fundos, além de darem cobertura aos que estavam na clandestinidade. Ainda sobre a autonomia dos grupos que formavam a ALN, o artista explica que algumas ações eram feitas por iniciativa da célula e outras eram solicitadas pela organização. O atentado à bomba ao consulado dos EUA em São Paulo no dia 19 de março de 1968, por exemplo, foi um “pedido quase internacional”, afirma Sérgio.

Era o momento ainda da Guerra do Vietnã, e haviam pedido para que os americanos fossem, de uma certa maneira, hostilizados, advertidos. Foi feito o pedido do Marighella para que a ALN se manifestasse solidária nesse movimento mundial de reação à Guerra do Vietnã. (FERRO: 1997, p. 7)

Sobre esta ação, Sérgio comenta que foi uma das mais “espalhafatosas” de São Paulo. Contudo, ele afirma que Marighella no começo não assinava ou identificava a autoria das ações. “A bomba no Consulado não foi identificada como sendo da ALN ou da VPR, ou disso ou daquilo”, nem as ações em bancos e nem as mais políticas eram identificadas. O líder da ALN procurava dessa maneira não atrair a atenção para determinado grupo, evitando a repressão (FERRO: 1997, p. 7).

Mesmo como militante Sérgio Ferro continuou a lecionar na USP. O artista comenta que era difícil dar aula nesse período. Com a presença do pessoal da censura nas aulas, ele adquiriu “um hábito, quase contraditório, de falar de uma

⁷⁸ Sérgio Ferro não dá muitos detalhes sobre as ações praticadas para evitar problemas como o processo na Justiça de um ferido no atentado ao consulado dos EUA em São Paulo, resultado de uma entrevista na *Folha de São Paulo* em 18 de maio de 1992. (RIDENTI: 2000, p. 174)

maneira muito rebuscada”. Os alunos entendiam, apesar do vocabulário complicado, afirma Sérgio.

Em 68/69, eu dando aula sobre canteiros de obras da cidade de São Paulo, alunos chorando, e eu falando do canteiro de obras, não com palavras normais. Era uma linguagem cifrada. Mas passava a mensagem, pois: primeiro, os alunos sabiam vagamente que a gente participava de alguma coisa; segundo, sabiam que a gente estava tentando falar algo para eles; terceiro, sabiam que a gente não podia falar claramente, tinha que falar por metáforas. (FERRO: 1997, p. 11 *apud* RIDENTI: 2000, p. 174)

Alguns universitários procuraram professores como Sérgio Ferro para militar nas organizações. Um dos estudantes com que Sérgio trabalhou de perto foi Antonio Benetazzo, ex-militante do PCB no pré-64 quando ainda era secundarista – foi morto em 1972 quando integrava o Movimento de Libertação Popular (MOLIPO), uma dissidência da ALN (ARAÚJO: 1995, p. 84 *apud* RIDENTI: 2000, p. 174). Contudo, o artista afirma não ter feito um trabalho de recrutamento entre os alunos (FERRO: 1997, p. 12).

Sobre o recrutamento de militantes para a organização, Sérgio Ferro explica que não tentava “ganhar os colegas para fazer parte (da ALN)” porque era importante manter pessoas próximas que estavam na legalidade. Para ele, a grande dificuldade do movimento se deu quando essa rede de apoio foi rompida: “não só por questões de aparelho, de receber na casa, mas também como gente fornecendo ideias, estudos, documentos, críticas...” (FERRO: 1997, p. 22). O artista aponta, então, um outro aspecto negativo do isolamento, diferente de Carlos Zilio que indica o aspecto psicológico e de Daniel Aarão Reis Filho e Franklin Martins que explicam como motivo principal da derrota da luta armada o isolamento social. Ele enfatiza a importância dessa rede de apoio que não estava diretamente ligada à organização para o prosseguimento das ações e, principalmente, para o sucesso do movimento.

Sérgio Ferro continuou também a atuar no campo artístico enquanto militava. Além de cursos no Museu de Arte de São Paulo, Sérgio trabalhou na X Bienal de São Paulo em 1969. O artista comenta que nesse período sua legalidade já estava “meio estremeçada”. Ele já não frequentava lugares com medo de ser reconhecido, pois neste momento começou a participar de “manifestações mais públicas”. Durante o seu trabalho na Bienal, Sérgio conta que tinha um tique na hora das fotografias: “assim que eu via o fotógrafo apertar o dedo, eu fazia assim, sabe, para o rosto sair tremido” (FERRO: 1997, p. 16).

Sua produção artística, em contrapartida, foi bem reduzida. Em entrevista por e-mail, perguntei o motivo dessa diminuição e da não participação como expositor em mostras nos anos de 1968 e 1969. Sérgio Ferro respondeu com uma citação do poeta e filósofo alemão Friedrich Hölderlin (1770-1843) numa carta a seu irmão:

(...) et si le royaume des ténèbres menace de faire irruption de vive force, nous jetterons nos plumes sous la table et nous nous rendrons... là où la menace sera la plus grande et notre présence la plus utile (HÖLDERLIN. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, La Pléiade: 1967, p. 693).⁷⁹ (FERRO: 2013, p. 5)

Diferente de Carlos Zilio que não acreditava no poder da arte de transformar o real, firmando dois momentos em sua trajetória, Sérgio Ferro não se distanciou do campo artístico no período de militância na ALN, porém julgou ser mais necessária a sua atuação na organização do que sua produção artística. Contudo, ambos indicam a ação no campo político como mais urgente do que no campo artístico naquele momento. Neste sentido, há uma convergência entre as duas experiências.

Uma obra produzida entre os anos de 1969 e 1970 – provavelmente a única -, intitulada *São Sebastião (Marighella)* (Figura 19), foi elaborada em homenagem ao líder da ALN Carlos Marighella, morto em novembro de 1969. O objeto é uma espécie de cavalete – alusão à pintura de cavalete, acadêmica, cujo suporte era o cavalete – com uma estrutura tridimensional à frente que sugere parte do corpo (do pescoço para baixo) de um homem de cabeça para baixo. Neste corpo estão cravados alguns canos em referência às flechas de São Sebastião (símbolo de sua iconografia) e/ou aos tiros que mataram Carlos Marighella. À direita há uma grande seta azul, com bandeiras pintadas, típicas de festa junina, e fitas de papel caídas, que vai além do suporte apontando em direção ao céu. Do meio do trabalho sai uma estrutura bidimensional de vidro com a representação – pintada – daquilo que está apresentado tridimensionalmente junto ao cavalete. Abaixo do suporte há uma caixa aberta, pintada de azul com estrelas, onde há uma imagem – pequena escultura – de São Sebastião. A menção ao mártir romano São Sebastião indica a opinião de Sérgio Ferro sobre o líder da organização morto pela ditadura.

⁷⁹ A citação original de Hölderlin é: “(...) et si le royaume des ténèbres menace de faire irruption de vive force, nous jetterons nos plumes sous la table et nous nous rendrons à la grâce de Dieu là où la menace sera la plus grande et notre présence la plus utile”. (*grifo meu*) Tradução: “Se o reino das trevas ameaça de fazer irrupção com violência, nós atiraremos nossas plumas debaixo da mesa e nós nos dirigiremos sob a graça de Deus aonde a ameaça será a maior e nossa presença a mais útil”.



Figura 19. *São Sebastião (Marighella)*, 1969/1970. Técnica mista sobre madeira - 253 x 267 x 30cm
FONTE: Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Sérgio Ferro e os arquitetos da ALN foram presos no final de 1970. No processo de 1971, o juiz militar condenou os cinco arquitetos “a dois anos de reclusão, por atentados a bomba, pertencer a organizações terroristas e outros delitos”. Segundo Ridenti que teve acesso ao processo: “A sentença foi branda; para isso pesou, além da influência da família de Ferro, a posição social privilegiada dos envolvidos, conhecidos profissionais e artistas” (RIDENTI: 2000, p. 181).

Através da análise das trajetórias de Carlos Zilio e Sérgio Ferro é possível identificar alguns pontos comuns entre suas experiências durante a década de 1960. Em primeiro lugar, aponto o interesse de ambos pela ideologia de esquerda antes do Golpe de 64. O jovem Zilio assistia às palestras do ISEB e lia o semanário *Novos Rumos* do PCB, sendo estudante do Colégio Militar e filho de militar. Sérgio militava no PCB desde quando era estudante da FAU-USP, curso universitário de forte base comunista. Sua militância refletiu em sua maneira de pensar a arquitetura, a pintura e as aulas que dava na FAU. A segunda característica comum foi a produção de uma arte militante. Zilio expôs em mostras como *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira* uma arte que expressava o seu posicionamento crítico contra o regime e Sérgio organizou e expôs em *Propostas 65 e 66* e também na *Nova Objetividade Brasileira* uma arte definida como “arma da revolução”. A terceira foi a interrupção

da produção artística. Zilio não acreditava no poder da arte de transformar o real e passou a dedicar-se inteiramente à política. Os dois artistas apontam como mais importante naquele momento a atuação no campo político, embora Sérgio tenha continuado a participar da vida artística de São Paulo (e tenha feito uma obra em homenagem a Marighella). O quarto ponto foi o ingresso na luta armada: Zilio, militante clandestino do MR-8 (DI-GB), e Sérgio, guerrilheiro da ALN e da VPR, em situação de legalidade. O quinto foi a prisão: ambos foram presos no ano de 1970. E, por último, a diferença das escolhas dos dois artistas plásticos em relação à maioria das pessoas do mesmo campo. Evidente que cada trajetória apresenta suas particularidades, mas enfatizar alguns pontos expressivos que se cruzam, algumas escolhas que se repetem é importante, pois justificam minha opção por estudar a experiência artística e política desses dois artistas.

4. MEMÓRIA E HISTÓRIA: A ARTE COMO DOCUMENTO-TESTEMUNHO

Este capítulo tem como objetivo analisar a produção artística de Carlos Zilio e Sérgio Ferro dentro dos presídios políticos durante a ditadura civil-militar. Estes trabalhos foram analisados como documentos-testemunhos das experiências desses dois artistas plásticos no cárcere. Como fontes foram utilizadas as próprias obras de arte⁸⁰, catálogos de exposições⁸¹ e entrevistas⁸². Sublinho que a maioria das obras de arte foi examinada através de imagens, de reproduções presentes em catálogos de exposições.

As imagens são uma importante forma de evidência histórica, assim como textos e testemunhos orais. Para Burke, “elas registram atos de testemunho ocular”. São testemunhas mudas. Traduzir em palavras o seu testemunho é tarefa difícil. Segundo o autor, as imagens são criadas para comunicar uma mensagem específica, mas os historiadores geralmente olham além desta mensagem, a fim de ler o objeto artístico nas “entrelinhas” e “aprender algo que os artistas desconheciam estar ensinando”. Por isso, nos alerta sobre os perigos desse procedimento. Burke adverte que para a utilização segura de imagens como evidência histórica é necessário estar consciente das suas fragilidades (BURKE: 2004, p. 18).

A produção prisional de Carlos Zilio e Sérgio Ferro, assim como os trabalhos elaborados por eles durante os anos 1960, foi analisada do ponto vista histórico, como documentos iconográficos da época da ditadura civil-militar. A iconografia é uma das fontes históricas mais ricas, afirma Paiva (2006, p. 17), trazendo embutida as escolhas do produtor, além de todo o contexto no qual foi concebida. A imagem não é “a realidade histórica em si”, mas traz porções dela. Nesse sentido, Burke acredita que o testemunho das imagens deva ser colocado em uma série de contextos no plural para que possa ser compreendido (BURKE: 2004, p. 237). “A imagem não se esgota em si mesma”, sublinha Paiva. “Há sempre muito mais a ser apreendido, além daquilo que é, nela, dado a ler ou a ver” (PAIVA: 2006, p. 19).

⁸⁰ Algumas dessas obras foram expostas nas exposições *Insurreições – expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo* e *Resistir é Preciso*, ambas realizadas na cidade de São Paulo no ano de 2013.

⁸¹ Os catálogos examinados foram: *Carlos Zilio - Arte e Política: 1966-1976* (1996) e *Resistir é Preciso* (2013).

⁸² As entrevistas aqui analisadas foram as mesmas do capítulo anterior.

Paiva afirma que a História é sempre uma construção do presente e as fontes também. Elas são sempre lidas e exploradas no presente, por meio de filtros do presente.

A imagem, ela também, ao ser lida *a posteriori* pelo historiador, pelo especialista e pelo leigo é reconstruída a cada época. A ela, no conjunto ou nos detalhes, são agregados novos significados e novos valores. Por isso mesmo as imagens podem despertar maior ou menor interesse em cada momento histórico, de acordo com a apropriação que se faz delas. (PAIVA: 2006, p. 20)

Ao lermos uma imagem partimos sempre de valores, problemas, inquietações e padrões do presente. O autor nos lembra que, muitas vezes, estas aflições não existiam ou eram muito diferentes no tempo da produção do objeto, e entre seus produtores (PAIVA: 2006, p. 31).

Os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens suplementam as evidências dos documentos escritos, afirma Burke. Para ele, as imagens oferecem acesso a determinados aspectos do passado que outros tipos de fontes não alcançam. “Seu testemunho é particularmente valioso em casos em que os textos disponíveis são poucos e ralos” (BURKE: 2004, p. 233) como, por exemplo, no que se refere à vida dos militantes políticos na cadeia. Os desenhos e pinturas produzidos por Carlos Zilio e Sérgio Ferro no cárcere constituem em si uma narrativa sobre a experiência da prisão, complementar a outros documentos. Além disso, trata-se de documentos produzidos pelos próprios prisioneiros políticos, diferente de documentos elaborados sobre eles por terceiros.

Em referência ao historiador Peter Paret, Burke nos indica uma das vantagens do uso de imagens: esta evidência “pode ser examinada pelo leitor e pelo autor juntos”. Para Burke, o acesso a um documento escrito é mais restrito, pois pressupõe que, para sua análise, o indivíduo deva estar preparado para visitar arquivo e para ler o documento, visto que sua reprodução nem sempre é permitida. Enquanto que a imagem muitas vezes é facilmente acessível, principalmente em reproduções, e sua mensagem, afirma o autor, pode ser esquadrinhada com relativa rapidez (BURKE: 2004, p. 234).

A imagem é uma rica fonte histórica, mas, na presente investigação, ela se mostrou mais do que isso. A imagem se apresentou como um instrumento para a narração do choque. A dificuldade de narrar o trauma é o problema analisado por

Seligmann-Silva. O sentido primário desta narrativa, afirma o autor, é o desejo de renascer (SELIGMANN-SILVA: 2008, p. 66). Sobre a questão da irrepresentabilidade do choque, da impossibilidade da narração tradicional de assimilá-lo, Gagnebin explica que o trauma separa do sujeito o acesso ao simbólico, particularmente à linguagem (GAGNEBIN: 2005, p. 85). É exatamente neste ponto que a análise de Seligmann-Silva contribui para a discussão.

Em referência a Antelme, o autor afirma que a imaginação é um meio para enfrentar a crise do testemunho. Ela é utilizada como arma em “auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma”. O trauma encontra assim uma maneira para sua narração. Como exemplo, Seligmann-Silva aponta a história da literatura e das artes, cujos serviços prestados à humanidade e seus traumas não são desprezíveis (SELIGMANN-SILVA: 2008, p. 70).

O autor destaca o pensamento de Aristóteles a respeito da memória em seu pequeno tratado *De memoria et reminiscencia* (450 a 24). “A memória sempre foi pensada como um misto de verbalidade e imagens”, afirma Seligmann-Silva. Por seu caráter de arquivo de imagens, Aristóteles afirmou que a memória “pertence à mesma parte da alma que a imaginação”. Para o filósofo, a memória é “um conjunto de imagens de coisas do passado”, “um conjunto de imagens mentais das impressões sensuais, com um adicional temporal”. Sobre o pensamento de maneira geral, o filósofo escreveu: “‘a alma nunca pensa sem uma imagem mental’ (*De anima*, 432 a 17, citado por Yates, 1974: 32); ‘mesmo quando pensamos de modo especulativo, devemos ter uma imagem mental com a qual pensamos’ (*De anima*, 432 a 9, citado por Yates, 1974: 32)”. Seligmann-Silva acredita que, ao tratar de testemunho, a ideia de Aristóteles seja fundamental. O autor afirma que, assim como se fala de narrativa testemunhal, deve-se pensar também em uma arte testemunhal, em práticas imagéticas do testemunho (SELIGMANN-SILVA: 2008, p. 74).

Para o autor é na literatura e nas artes onde a voz – fragmentada e cheia de reticências – do testemunho do trauma poderia ter melhor acolhida. Entretanto, ele afirma ser utópico “pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas” (SELIGMANN-SILVA: 2008, p. 78).

Apesar disso, a passagem para o imaginário foi importante nos casos de Carlos Zilio e Sérgio Ferro. A arte teve primeiramente um caráter ocupacional e

terapêutico e, posteriormente, documental. Ela contribuiu na elaboração de uma narrativa sobre a experiência na prisão. Sem a análise da produção artística do período da cadeia, uma narrativa que inclui o trauma, seria difícil ou até mesmo impossível analisar este momento da trajetória deles.

4.1 DA POLÍTICA À ARTE: A ARTE PRISIONAL

O objetivo deste primeiro tópico é analisar a produção artística prisional de Carlos Zilio e Sérgio Ferro a fim de conhecer um pouco de suas experiências no cárcere. Destaco as diferenças entre as vivências, principalmente, o caráter individual da narrativa de Zilio e o testemunho individual e coletivo no caso de Ferro.

4.1.1 VILA MILITAR E CARLOS ZILIO

Em março de 1970, Carlos Zilio foi ferido durante uma ação e preso. Operado no Hospital Souza Aguiar foi, dois dias depois, levado pelo Exército para o Hospital Central do Exército (HCE), onde passou um mês. O militante ficou 15 dias em estado grave, mas se reabilitou na instituição. Quando melhorou, já no quarto do hospital, pediu à família que lhe enviasse material de desenho: um bloco de desenho de papelaria e lápis de cor (ZILIO: 1996, p. 16; ZILIO: 2012, p. 14).

Eu comecei a desenhar de brincadeira, assim que pude... (...) De um momento para o outro, os desenhos se voltaram para a minha experiência, aí já não eram rabiscos para me distrair, eu já estava pensando em re-potencializar a minha experiência de artista para a minha experiência ali daquele momento. Eu havia abandonado a arte, mas ela não havia me abandonado. (ZILIO: 2012, p. 14)

Carlos Zilio ficou preso em diversos locais: Polícia do Exército (DOI-CODI), DOPS, quartéis da Vila Militar e Regimento Caetano de Farias (ZILIO: 1996, p. 71). Em todos estes lugares foi permitido o uso do material de desenho.

Eu me lembro que quando entrei na PE (Polícia do Exército), eu entrei de pijama vindo do HCE. Você é revistado de cima abaixo e os pertences que eu tinha, sei lá, escova de dentes, tudo isso era verificado. Aí, quando pegaram o meu material de desenho eu disse espontaneamente: “Por favor isso não!” “Como não?”, disse o cara.

Do lado, tinha uma sala onde ficavam os oficiais, as equipes de busca. “Ele quer ficar com isso aqui”. Eles devem ter achado tão inusitado que deixaram. Então fui para a cela de isolamento, ao lado da sala de tortura, com aquele material na mão. (ZILIO: 1996, p. 17)

Segundo o artista, os oficiais temiam um pouco a atividade artística porque achavam que Zilio poderia fazer o retrato deles (ZILIO: 1996, p. 17).

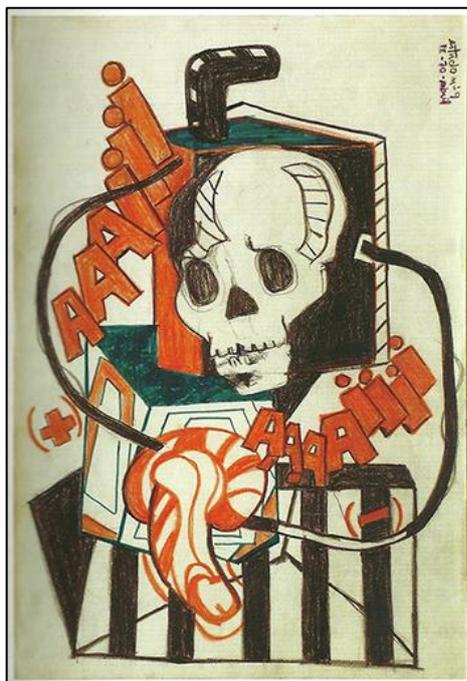


Figura 20. Estudo 9, 1970. Lápiz de cor sobre papel – 47 X 32,5cm
FONTE: VENANCIO FILHO (org.): 2006, p. 31.

Quase toda a produção prisional de Zilio que tive acesso pelos catálogos de exposição foi elaborada nos quartéis da Vila Militar, exceto um trabalho, o *Estudo 9* (Figura 20), que indica (à direita, na parte superior) a data, abril de 1970, e o local, Polícia do Exército. Zilio garante que o desenho foi realizado no DOPS (ZILIO: 1996, p. 17). Sobre a PE, o artista comenta que lá “era barra pesada, era onde ficava o DOI-CODI no Rio. Na PE eu não pude fazer nada” (ZILIO: 2012, p. 15). Provavelmente, o desenho foi feito, na prática, no DOPS, mas a ideia deve ter sido fruto da experiência na PE, já que Zilio ficou na cela de isolamento ao lado da sala de tortura, exatamente o que ele representou no trabalho: o torturado, instrumentos de tortura, o grito e a dor.

Em entrevista, Cocchiarale (*in* ZILIO: 1996, p. 17) comenta que o *Auto Retrato* desenhado em um dos quartéis da Vila Militar (Figura 21) possui um caráter

regressivo no sentido histórico da formação artística de Zilio, com forte influência expressionista do mestre Iberê Camargo. Em resposta, o artista explica que tem também uma regressão psicológica: “(...) você ferido, e ferido preso, fica tão fragilizado que você, assim, praticamente se sente zero e tem que se reconstituir”.

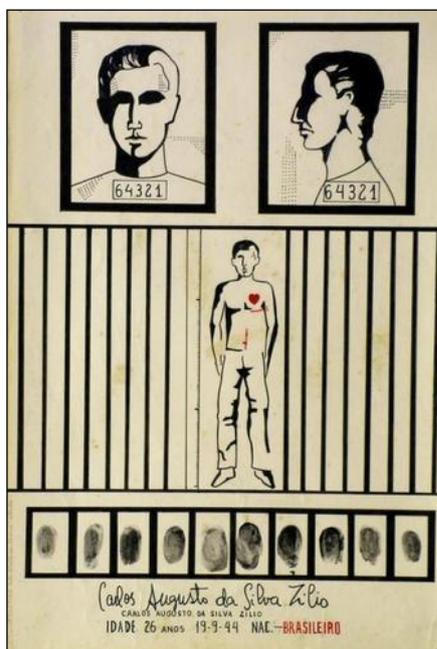


Figura 21. Auto Retrato aos 26 anos, 1970. Caneta hidrográfica sobre papel – 47,3 X 32,5cm
FONTE: Carlos Zilio - Arte e Política (1966-1976): 1996, p. 32 (catálogo de exposição)

Como foi dito anteriormente, o trabalho que, inicialmente, tinha um caráter terapêutico, logo passou a ser uma documentação artística da experiência na cadeia. Primeiramente, a arte como documento-testemunho foi inconsciente e espontânea, como foi o caso do *Estudo 9*. Depois, essa documentação passou a ser consciente. Neste sentido, podemos indicar a ordem de sua arte prisional. Em seus desenhos, Zilio retratou os acontecimentos – inclusive os anteriores à prisão –, na sequência em que eles aconteceram, como se estivesse tentando reconstruir o raciocínio, a sua própria memória (FORTI: 2011, p. 25). Outro indício da consciência do artista em relação à atividade que estava desenvolvendo são as anotações que muitos dos trabalhos tinham no verso (ZILIO: 1996, p. 17). A intenção do artista era fazer esboços para, no futuro, realizar a arte final – tanto que nos desenhos está escrito “estudo número X”. Os trabalhos elaborados dentro da cadeia foram os únicos, exceto alguns que foram destruídos por acidente, mas que foram refeitos

exatamente como os originais. Além disso, ele elaborou também alguns poucos projetos para objeto dos quais executou apenas um (ZILIO: 2012, p. 15).

Sobre a reconstituição dos fatos que resultaram na prisão de Zilio, podemos indicar cinco trabalhos realizados na Vila Militar (Figuras 21 a 25): *A aproximação* (08/1970), *Zé* (08/1970), *Fixação* (X/1970), *Auto Retrato aos 26 anos* (09/1970) e *A quase partida* (01/1971). *Zé* era José Roberto Spiegner, estudante da Faculdade de Economia da UFRJ, apontado por Zilio como dirigente do MR-8 (DI-GB). Eles moravam no mesmo aparelho, foi o primeiro amigo do artista a morrer em um incidente no qual Zilio afirmou estar diretamente envolvido e no qual a morte do militante o teria salvado indiretamente (ZILIO: 1996, p. 16). Esse acontecimento deixou claro para Zilio o problema da fragilidade do ser humano na ligação com a morte (ZILIO: 1996, p. 16). *A aproximação*, desenhado no mês de agosto de 1970, assim como *Zé*, pode ter sido elaborado antes ou depois do segundo, mas a ordem no caso não importa, pois não muda seu significado: a aproximação da repressão, a ideia de quase ser pego, de “estar na mira”. *Fixação*, por sua vez, representa a fixação com a morte, um sentimento intenso e diário na vida do artista (ZILIO: 1996, p. 16). Este último também pode ter sido desenhado antes ou após o *Auto Retrato*, mas a mensagem continua a mesma. Por último, *A quase partida* representaria o período em que Zilio estava no HCE em estado grave, entre a vida e a morte.



Figura 22. *A aproximação*, 1970. Caneta hidrográfica sobre papel – 47,3 X 32,5cm

Figura 23. *Zé*, 1970. Caneta hidrográfica sobre papel – 47,3 X 32,5cm

FONTE: Carlos Zilio - *Arte e Política (1966-1976)*: 1996, p. 32 (catálogo de exposição)

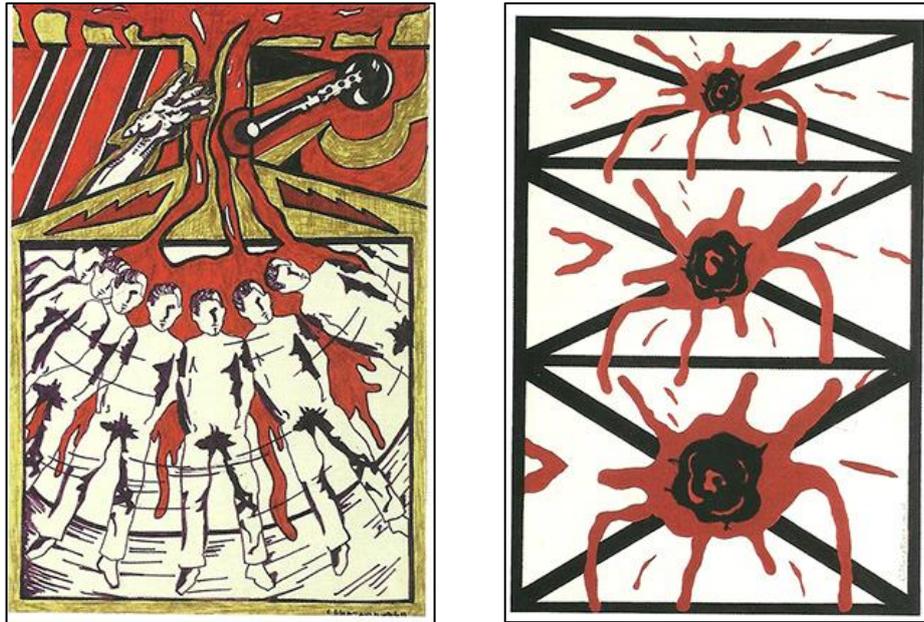


Figura 24. Fixação, 1970. Caneta hidrográfica sobre papel - 47,3 X 32,5cm
 Figura 25. A quase partida, 1971. Caneta hidrográfica sobre papel - 47,3 X 32,5cm
 FONTE: VENANCIO FILHO (org.): 2006, p. 33.

Os pais e a namorada de Zilio, Carminha⁸³ (Maria del Carmen, hoje esposa do artista), iam visitá-lo uma vez por semana. O artista fazia um ou dois desenhos semanalmente e Carminha levava com ela após as visitas. Segundo o artista, isso não causava estranheza: “(...) eles (os censores) estavam atentos para outras coisas mais diretamente envolvidas como trocas de mensagens nossas com o exterior” (ZILIO: 2012, p. 16).

Outra fase dessa documentação autobiográfica pode ser apontada: os desenhos feitos com guache sobre papel, elaborados no ano de 1971, documentando sua experiência na prisão. Dois desses trabalhos são emblemáticos: *Grito Surdo* e *Rotina Dilacerante* (Figuras 26 e 27). Nos dois desenhos, as vísceras vermelhas – influência do artista Antonio Dias e do argentino Jorge de la Vega – foram utilizadas pelo artista para representar a tortura. No segundo, além da questão da tortura, o trabalho é uma espécie de diário sobre sua vida na prisão, sendo o dia da visita o único diferente em relação aos demais.

⁸³ Zilio (2012, p. 16) conta que conheceu a namorada no movimento estudantil em 1969. Carminha era estudante da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) e possuía ligação com a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR).

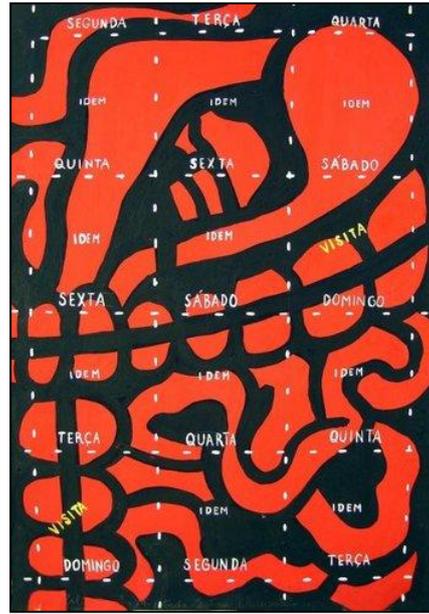
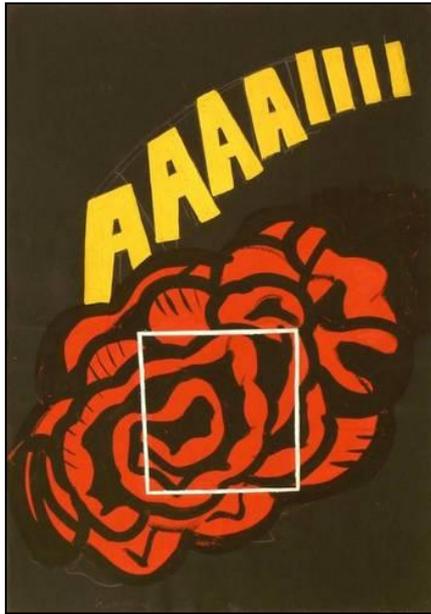


Figura 26. Grito Surdo, 1971. Guache sobre papel – 50 X 32,5cm

Figura 27. Rotina dilacerante, 1971. Guache sobre papel – 50 X 32,5cm

FONTE: Carlos Zilio - Arte e Política (1966-1976): 1996, p. 41 (catálogo de exposição)

Ainda no ano de 1971, Zilio descobriu um novo suporte para seus trabalhos. Ele trocou os desenhos feitos com pilot ou guache em blocos de papel pelas pinturas com tinta Revell nos pratos de comida. A ideia surgiu quando o carcereiro esqueceu de recuperar o prato. O artista estava no isolamento em um dos quartéis na Vila Militar.

(...) um dia, na troca de pratos de comida – era o único momento da minha relação oficial com o mundo – abre a cela, entra o prato de comida, come, fecha a cela, abre a cela... sai o prato de comida. Não sei por que, ficou um prato lá. Tinha, então, um prato e as tintas Revell. “Vou pintar!” Pinte o primeiro prato e disse: “Isso é interessante. Posso explorar isso.” Pedi para Carminha trazer pratos nas próximas visitas. Aí começou a ser, ao invés do pilot e do bloco, o prato. Fiz vários pratos que foram, assim, a minha derradeira produção na prisão. (ZILIO: 1996, p. 18)

O tema da série dos pratos continuou o mesmo (Figura 28): a experiência na prisão, enfatizando a vida e a morte, a liberdade e o encarceramento, a tortura e a angústia do artista. Contudo, nota-se uma preocupação artística bem mais forte na elaboração das pinturas do que nos desenhos em blocos de papel.



Figura 28. Pratos, 1971/1972. Pintura sobre porcelana branca com tinta industrial “Revell” – 24 cm de diâmetro

FONTE: Carlos Zilio - Arte e Política (1966-1976): 1996, p. 44-45 (catálogo de exposição)

Após quase dois anos e meio preso, Carlos Zilio foi posto em liberdade em julho de 1972. Sobre a nova situação, o artista confessa ter se sentido assustado e derrotado, sensações opostas àquelas com que entrou na cadeia. “Na cadeia eu entro morto mas triunfante, e saio da cadeia vivo, mas derrotado” (ZILIO: 1996, p. 18).

4.1.2 PRESÍDIO TIRADENTES E SÉRGIO FERRO

Em dezembro de 1970, Sérgio Ferro e os arquitetos da ALN foram presos. O artista passou por três cadeias: Operação Bandeirante⁸⁴, Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS/SP), e, por último, Presídio Tiradentes, onde passou a maior parte do tempo. Segundo Ferro, os arquitetos e ele não figuravam na lista dos presos quando foram pegos. “As famílias mobilizaram gente importante, até mesmo um financiador da própria Oban”. Assim começaram a aparecer os nomes do grupo de arquitetos na lista dos presos (FERRO *in* FREIRE *et al* (org.): 1997, p. 215).

⁸⁴ Segundo Ridenti (2000, p. 41), foi criado, extra-oficialmente, em junho de 1969, a Operação Bandeirante (Oban), “organismo especializado no ‘combate à subversão’ por todos os meios, inclusive a tortura sistemática”. Em setembro do ano seguinte, a Oban foi integrada ao organismo oficial, o DOI-CODI, recém criado pelo Exército.

No Presídio Tiradentes já havia alguns artistas, como Alípio Freire, Sérgio Sister e Carlos Takaoka⁸⁵. E já havia também alguma produção artesanal entre eles. Mas foi com a chegada do grupo de arquitetos “que o trabalho artístico passou a pretender uma ligação maior com o mundo da arte” (SISTER *in* FREIRE *et al* (org.): 1997, p. 211). A partir deste momento foi fundado um ateliê dentro do presídio⁸⁶.

Discutíamos, fazíamos muita pintura na cadeia, depois da fase da tortura. Era ótima porque era discutida, fabricada e ainda usada como meio de expressão. Quando não se pode falar, era através da pintura, por exemplo, que a gente podia, às vezes, se manifestar. Me lembro até hoje do dia em que fiz um quadro da morte do Lamarca e de uma certa maneira foi aquele silêncio, a nossa maneira de manifestar-nos, de dizer a nossa raiva. (FERRO: 1997, p. 22)

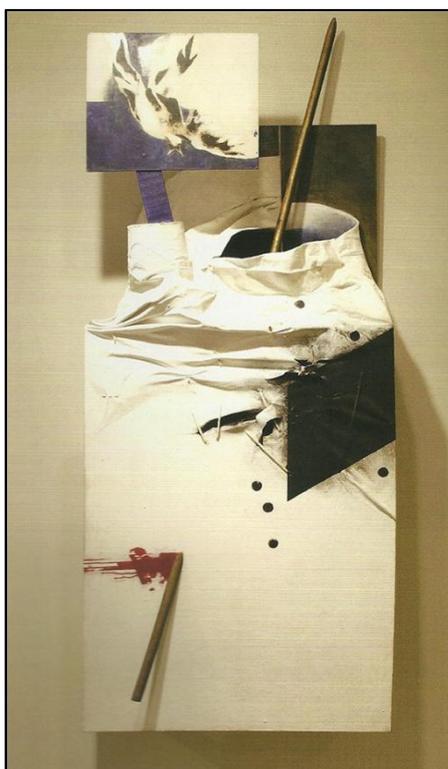


Figura 29. São Sebastião (Lamarca), 1971. Nanquim, tinta acrílica e ecoline sobre papel e sobre tecido com metal - 73 X 180 X 70 cm
FONTE: Resistir é Preciso: 2013, p. 96 (catálogo de exposição)

⁸⁵ Carlos Takaoka era filho do pintor japonês Yoshia Takaoka, preso junto a outros artistas em 1964. Os dois filhos do pintor – Carlos e Luiz – foram presos em 1970. Desde então, Yoshia visitava-os semanalmente. A presença constante do pintor no Presídio Tiradentes foi um incentivo à atividade artística. Segundo Alípio Freire, curador da exposição *Insurreições – expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo* (2013), o pintor, durante as visitas, “costumava conversar com os presos que desciam com seus trabalhos, fazendo observações, dando dicas e orientações no sentido do aperfeiçoamento do fazer artístico”. (texto da mostra)

⁸⁶ Segundo Freire (2000, p. 185), não há registro de nenhum trabalho artístico produzido no período da Oban. Já dentro do DEOPS foram feitos desenhos por Carlos Takaoka, Régis Andrade, Alípio Freire e Sérgio Ferro.

O ex-capitão do Exército Carlos Lamarca, um dos comandantes da VPR, foi assassinado em 17 de setembro de 1971. Sérgio Ferro fez um objeto intitulado *São Sebastião* – a mesma referência ao mártir romano feita na obra de Marighella – em homenagem ao amigo (Figura 29).

Largo terno branco todo de céu por dentro, vazio já do corpo, lanhado, lacerado, atravessado por uma lança vinda por trás, de traição, tarja preta e uma pomba/carcará se escapando para voltar depois. Quando o quadro foi levado embora, pareceu quase em procissão leiga, olhado no silêncio de gargantas apertadas. Foi um nosso modo de abraçar Lamarca. (FERRO *in* FREIRE *et al* (org.): 1997, p. 215)

O terno branco utilizado na obra foi presente de um preso comum: “Jorge, um ‘corró’ de corredor, libanês, matreiro, traficante”. Jorge presenteava frequentemente o arquiteto com um pacotinho de maconha deixado na palma da mão, dando bom dia pela grade da cela. Ferro aceitava e corria para jogar no vaso sanitário. Para o artista, “era o que ele pensava ser o melhor que por mim podia fazer”. O terno foi oferecido para que Ferro o vendesse e ajudasse a esposa (FERRO *in* FREIRE *et al* (org.): 1997, p. 216). Enquanto o arquiteto estava preso, foi despedido por faltas pela FAU-USP. Nesse período, Ediane Ferro perdeu o bebê e também quase se foi (Figura 30).

Mayumi Souza Lima mexeu céu e terra – no céu foi mais fácil, era meio santa – e me conseguiu uma visita fora das regras. Vou algemado, acompanhado por duas metralhadoras, ver Ediane no hospital. Na volta, desenho mãe e filho com água de olho. Como pagamento pela exceção, Ediane fica proibida de me visitar por vários meses. (FERRO *in* FREIRE *et al* (org.): 1997, p. 217)



Figura 30. Ediane, 1971.

FONTE: Arte nos Presídios após 1964 – Jogo de Ideias (Itaú Cultural), 2009 (entrevista)⁸⁷

Os trabalhos de Sérgio Ferro elaborados dentro da cadeia documentam também a amizade e a relação entre os presos. Uma obra interessante neste sentido é o presente dado ao amigo Alípio Freire (Figura 31), apresentada com frequência em reportagens e exposições sobre o tema. O artista inspirou-se nos zengakurens⁸⁸ para fazer a figura humana apresentada na obra. A figura foi crivada de balas e lanças de bambu amarelas e explode como se tivesse sido ela quem jogou um coquetel molotov. No trabalho há também uma “letra do alfabeto hebraico (*otsade*) que, no tarô, está relacionada à carta da Lua, dos Arcanos Maiores”. Sobre o significado da carta de tarô, Alípio Freire explica que “representa a vida da imaginação, além da vida espiritual, e ao mesmo tempo lança luz sobre a nossa natureza animal e, mais que isto, sobre aquela parte oculta e cujo nome não é pronunciado do espírito humano”.⁸⁹

⁸⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ReJXdiFhFcA>. Acesso em 8 nov 2013.

⁸⁸ Federação Estudantil de Esquerda criada no Japão no final da década de 1940 e existente até hoje. Durante os anos 1960 a atuação dos zengakurens destacou-se pela luta contra o terror de Estado norte-americano e contra a Guerra do Vietnã. Na perspectiva da renovação do pacto de segurança nipo-americano, eles fixaram-se no ataque aos símbolos da presença norte-americana no Japão. O ataque era feito, principalmente, com coquetel molotov ou lanças de bambu. (DREYFUS-ARMAND; PORTES: 2000, p. 66)

⁸⁹ FREIRE in Teoria e Debate n° 112, maio 2013. Disponível em: <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/insurreicoes-memorias-em-busca-de-um-lugar?page=0,0>



Figura 31. Sem título, 01/10/1971. Nanquim, tinta acrílica e ecoline sobre papel. Coleção Alípio Freire-Rita Sipahi.

FONTE: *Insurreições: expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo*, 2013 (folder da exposição)

As obras de arte nem sempre eram elaboradas individualmente. Com o objetivo de passar o tempo, Ferro conta que o arquiteto Rodrigo Lefèvre inventava jogos como batalha naval móvel e torneios de buraco complicados e intermináveis. Além disso, a leitura também era uma das atividades frequentes. Um dia, Ferro e os outros presos da cela resolveram fazer um objeto coletivamente. A obra foi intitulada *São Jorge ou Ogum* (Figura 32), o orixá ou deus da guerra. O dragão capitalista do trabalho é uma referência aos EUA.



Figura 32. São Jorge, 1971. Autoria coletiva.

FONTE: Arte nos Presídios após 1964 – Jogo de Ideias (Itaú Cultural), 2009 (entrevista)⁹⁰

Sérgio Ferro aponta dois aspectos positivos desta arte produzida coletivamente na cadeia. Primeiro, no sentido educativo, apresentando uma atividade manual simples quando se quer fazer. Mas também a possibilidade de reunião dos presos. Sérgio explica que, em determinados momentos, os grupos ficavam um pouco hostis, a atividade artística funcionava, então, como um ponto de interesse comum que aproximava as pessoas (FERRO: 1997, p. 23).

Sobre a sua produção individual, o artista afirma que “escoava ali ataques de raiva ou desabafo, inventava jeito para contar e vigiar o desconforto”, admite que pintava, “literalmente, como um condenado”. Ferro aponta também o interesse dos outros presos, “nem sempre letrados em arte”, pelo seu trabalho. “O que mais esperavam – acho – era que pusesse lá fora o que trazíamos por dentro: carinho recolhido, revolta calada, desamparo, espera teimosa de um outro amanhã” (FERRO *in* FREIRE *et al* (org.): 1997, p. 215).

Diferente da experiência de Carlos Zilio, no Presídio Tiradentes o material para a produção artística foi retirado algumas vezes durante as vistorias. Em entrevista por e-mail, Sérgio Ferro conta uma dessas situações.

⁹⁰ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ReJXdiFhFcA>. Acesso em 8 nov 2013.

Delicados como sempre, deixaram a cela de pernas para o ar, levaram livros, objetos pessoais e nosso material de desenho. Quando saíram, Rodrigo Lefèvre, arquiteto, meu quase irmão desde o ginásio, começou a desfazer uma caixa de frutas e a retirar fios do colchão. Em silêncio absoluto, pouco a pouco, montou um magnífico móbile, como os de Calder, e o pendurou na lâmpada da cela a tempo para cantarmos em coro, como fazíamos todos os fins de tarde, o *Apesar de você* do Chico. Acho que choramos. Logo os policiais vieram arrancar com raiva o “móbile”. Foi a melhor obra de arte feita na cadeia, penso eu. (FERRO: 2013, p. 6)

Quando os objetos artísticos eram remetidos para fora do presídio, eles eram submetidos à censura. Para Sérgio Sister (*in* FREIRE *et al* (org.): 1997, p. 210), um dos artistas presos, os desenhos eram vistos pelas autoridades carcerárias como documento: “Tanto que vez ou outra (...) foram apreendidos pela direção do presídio a título de ‘prova’ por retratarem a situação de indisciplina e subversão da ordem”.

Através da produção artística de Sérgio Ferro realizada dentro do Presídio Tiradentes é possível conhecer um pouco da experiência do grupo que fundou o ateliê na instituição, além da relação destes artistas-militantes com os outros presos. Sua obra é importante não apenas por documentar a repressão e a experiência na prisão, mas por documentar também a solidariedade e a amizade entre as pessoas.

Em julho de 1971, Ferro foi condenado a dois anos, com um de *sursis*. Segundo o artista, foi “sentença arranjada: ‘milagre’ do meu pai”. O privilégio deixou Ferro ao mesmo tempo aliviado e com vergonha, humilhado por ser sempre o premiado (FERRO *in* FREIRE *et al* (org.): 1997, p. 214). O arquiteto ficou preso até dezembro de 1971 quando recebeu convite para lecionar na França, país onde vive até hoje (FERRO: 1997, p. 8).

A arte prisional dos dois artistas plásticos aqui analisados teve, inicialmente, apenas um caráter ocupacional e terapêutico, mas logo adquiriu um valor documental, contribuindo na elaboração de uma narrativa sobre a experiência na prisão. No caso de Carlos Zilio, sua produção é um testemunho individual que enfatizou a vida e a morte, a tortura e a angústia. O trabalho de Sérgio Ferro é um documento individual e coletivo que destacou a aflição, a indignação, a solidariedade e a amizade. Como já foi dito anteriormente, sem a análise desta fonte – os objetos artísticos produzidos no período da cadeia, uma narrativa elaborada durante a vivência que inclui o trauma –, seria difícil ou até mesmo impossível problematizar este momento da trajetória deles.

4.2 A ARTE APÓS A PRISÃO: O RETORNO AO MEIO ARTÍSTICO

Este segundo tópico do capítulo tem como objetivo apresentar os primeiros trabalhos elaborados após o período da cadeia, sublinhando a influência dessa vivência e/ou da experiência como militante nestas obras. Não foram analisados na presente dissertação os anos relativos ao exílio, contudo, no caso de Sérgio Ferro que saiu da prisão para a França, a produção sobre a qual falarei foi realizada já no exterior. Em relação a Carlos Zilio, abordo os anos 1973 a 1976, quando partiu para Paris.

4.2.1 ZILIO ANTES DO EXÍLIO (1973-1976)

A partir do ano de 1973, Carlos Zilio tentou retomar contato com pessoas do campo artístico do qual havia saído em 1968. Restabeleceu, então, contato com Carlos Vergara, Roberto Magalhães e outros artistas plásticos de sua antiga convivência, além de conhecer novas pessoas como o artista Waltercio Caldas e o crítico de arte, na época redator de artes plásticas do jornal semanal *Opinião*, Ronaldo Brito. Neste mesmo ano, Zilio vendeu seus dois primeiros quadros ao colecionador Gilberto Chateaubriand⁹¹, apresentado ao artista pelos colegas de trabalho de sua esposa Maria del Carmen⁹². Através desses contatos, Zilio conseguiu retomar o meio artístico.

Paralelamente a esta retomada de contatos, o artista voltou a pintar. Sobre a produção do ano de 1973, Zilio (1996, p. 17) explica que esse trabalho, visivelmente ligado à arte na cadeia (Figuras 33 a 36), fez parte de sua retomada com a vida, da retomada de si. Um dado presente em suas obras do período é o sangue. O artista explica que durante três ou quatro anos sonhou com uma cena onde havia sangue,

⁹¹ Filho do jornalista Assis Chateaubriand, Gilberto adquiriu seu primeiro quadro em 1953. Desde então, nunca mais parou de comprar obras artísticas. Sua coleção de arte brasileira contemporânea é a mais importante existente no país, sendo especialmente significativa nos dois extremos da arte brasileira do século XX: o modernismo (1920-1930) e a vanguarda (1960-1980). Segundo Morais (1995, p. 228), Gilberto Chateaubriand “nunca se furtou a emprestar suas obras para exposições no Brasil e no exterior. Para ele, emprestar suas obras é uma obrigação cultural, uma tarefa que diz cumprir com o maior prazer”.

⁹² A esposa de Zilio trabalhava no escritório de *graphic design* de Aloisio Magalhães (ZILIO: 1996, p. 13), um dos maiores e mais ativos do país na época. Com ajuda de grande equipe, “criou logomarcas ou, como ele prefere definir, a identidade visual de várias empresas brasileiras, como Banco Nacional, Banespa, Brascan, Sousa Cruz, Light e Petrobrás, bem como da Fundação Bienal de São Paulo e da Universidade Nacional de Brasília, além do símbolo do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro”. (MORAIS: 1995, p. 259)

por isso sua presença nos trabalhos, era realismo, era o que ele vivenciava (ZILIO: 1996, p. 18).

Sobre duas das obras de Zilio, Cocchiarale comenta:

Em 1973, já em liberdade, (Zilio) pinta um novo auto-retrato. Consiste de uma mancha vermelha sobre o campo da tela; na mancha o título da obra. Trata-se da substituição do corpo icônico do auto-retrato da prisão, por um índice da sua existência: o sangue. As pinturas das giletes que cortam a tela, fazendo-a sangrar, manifestam, na mesma época, que a questão começava a deslocar-se da representação do corpo vivido para a carne mesma da obra. (COCCHIARALE: 1996, p. 11)

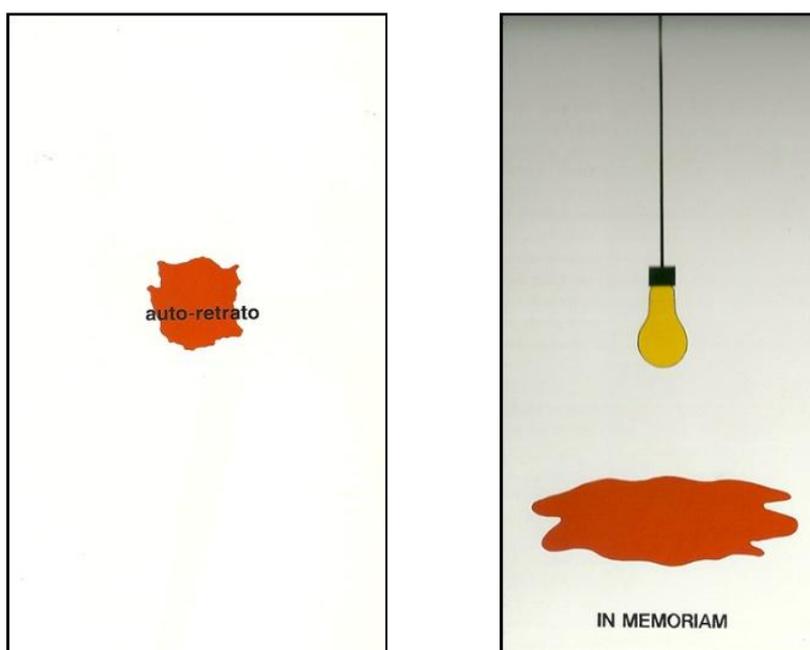


Figura 33. Auto-retrato, 1973. Vinílica sobre tela – 135 X 85 cm

Figura 34. In memoriam, 1973. Vinílica sobre tela – 130 X 55 cm

FONTE: VENANCIO FILHO (org.): 2006, p. 42.



Figura 35. Atenção, 1973. Vinílica sobre tela – 140 X 100 cm
Figura 36. Sem título, 1973. Vinílica sobre tela – 140 X 100 cm
FONTE: VENANCIO FILHO (org.), 2006, p. 41-43.

Como documento histórico, aponto dois pontos importantes e diretamente relacionados nestes trabalhos. Além da influência evidente da experiência do artista na cadeia na escolha dos elementos presentes nas obras, a produção é também um testemunho dos métodos de tortura utilizados e das consequências dessa prática (Figuras 37 e 38).



Figura 37. Identidade ignorada, 1973. Fotografia - 18 X 24 cm
FONTE: VENANCIO FILHO (org.): 2006, p. 47.



Figura 38. Método mnemônico, 1974. Madeira, torquês, letras auto-adesivas – 22,7 X 9,3 X 4,7 cm
FONTE: VENANCIO FILHO (org.): 2006, p. 49.

Em agosto de 1975, foi inaugurada a primeira exposição individual de Carlos Zilio na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt⁹³. Em artigo publicado na época⁹⁴, o crítico de arte Frederico Moraes comentou:

(...) Carlos Zilio pretende sair do mutismo e do subjetivismo que caracterizavam, segundo ele, a atividade anterior do artista, que deixava ao crítico a tarefa de conceituar seu trabalho, propondo-se a desenvolver uma ação global (e tática) visando ampliar seu relacionamento com o público. O artista define sua exposição como “um projeto de intervenção crítica no circuito da arte”, porém, “sendo crítica, reconhece as suas limitações e não pretende oferecer uma opção radical, mas procura intervir abrindo alternativas contrárias aos aspectos mais retrógrados do circuito. Deve-se, portanto, entender a exposição de Zilio como piloto de uma ação mais ampla, que tem como objetivo a discussão dos elementos que constituem o sistema e/ou circuito da arte – o artista, a obra, o público, a crítica etc. Neste sentido, a exposição é oferecida mais à reflexão do que à vista. (MORAIS: 1975 *in* ZILIO: 1996, p. 49)

As obras de Zilio indicadas neste tópico não foram expostas na mostra. Dos trabalhos apresentados na galeria de arte, destaco o objeto denominado *Para um jovem de brilhante futuro* (Figura 39). O objeto-mala foi feito no ano de 1973/74. Na exposição, além dos exemplares da mala, havia também “álbuns com fotos xerografadas mostrando um personagem de costas (o próprio artista) em diferentes situações, carregando a mala, posters e cartões postais contendo a fotografia do mesmo objeto-mala” (MORAIS: 1975 *in* ZILIO: 1996, p. 49). Essa obra, diferente das

⁹³ Em dezembro de 1971, o advogado e colecionador Luiz Buarque de Hollanda instalou em sua casa, localizada na Rua Corcovado no Jardim Botânico, a galeria que levava seu nome. Em seguida, para fundar nova galeria, instalada à Rua das Palmeiras, 19, associou-se a Paulo Bittencourt. (MORAIS: 1995, p. 322)

⁹⁴ O cerco, o circuito. O Globo, 20/08/1975. *In*: ZILIO, 1996: 49.

outras que foram exibidas, ainda está relacionada à intenção de Zilio de transmitir uma determinada sensação do mundo que estava vivendo ao sair da cadeia, de ser “abruptamente jogado no milagre brasileiro” (ZILIO: 1996, p. 17). Venancio Filho faz uma análise do objeto e indica os outros trabalhos da mostra, enfatizando o distanciamento crítico/irônico presente no personagem do homem da mala de pregos.

(...) a figura vencedora dos novos tempos, a mala possuidora de um executivo: objeto e indivíduo símbolos da mentalidade que agora se põem à vontade sem contestação, ícone ostensivo dos vencedores. Termina aí, por assim dizer, esta parábola educativa do período, o resultado do conflito em que o militante se envolveu e sobreviveu, e seu depoimento artístico sintético e silencioso: ele próprio se desveste de drama; a vida se resume a um conjunto de linhas, setas e gráficos, como mostra uma série de trabalhos, radical registro impessoal, neutro, geométrico e devidamente feito para o arquivo (político?). (VENANCIO FILHO *in* VENANCIO FILHO (org.): 2006, p. 16)



Figura 39. Para um jovem de brilhante futuro, 1973/74. Mala de couro, pregos. Múltiplo, 10 exemplares.

FONTE: VENANCIO FILHO (org.): 2006, p. 12.

Para Cocchiarale (1996, p. 12), as obras presentes na exibição da galeria “esforçam-se para produzir o afastamento crítico do sujeito-artista em nome da objetividade do trabalho, esvaziam o corpo vivido, expulsam-no através dos pregos que ferem”. Segundo o autor, existem, paradoxalmente, diferenças e semelhanças

entre a presença icônica do corpo nos objetos realizados até 1967 e sua ausência nas obras expostas em 1975: a que levou o artista à militância e aquela que o reconduziu ao campo artístico.

No ano seguinte, na Sala Experimental do MAM-RJ⁹⁵, também foi realizada uma exposição individual de Zilio: *Atensão* (Figura 40). Os conceitos básicos da mostra eram pressão e equilíbrio. Nela, a sugestão de queda e ruptura, estava presente a todo o momento. Segundo o crítico de arte Ronaldo Brito,

A posição de crítica de Carlos Zilio se desloca assim do plano da simples denúncia, escapa ao desgaste e à cumplicidade das linguagens correntes da denúncia, e procura um ponto de vista mais amplo e rigoroso. Trata-se não de envolver o espectador, conquistá-lo mediante signos de cumplicidade, mas mobilizá-lo para uma leitura crítica do real. Os dados estão postos e formalizados, o raciocínio deve entrar em ação. (BRITO: 1976 *in* ZILIO: 1996, p. 58)



Figura 40. *Atensão*, 1976. Vista geral da exposição. Sala Experimental, MAM/RJ.
FONTE: VENANCIO FILHO (org.): 2006, p. 57.

Sobre a exibição, o crítico de arte Frederico Moraes (1976 *in* ZILIO: 1996, p. 63) afirmou que o ambiente criado por Zilio é “um espaço dado à reflexão, na medida em que ele é um simulacro inteligente da realidade à nossa volta”. É

⁹⁵ A Sala Experimental do MAM-RJ foi criada em dezembro de 1975 com o objetivo de ser um espaço móvel e de abrigar exposições de vanguarda. O programa de exposições da sala durou até o 1º semestre de 1978. (MORAIS: 1995, p. 337)

também um espaço tenso que exige atenção. Segundo o crítico, a arte para Zilio seria o instrumento para criar este estado de tensão.

O menor descuido e caímos da *Pinguela* e no escorregão, tudo pode vir abaixo, a pedra, a tábua, o... Ou explodir no ar. Há uma bomba (*Contenção*) que ameaça explodir – é o tique-taque nervoso do *metrônomo* (*Volume-Minuto*) que diz. Quem garante que o cabo de aço não se arrebenta (*Por um fio*) fazendo desabar a pedra sobre nós. No espaço tenso, o equilíbrio é sempre precário – três tijolos e uma tábua. Não importa que sejam muitas as possibilidades desse equilíbrio. (MORAIS: 1976 in ZILIO: 1996, p. 64)

O estado de tensão não foi apenas uma ideia para a realização da exposição, Zilio vivia constantemente nesta situação. Em entrevista, o artista comenta que um dia percebeu que a esposa e ele estavam sendo seguidos, “uma coisa ostensiva com o objetivo de deixar a pessoa permanentemente intimidada”. Além disso, conta um episódio de um amigo que foi reconhecido por equívoco numa foto em um assalto e quando deu por si estava preso no Recife. Esses fatos não impediram Zilio de retomar sua vida artística, mas ele confessa que “tudo isso era motivo de grande tensão”. Motivado pelo clima político e por um convite para participar da Bienal de Paris em 1977, o artista e a esposa decidiram viver por um período no exterior (ZILIO: 2012, p. 17-18).

4.2.2 A PRIMEIRA OBRA DE FERRO NO EXÍLIO

Impedido de morar em Paris, cidade onde havia grande concentração de exilados brasileiros, Sérgio Ferro foi com a família viver no interior da França, tornando-se professor da *École d'Architecture* da Universidade de Grenoble. Embora tenha ajudado a formar grande número de arquitetos no exterior, Ferro não pôde mais exercer a profissão, pois seu diploma não é reconhecido na França (RIDENTI: 2000, p. 174).

Na Europa, o artista deixou de ter uma militância política em sentido estrito, continuando a atuar no ensino e na pintura, áreas indicadas por ele como suas duas “armas” (RIDENTI: 2000, p. 174). Como foi dito anteriormente, não tenho como objetivo analisar o período relativo ao exílio, entretanto acredito que seja importante indicar a obra elaborada no período que abriu as portas do campo artístico europeu para Sérgio Ferro.

Em entrevista, Ferro explica que quando chegou ao exílio quis fazer um mural em homenagem aos amigos mortos pela ditadura: Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira (o Toledo), Carlos Lamarca, Lara Lavelberg⁹⁶ e outros. O artista fez a obra⁹⁷, mas lamenta que o mural não tenha servido em nada aos homenageados nem à luta no Brasil da qual ele fez parte nem tenha tido nenhuma ressonância na política brasileira. Ferro lastima que a obra tenha servido mais a ele do que aos amigos, funcionando como porta de entrada no meio artístico francês: “eu fiquei quase com vergonha depois que fiz esse mural, parecendo um urubu aproveitando a carniça, aproveitando a morte”. Depois da obra em tributo aos amigos mortos, o artista parou de fazer pintura “aparentemente engajada”. Contudo, manteve seu objetivo de fazer pintura “que se aproxima das pessoas, que qualquer um pode entender” (FERRO: 1997, p. 14).

A primeira exposição de Sérgio Ferro na Europa aconteceu em Thessalônica, na Grécia, no ano de 1974. Na França, a primeira mostra ocorreu em 1975, em Grenoble. Ainda na década de 1970, foram realizadas duas exposições individuais do artista em São Paulo, na Galeria Fernando Millan: uma no ano 1973 e outra em 1976⁹⁸. Sobre estas exposições paulistas, Ferro as avalia positivamente como acontecimentos significativos no sentido de reconhecimento de sua produção artística da época. Além disso, afirma que sua presença nos eventos foi indireta: como ele não podia vir ao Brasil, sua esposa veio em seu lugar (FERRO: 1997, p. 23). Embora não tenha tido acesso aos catálogos dessas duas mostras – a existência de tais documentos é incerta –, posso afirmar que os trabalhos produzidos pelo artista dentro do Presídio Tiradentes não foram expostos. A exibição das obras dos presos políticos começou a ser feita na década de 1980 (FREIRE: 2000, p. 199) como será discutido no próximo tópico.

A influência da experiência na prisão nos trabalhos de Carlos Zilio produzidos em 1973 é clara. A produção artística dos anos seguintes é marcada pelo abalo do militante político “abruptamente jogado no milagre brasileiro” e pelo estado constante de tensão causado por incômodas situações. Além disso, o artista-militante voltou a se manifestar, mas neste momento sua denúncia tendeu mais para o campo artístico do que para o político. Sérgio Ferro elaborou o mural homenageando os

⁹⁶ Ex-professora de Psicologia da Universidade de São Paulo, militante do MR-8 e companheira de Carlos Lamarca. (RIDENTI: 2000, p. 184)

⁹⁷ O mural de 50 m² foi finalizado em 1975 em Villeneuve-Grenoble. (RIDENTI: 2000, p. 402)

⁹⁸ Sérgio Ferro: 2002 (catálogo de exposição).

companheiros da luta armada mortos pela ditadura, visando, além do tributo, uma repercussão política no Brasil que contribuísse de alguma maneira para a luta contra a repressão, não obtendo resultados neste sentido. Após este período, ambos estavam reinseridos no campo artístico, e arte e política já não se encontravam mais em suas produções.

4.3 MEMÓRIA E HISTÓRIA

A arte produzida dentro de presídios políticos – mais especificamente, o Presídio Tiradentes – foi apresentada ao público, pela primeira vez, em 1984. A exposição *Pequenas Insurreições – Memórias*, realizada na sede da Associação Brasileira de Imprensa de São Paulo (ABI-SP), marcou os cinco anos do Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos e da Anistia de agosto de 1979. A mostra fez parte também da campanha pelo tombamento do arco da pedra, o que sobrou da demolição do Presídio Tiradentes. O local foi transformado em monumento com a colocação de uma placa de bronze onde se inscreveu: “Em homenagem aos homens e mulheres que, no Brasil, ao longo da história, lutaram contra a opressão e a repressão – pela liberdade”. Um número razoável de visitantes foi recebido durante os dois meses do evento, apesar da pouca divulgação da grande mídia. Além disso, seus organizadores – o jornalista Alípio Freire e sua esposa Rita Sipahi, ex-presos políticos – receberam um convite do Centro Cultural de São Paulo para montar a exibição, ampliada e com o mesmo título, na instituição (FREIRE: 2000, p. 199-200). Nos últimos 30 anos, outras exposições – *Insurreições – expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo* foi a 13ª mostra realizada⁹⁹ – e eventos (como, por exemplo, palestras em instituições de ensino, reportagens) sobre o tema foram realizados.

Com a intenção de analisar a produção da memória sobre a arte utilizada como instrumento de luta na segunda metade dos anos 1960 e, principalmente, sobre a arte prisional, selecionei dois momentos que considere marcantes neste sentido. Nos anos 1996/97 foi organizada a mostra *Carlos Zilio - arte e política*

⁹⁹ FREIRE *in* Teoria e Debate n° 112, maio 2013. Disponível em: <http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/insurreicoes-memorias-em-busca-de-um-lugar?page=0,0>

(1966-1976) e foi publicado o livro *Tiradentes, um presídio da ditadura. Memórias de presos políticos*. Em 2013 foram realizadas as exposições: *Insurreições - expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo* e *Resistir é Preciso*. Este último tópico do capítulo tem, então, como objetivo analisar, nestes quatro eventos, os discursos de memória construídos.

Halbwachs foi o primeiro teórico a apontar que a memória é construída. Antes, a memória individual era tida como um dado, como uma série de impressões guardadas que quando ativadas por questões do presente eram trazidas à tona. Enfatizando a dimensão coletiva e social da memória e seu caráter dinâmico, submetida a transformações constantes, o autor afirma que

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS: 1990, p. 51)

Para o teórico, a memória de uma sociedade estende-se até onde atinge a memória dos grupos dos quais ela é composta (HALBWACHS: 1990, p. 84). A memória se perde quando se perde o grupo. Em relação à diferença entre memória histórica e memória coletiva, a história é para Halbwachs um quadro de mudanças que examina os grupos de fora: aqueles que escrevem a história e que registram, sobretudo, as mudanças, entendem que, para passar de um para o outro, é preciso que se desenvolva uma série de transformações das quais a história não percebe senão o resultado final. A memória coletiva, ao contrário, é um quadro de continuidade, de similitudes, é o grupo visto de dentro (HALBWACHS: 1990, p. 88).

O autor, entretanto, não aponta a questão política e conflitiva da memória assinalada por Pollak. Além de ser seletiva, ela é um fenômeno continuamente construído em função das preocupações pessoais e políticas do momento, sendo produto e objeto de disputas (POLLAK: 1992, p. 203-204). Estas disputas da memória refletem na disputa historiográfica, embora os processos de narrativa sejam diferentes.

Halbwachs enfatiza as funções positivas desempenhadas pela memória comum, de reforçar a coesão social pela adesão afetiva ao grupo (POLLAK: 1989, p. 3). Pollak, ao contrário, acentua o caráter coercitivo da memória coletiva nacional.

Inclusive, em referência a Henry Rousso, afirma que o termo “memória enquadrada” seria mais específico do que memória coletiva e que “todo trabalho de enquadramento de uma memória de grupo tem limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente” (POLLAK: 1989, p. 9). Esta memória trabalhada, fechada, sem fissuras se torna oficial dentro de determinado contexto nacional, sobrepondo-se às memórias subterrâneas (POLLAK: 1989, p. 13).

Para Huyssen, a memória é fundamental para a coesão social e cultural de uma determinada sociedade, qualquer tipo de identidade depende da memória. Por outro lado, ele afirma que a memória só é possível a partir do esquecimento. Em referência a Paul Ricoeur, o autor aborda o esquecimento como memória manipulada, relacionada à narratividade, no sentido que qualquer narrativa é seletiva e implica certo esquecimento de como a história poderia ter sido contada de maneira diferente (HUYSSSEN: 2004, p. 3). Com base nessa ideia, pode-se afirmar que as memórias públicas são regidas por mecanismos de inclusão e exclusão. Quando a conjuntura muda, os problemas são recolocados de forma diferente, lembranças que foram contidas por motivos políticos ressurgem, principalmente como “resultado de um novo amálgama entre a lembrança do passado e um presente político” (HUYSSSEN: 2004, p. 16). Segundo o teórico, a memória é uma construção que depende da conjuntura e de seus agentes empreendedores.

Outro tipo de esquecimento, diferente da memória manipulada de Ricoeur, é apontado por Huyssen: o esquecimento de esgotamento. Citando Foucault, o autor afirma que a repressão produz um discurso, um discurso público memorialista onipresente excessivamente público. O excesso de repetições (ritualísticas) gerado pela demanda do presente esvazia o conteúdo político essencial, havendo um esgotamento da sociedade no sentido de um “não querer saber”, advertindo que é “nesse ponto que o foco intenso na memória do passado pode bloquear nossa imaginação do futuro e criar uma nova cegueira sobre o presente” (HUYSSSEN: 2004, p. 17).

Para Jelin, a experiência humana incorpora, além das vivências próprias, as vivências de outros que lhe foram transmitidas. Sendo assim, o passado pode condensar-se ou expandir-se (JELIN: 2002, p. 13). A autora aponta o processo de elaboração da memória (e seu caráter repetitivo) que é modificado pela interpretação do sujeito. No plano coletivo, o desafio é superar as repetições, os

esquecimentos e os abusos políticos, promovendo a reflexão ativa sobre esse passado e seu sentido para o presente e para o futuro (JELIN: 2002, p. 16).

Segundo a autora, o acontecimento rememorado é resultado de uma busca de sentido, impulsionado por um momento que cobra uma vigência associada a emoções e afetos. Esta rememoração é expressa em uma forma narrativa com um mínimo de coerência para que se torne um relato comunicável. O sujeito constrói, assim, um sentido do passado. Esta construção é sempre realizada no presente, pois “a experiência é um ‘passado presente, cujos acontecimentos têm sido incorporados e podem ser lembrados” (KOSELLECK: 1993, p. 338 *apud* JELIN: 2002, p. 12). Além disso, está cultural e coletivamente marcada. Assim como Pollak e Huyssen, Jelin também aponta o caráter seletivo da narrativa do passado e a impossibilidade de uma memória total (JELIN: 2002, p. 29).

O passado não pode ser mudado. O futuro, ao contrário, é incerto, indeterminado, afirma a autora. Em referência a Ricoeur, Jelin explica que o sentido do passado pode mudar, pois está “sujeito a reinterpretações ancoradas na intencionalidade e nas expectativas em relação ao futuro” (JELIN: 2002, p. 39). As diferentes interpretações e revisões históricas são, portanto, produzidas ao longo do tempo, resultado de lutas políticas e de outras mudanças, como a da própria pesquisa histórica (JELIN: 2002, p. 41).

4.3.1 CARLOS ZILIO: ARTE E POLÍTICA (1966-1976)

A exposição individual de Carlos Zilio foi realizada nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador nos anos 1996 e 1997. A mostra cobriu o período de 1966 a 1976: o momento no qual Zilio iniciou sua produção artística militante até o ano em que partiu para o exterior. Nessa exibição, pela primeira vez, o artista apresentou ao público seus trabalhos feitos dentro da cadeia. Zilio explica que essas obras eram “uma espécie de tabu” e que ele não tinha disponibilidade pessoal para mostrá-las, mas como o objetivo do evento era fazer uma retrospectiva de seus anos políticos, necessariamente elas deviam fazer parte do acervo exibido.

Bom, durante algum tempo eu tive, assim, um certo pudor pessoal em mostrar esses trabalhos. Eu não me sentia à vontade, quer dizer, são

trabalhos que ficaram – durante o tempo da minha cadeia, todos escondidos – debaixo da cama da Carminha mais precisamente. E depois ficou uma coisa meio íntima. Fazia parte dos meus fantasmas. Eu achava que minha prática política tinha sido uma espécie de pré-história individual, mas depois compreendi que havia uma continuidade e essa continuidade eu acho que deve estar no meu trabalho e, até de alguma forma, na minha vida. (ZILIO: 1996, p. 13)

Em um dos textos de apresentação presentes no catálogo da exposição, Zilio dedicou a mostra a “todos que morreram nesta luta, alguns, inclusive, de maneira bastante cruel”. Mas sua homenagem foi, sobretudo, ao amigo José Roberto Spiegner, morto aos 20 anos de idade – figura principal de um dos desenhos da cadeia. No mesmo escrito, o artista disse se surpreender como pessoas tão jovens tinham “a certeza de poder mudar o mundo e modelar a história”. E que embora tenham experimentado a “dura realidade da derrota”, mantiveram, “como um registro histórico, a crença na esperança da realização humana e a manutenção da dignidade diante da opressão” (ZILIO: 1996, p. 4).

Explicando o porquê de apresentar sua produção dos anos políticos, principalmente, do período da prisão, Zilio afirmou que era uma sensação espontânea que indicava aquele momento:

Talvez porque o tempo já houvesse distanciado seu caráter emocional, talvez porque as mudanças históricas permitissem ter com eles uma relação menos militante ou, até mesmo, porque o meu trabalho, como um todo, tivesse ganho, para mim, um amadurecimento capaz de tornar a relação com a época política independente de qualquer manipulação. (ZILIO: 1996, p. 4)

Ele confessou que antes disso se sentiria exposto. E que a necessidade da exibição como uma documentação de sua vivência e sentimento de uma época acabou predominando.

No outro texto de apresentação, a Secretária Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro em 1996, Helena Severo, contextualizou a produção de Zilio dos anos 60. Ela afirmou que os artistas da década de 1960 – não apenas os brasileiros – “se viram impelidos a fazer arte ‘para mudar o mundo’, não para agradar aos sentidos de uma humanidade àquela altura quase anestesiada por tantos e tão inquietantes acontecimentos”. No Brasil, a arte engajada se apresentou de duas maneiras: “uma que se aproximava das manifestações populares e espontâneas da arte (...) outra que, sem abrir mão da capacidade crítica do erudito, armou-se da arte

como um instrumento de luta dos mais poderosos”, apontando a segunda alternativa como aquela que Zilio teria se identificado. Sobre o artista, Severo declarou que “sob a tensão e o conflito dos anos 60, soube responder à situação externa sem perder de vista aquilo que a arte tem de mais profundo” (SEVERO: 1996 *in* ZILIO: 1996, p. 3).

Em outro documento da exposição, Paulo Sérgio Duarte discutiu a relação entre arte e política, encontro impossível na época em que estava escrevendo, pois “parecem viver em mundos distantes”. Situando a produção de Zilio nessa discussão, o crítico de arte destacou a autonomia da forma em sua obra. Advertiu que em uma mostra com “forte componente biográfico” era necessário ter em mente sua natureza e seu desenvolvimento, indicando resumidamente a trajetória artística de Zilio. Dessa história, destacou o “interregno da militância” que “não se constituiu, do ponto de vista existencial, numa interrupção de seu processo criativo, trata-se, antes, de um deslocamento” e a retomada da arte dentro do hospital. Sobre este trabalho e os produzidos na cadeia, Duarte afirmou:

Os elementos regressivos, do ponto de vista da forma, se alinham com a clássica explicação freudiana da retração da libido do objeto, da necessidade de investimento no Ego, no Narcisismo primário, como vigamestra de suporte psicológico diante da morbidez real. São, do ponto de vista psicanalítico, uma demonstração da teoria exposta no texto ‘Para introduzir o narcisismo’. De qualquer modo, descontados esses fatores e o papel terapêutico da atividade artística em situação de efetivo isolamento do mundo, é notável o reaprendizado demonstrado por esses desenhos, que não podem deixar de nos emocionar pelo que significam na vida do artista. (DUARTE: 1996, p. 6)

Para o crítico, “arte e política procuram uma simbiose nesses trabalhos” em exposição. Sua dimensão sociológica “está submetida à disciplina de uma simetria e de uma economia minimal” cujo “elemento ordenador da forma se presta a ser impregnado do elemento crítico”. Concluindo a reflexão, Duarte apontou as obras do período político como necessárias para se compreender “muito da ordem que alimenta sua pintura atual”.

No texto de Fernando Cocchiarale, o autor destacou o hiato de seis anos de absoluta ausência de Zilio no circuito de arte. Para ele, este período dividiu a produção de Zilio em duas partes: a que se desenvolveu de 1965 a 1967 e a retomada a partir de 1973.

Essa atividade não registrada, outrora por cautela, depois por pudor ético é, contudo, parte fundamental da tensão existencial entre arte e política, determinante para a constituição do sujeito-artista Carlos Zilio. É, enfim, a tentativa de superação radical dos limites da arte, impossibilitada de intervir objetivamente na transformação social. (COCCHIARALE: 1996, p. 9)

Cocchiarale resumiu a trajetória artística de Zilio relacionando-a com o campo artístico carioca e indicando sua participação no movimento estudantil. “Entre a politização da arte e a estetização da política”, apontou a segunda como alternativa escolhida por Zilio.

O artista vivenciará então uma experiência única na história da arte brasileira; a prática política, no caso, não é uma opção autônoma em relação à escolha estética, mas o lugar deslocado de sua realização. O corpo do artista e do militante, embora idênticos, submetem-se a riscos diversos, movidos por uma mesma tensão. (COCCHIARALE: 1996, p. 10)

O autor fez ainda um resumo da produção do período, destacando as anônimas máscaras quase sempre presentes nas obras de Zilio até 1967 associadas a elementos icônicos; a Marmita (*Lute*); a produção prisional¹⁰⁰ – sobre a qual Cocchiarale declarou: “inicialmente produzidos por mera ocupação, os desenhos e pratos terminam atualizando, na prisão, todo o processo de trabalho anterior do artista até sua interrupção em 1968” –; o auto-retrato da prisão e o de 1973 e a diferença dos elementos de cada um; as pinturas das giletes; e os trabalhos da Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt. Essa indicação de trabalhos foi feita para associar os dois momentos da produção de Zilio: o que levou o artista à militância e o que “o reconduziu ao campo da arte, que de fato nunca abandonou”.

Com base no discurso de memória presente na exibição, posso afirmar que Zilio, assim como outros artistas da década de 1960, fez “arte para mudar o mundo”, uma arte engajada que fez uso da capacidade crítica do erudito. Sua militância foi apontada como caso único na história da arte brasileira por ter sido, do ponto de vista existencial, um deslocamento da ação artística. A retomada da arte foi feita em situação extrema, quando estava ferido no hospital, sua produção prisional teve, assim, um caráter terapêutico e de reaprendizado. Esses mesmos trabalhos foram também o elo entre dois momentos de sua produção. Como característica de todas

¹⁰⁰ Há no texto uma breve indicação da arte prisional como documento-testemunho: “Na sequência dos desenhos do cárcere, ao lado da citação à *violência vivida*, observa-se a rápida emergência dos elementos plástico-formais do período da Nova Figuração”. (COCCHIARALE: 1996, p. 11)

essas obras – de antes, durante e após a cadeia – está a relação entre arte e política: os elementos e a forma que proporcionam a denúncia estão circunscritos “às exigências plásticas necessárias à fruição estética”. A importância desse período de prática política está em sua continuidade, uma continuidade que está presente em seu trabalho atual. A narrativa do passado foi construída em torno da atuação artística de Zilio.

4.3.2 TIRADENTES, UM PRESÍDIO DA DITADURA

Tiradentes, um presídio da ditadura - memórias de presos políticos foi publicado em 1997 pela Editora Scipione. O livro cujo projeto tem como objetivo “dar a voz aos atores de um período histórico que ainda está por ser estudado” apresenta os depoimentos de 35 ex-presos políticos – dez mulheres e vinte e dois homens – que passaram pelo Presídio Tiradentes, incluindo os três organizadores da publicação: Alípio Freire, Izaías Almada e Granville Ponce. Há também um material iconográfico sobre a instituição, um glossário com termos utilizados nos testemunhos, uma série de textos de pesquisadores (na parte intitulada *Outros Olhares*) e ilustrações feitas pelo artista plástico Sérgio Ferro.

As várias narrativas sobre as experiências como presos políticos no Presídio Tiradentes apresentam alguns pontos em comum como, por exemplo, a indicação da instituição como um local onde se poderia “viver uma vida ‘normal’”, pois nela não haveria mais interrogatório (como havia no Deops) (SISTER *in* FREIRE *et al.*: 1997, p. 205), expondo o “grau de terror e selvageria dos primeiros momentos da prisão (sequestro)” (GORENDER *in* FREIRE *et al.*: 1997, p. 27). Outros temas frequentes nas memórias da obra são: o convívio com os outros presos, principalmente, os da própria cela, a solidariedade entre eles, o empenho em manter o local habitável, as atividades desenvolvidas, entre outros.

Devido à extensão do livro e à quantidade de depoimentos presentes, não é possível analisar as particularidades de cada testemunho. Como o objetivo do tópico é examinar as produções de memória sobre a arte – militante e prisional –, escolhi trabalhar os desenhos feitos por Sérgio Ferro para ilustrar a publicação¹⁰¹. Esse

¹⁰¹ Inicialmente, pensei em incluí-los no item anterior, *A arte após a prisão*, para discutir a influência da experiência na cadeia nas obras posteriores. Mas como se tratam de desenhos produzidos mais de duas décadas após a vivência, achei que seria mais lógico incluí-los na parte sobre memória.

conjunto de desenhos foi solicitado ao artista pelos organizadores, além de seu testemunho sobre o período no Tiradentes. Segundo os responsáveis: “Quando os desenhos chegaram, percebemos que eles constituíam em si uma narrativa, uma outra maneira de refletir sobre a experiência da prisão, complementar aos relatos escritos”. Os desenhos que, a princípio, seriam distribuídos ao longo da obra foram reunidos em um único capítulo, “de modo a permitir ao leitor sua fruição como narrativa” (FREIRE *et al.*: 1997, p. 47).

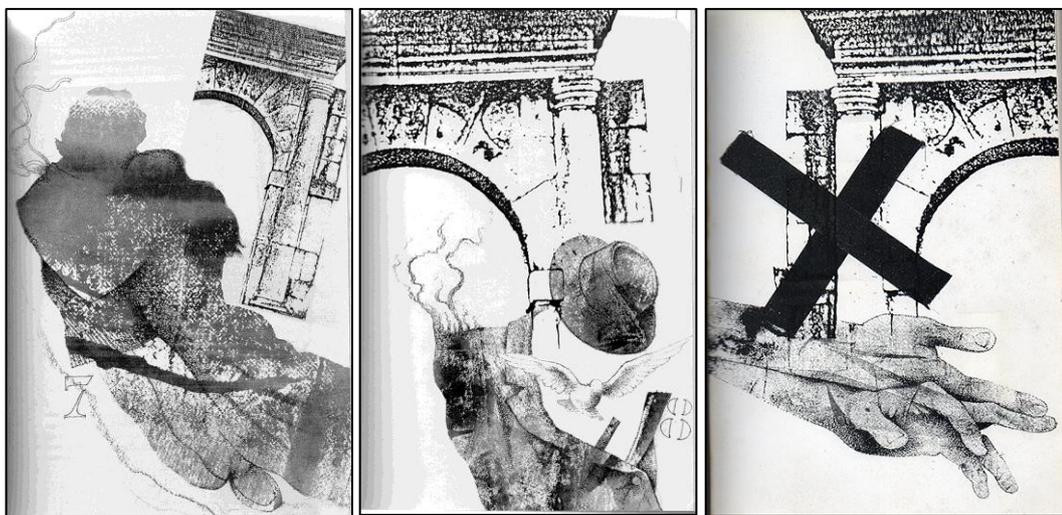
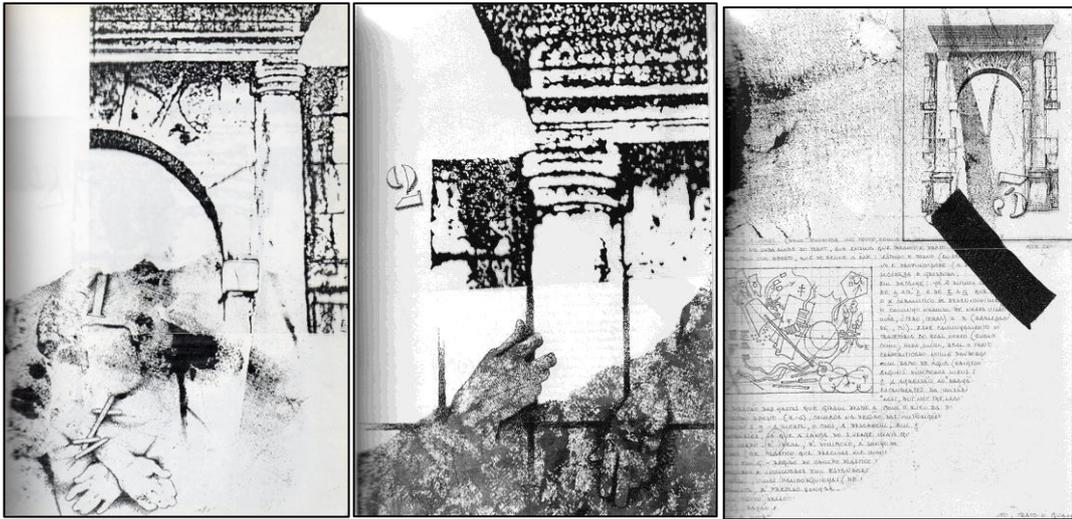
Junto aos desenhos – nove no total, incluindo a capa –, Sérgio enviou uma carta explicando os trabalhos. Para sua elaboração foram utilizados “documentos da época” como desenhos, quadros ou cartas – “testemunhos diretos”.

Eis a capa e as ilustrações.

Foi difícil fazê-las. Ilustrar é representar, implica certa distância, alguma reserva. Não tenho ainda, 25 anos depois, afastamento necessário para rerepresentar com as transposições convenientes o que continua pesando. Na minha pintura volta sempre o pesadelo – mas indiretamente, inconscientemente. (FERRO *in* FREIRE *et al.*: 1997, p. 47)

Apesar das singularidades das memórias individuais, os desenhos de Sérgio Ferro apontam os pontos comuns destes depoimentos. As ilustrações são todas em preto, o artista afirma não ver cores no Tiradentes.

O desenho nº 1 conta a chegada, na confusão do não conhecido. O nº 2, o peso da cela – apesar do conforto encontrado nos companheiros (o alívio representado pelo Tiradentes, é preciso lembrar, era terrivelmente relativo). O nº 3, o começo da rotina: trabalhos, cartas, cortina de mocó. O nº 4 (não numerado, pois é uma constante), o pesadelo, a volta do horror, memória da tortura. O nº 5, a desolação, a depressão, o carinho sem uso. O nº 6 (feito sem documento da época, pois conta o que não víamos), a fila no portão dos que vinham nos ver. O nº 7, o encontro na hora da visita, a prisão vacilando com a aragem do amado ou da amada. O nº 8, a vez de ir embora, meio festa, meio começo de reconstrução – levando dentro as mesmas ideias, as mesmas esperanças não esquecidas. A capa é um oximoro – oposição da porta pseudoclássica figurando a pseudo-ordem às mãos de dor e carinho, as nossas. E o X dizendo: nunca mais. (FERRO *in* FREIRE *et al.*: 1997, p. 47) (Figuras 41 a 49)



Figuras 41 a 49. Desenhos de Sérgio Ferro para ilustração do livro *Tiradentes, um presídio da ditadura*.
 FONTE: FERRO in FREIRE et al: 1997, p. 48-63.

A arte produzida durante a prisão e as cartas do período são “testemunhos diretos”. As ilustrações do livro publicado em 1997 formam, por sua vez, uma narrativa sobre este passado presente: são objetos de estudo, no sentido de análise da construção da memória, mas são também fontes de estudo, por serem documentos-testemunho tão essenciais quanto os depoimentos escritos incluídos na obra. Dar voz às memórias de certa forma ainda subterrâneas, possuidoras de discursos diferentes da memória oficial, é importante para o conhecimento de determinados aspectos que foram excluídos deste discurso.

4.3.3 INSURREIÇÕES – EXPRESSÕES PLÁSTICAS NOS PRESÍDIOS POLÍTICOS DE SÃO PAULO¹⁰²

A exposição foi realizada de 30 de março a 14 de julho de 2013 no Memorial da Resistência de São Paulo, instituição localizada no antigo endereço do Deops-SP. A escolha do local do evento estava diretamente relacionada ao tema da mostra, pois o Memorial é “um lugar de memória que se dedica à preservação das memórias políticas”, além de compartilhar “o espaço com um museu de arte, a Estação Pinacoteca” (MESQUITA; NEVES: 2013).

Em um dos textos de apresentação, *Resistência e arte*, o diretor técnico da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Ivo Mesquita, e a coordenadora do Memorial da Resistência de São Paulo, Kátia Felipini Neves, afirmaram que, “em um mesmo edifício, trata de expressões culturais que dignificam os grupos sociais e, ao mesmo tempo, evidencia as atrocidades que esta mesma sociedade é capaz de cometer”. A mostra “interliga essas duas dimensões, ao evidenciar a capacidade e necessidade do ser humano de se expressar artisticamente mesmo nas condições mais adversas”. Os responsáveis pela instituição enfatizaram ainda o conceito de solidariedade presente na exibição: “Grande parte dos trabalhos foi produzida com a finalidade de angariar fundos para ajudar as famílias mais necessitadas dos presos políticos. E ainda para presentear os entes queridos, solidários nessa situação adversa”. Para Ivo Mesquita e Kátia Neves, a realização desse evento teve um significado especial para a instituição, “pois aproxima a resistência política da expressão artística” (MESQUITA; NEVES: 2013).

¹⁰² Não foi feito catálogo para essa exposição. As citações feitas neste item foram retiradas do folder distribuído no Memorial ou dos próprios textos que acompanhavam a mostra.

No outro texto de apresentação, *Veredas da repressão – presídios e delegacias*, o curador Alípio Freire indicou as instituições e endereços para onde eram levados os presos políticos em São Paulo a partir de 1968 e como eram feitas estas detenções.

A rigor não se tratava de detenção ou prisão, mas de um sequestro, pois a captura (da pessoa) se fazia sem qualquer mandado judicial. O quartel e a delegacia eram, por sua vez, cárceres clandestinos: o preso ficava incomunicável, e quem quer que fosse procurá-lo (familiares, amigos, advogados) recebia sempre a resposta de que ali “não havia ninguém com aquele nome” e que jamais ouviram falar daquela pessoa. Além do sequestro e do encarceramento clandestino, um terceiro crime era cometido: todos eram submetidos a interrogatórios sob tortura e vários acabaram assassinados; destes, muitos foram dados como “desaparecidos”, ou seja, tiveram seus cadáveres ocultados. Assassinato e ocultação de cadáver consistiam, e consistem, também, em mais dois crimes. (...) Com o passar dos anos, o Deops se transformou em um local onde os presos (e presas) cumpriam os rituais formais da repressão: depoimento oficial em cartório, que era enviado à Justiça Militar que, aceitando a denúncia, decretava a prisão preventiva dos acusados, fazendo com que fossem reconhecidos publicamente e considerados *sub judice* (sob a guarda da Justiça). Até sua denúncia pública, o preso não existia. Era considerado desaparecido. E foi exatamente neste intervalo, entre o sequestro e a denúncia pública, que muitos “desapareceram” para sempre.

Alípio Freire, em documento com o mesmo título da exposição, apresentou o acervo exibido, indicando seus produtores – “os opositores da ditadura civil-militar do pós 1964” presos entre 1969 e 1979¹⁰³ – e organizadores – o próprio Alípio Freire e Rita Sipahi. O curador explicou que “não se trata de uma exposição de artes plásticas no sentido mais conhecido do termo, mas sim de uma exposição de documentos históricos expressos em linguagem visual”. Esclareceu ainda que “as imagens constituem discursos do seu próprio tempo, do passado e dos seus anseios de futuro”. Essas imagens, muitas vezes, “são registros de percepções intraduzíveis em outras linguagens que não as que chamamos de artes plásticas ou artes visuais”.

¹⁰³ Os trabalhos apresentados foram realizados em cinco presídios de São Paulo: Deops-SP, Presídio Tiradentes, Casa de Detenção do Carandiru, Presídio do Hipódromo e Presídio Romão Gomes (também conhecido como Presídio do Barro Branco).



Figura 50. *Sem Título*, 1971. Nanquim e guache sobre papel. Estudo.

FONTE: *Insurreições – expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo*: 2013 (Foto de Andrea Forti)

A exposição ocupou duas salas interligadas do Memorial. O acervo era composto por 76 obras distribuídas em oito temas, além de quatro vitrines que acolhiam “cartões, cartas e bilhetes; letras e músicas; bolsas, cintos, poncho e uma boneca, entre outros trabalhos realizados por presos políticos”¹⁰⁴. Dos trabalhos apresentados, destaco três: dois de Sérgio Ferro elaborados dentro do Presídio Tiradentes – o que foi dado ao amigo Alípio Freire, já apresentado nesta dissertação, e *Sem título* onde dois homens foram desenhados: o primeiro deitado sob uma cama ou mesa e o outro em pé, em segundo plano, tocando um instrumento de cordas (Figura 50) – e um de Alípio Freire, intitulado *Carta a Sérgio Ferro*, produzido, em 1973, na Casa de Detenção do Carandiru (Figura 51).

¹⁰⁴ Folder da exposição.



Figura 51. Carta a Sérgio Ferro, 1973. Nanquim, hidrocor, tinta acrílica, esferográfica e colagem sobre papel.

FONTE: Insurreições – expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo: 2013 (Foto de Andrea Forti)

O percurso da mostra não era determinado, não apresentava uma sequência cronológica. A divisão temática permitiu uma visitação livre:

- 1) SOLIDARIEDADE – Este assunto indicava que “o estímulo à produção artística dentro das prisões políticas sempre existiu”, mas duas pessoas se destacaram “por colaborarem na apropriação pelos presos no desenvolvimento do *métier*”: o pintor japonês Yoshia Takaoka (a partir de 1970, quando visitava seus dois filhos no Presídio Tiradentes) e a jornalista e crítica de arte Radha Abramo¹⁰⁵ (a partir de 1976, quando organizou um curso de desenho por correspondência para os presos políticos do Presídio do Hipódromo).

¹⁰⁵ Radha Abramo (1928-2013) era esposa do jornalista Cláudio Abramo, secretário de redação do jornal *O Estado de São Paulo* entre 1952 e 1963 e, a partir de 1965, trabalhou em diferentes funções na *Folha de São Paulo*. Em 1975, o casal Abramo foi preso por não "renegar um amigo comunista" (NOVAES: 2005). O curso de desenho por correspondência no Presídio do Hipódromo teve início a partir de instruções enviadas a esse amigo, o jornalista Marco Antônio Tavares Coelho (COELHO: 1999, p. 50), que havia produzido, na clandestinidade, as primeiras edições do jornal *Voz Operária* (PCB) após o Golpe de 1964. Cabe dizer que o jornalista não se interessou pela atividade artística na prisão.

- 2) ATELIÊ DE XILOGRAVURA - Com texto do ex-preso político Artur Scavone, cujos trabalhos – feitos no Presídio Romão Gomes – estavam presentes na mostra.

Fazíamos arte para: ocupação do tempo livre, expressão das nossas opiniões, denunciar o Terror de Estado e, finalmente, para mandarmos para fora do presídio documentos que seriam censurados pelo regime. A técnica mais funcional que encontramos foi a xilogravura. Nossos trabalhos tinham um sentido coletivo, tanto porque manifestavam nosso sentimento comum de revolta, como porque partilhávamos todos de um mesmo sonho. Muitas xilogravuras que fiz eram desenhadas e depois terminadas a muitas mãos. Registrávamos, assim, o sentimento que iria se fundir fora da prisão com os anseios de quem resistia, dentro e fora do país. Nossas gravuras sempre foram simples nos traços, na técnica e na pretensão comunicativa. Queríamos dizer ao mundo que o Brasil mantinha presos políticos, fato que não era admitido pela ditadura. Por esse motivo, um dos elementos mais importantes de qualquer peça que fazíamos era – mais que qualquer outro elemento pictórico – a assinatura que identificava nosso trabalho “Presídio Político de São Paulo” (PPSP). De resto, os elementos que compunham os nossos trabalhos tinham a mesma dureza e rusticidade daqueles momentos da nossa vida.

- 3) ROSTOS E RETRATOS dos presos políticos.
- 4) CARTAS – Os trabalhos, algumas vezes, entrelaçaram imagens e textos como, por exemplo, a *Carta a Sérgio Ferro* de Alípio Freire.
- 5) MULHERES – O forte foi a presença de mulheres ligadas ao teatro, contudo dois nomes se destacaram nas artes plásticas: Ângela Rocha e Marlene Soccas.
- 6) ABSTRAÇÕES – As representações abstratas foram pouco utilizadas pelos presos, destacando-se Ângela Rocha.
- 7) BRINCADEIRAS – “O bom humor se manifestou durante todo o tempo de prisão. Seja em conversas, em bilhetes ou imagens. Em alguns casos, o encarceramento ajudou a aperfeiçoar a ironia e o sarcasmo”.
- 8) TERROR DE ESTADO – O registro desse tema foi frequente durante todo o período da prisão. “Consistiu num modo de registrar a memória para os que viessem depois e na denúncia das arbitrariedades”.

O discurso de memória presente na exposição *Insurreições* apresentou a arte prisional como “documento histórico expresso em linguagem visual” e apontou esses trabalhos como “registros de percepções intraduzíveis em outras linguagens”, senão a das artes. A escolha do Memorial da Resistência de São Paulo para abrigar a mostra também colaborou para a construção da narrativa do passado: uma

instituição que preserva memórias políticas e compartilha o espaço com a arte (da Pinacoteca), duas dimensões que o tema da exibição relacionou diretamente. Esse discurso marcou a solidariedade entre os presos e seus familiares mas também a solidariedade daqueles que incentivaram a atividade artística cujos resultados serviram para angariar fundos, ocupar o tempo livre, expressar opiniões e denunciar arbitrariedades. Essa memória indicou ainda quem eram estes artistas – “opositores da ditadura do pós 1964” – e como eram realizadas as prisões políticas. A narrativa foi assim construída em torno da ideia de resistência por se tratar de presos políticos e por documentarem, através da atividade artística, essa experiência.

4.3.4 RESISTIR É PRECISO...

A mostra, apresentada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, “é uma idealização do Instituto Vladimir Herzog e tem como objetivo contar a história da resistência à ditadura militar” implantada no país em 1964. A exposição foi realizada em quatro cidades: Brasília (5 de agosto a 22 de setembro de 2013), São Paulo (12 de outubro de 2013 a 6 de janeiro de 2014), Rio de Janeiro (12 de fevereiro a 7 de abril de 2014) e Belo Horizonte (4 de agosto a 5 de outubro de 2014).

No texto de apresentação, Ivo Herzog (*in* MAGALHÃES (org.): 2013, p. 15) afirma que, durante a ditadura, “muitos trabalhadores, estudantes, intelectuais, artistas, religiosos e diversas outras pessoas de vários setores da sociedade civil lutaram pelo restabelecimento da democracia”. Neste sentido, o evento reuniu um acervo de objetos de arte que indica “a militância dos artistas clamando por democracia e denunciando os abusos e os crimes da ditadura”. Nesse período, uma “imprensa de resistência” também nasceu, se expandindo pelo país, na clandestinidade, e no exílio. Obras de arte e imprensa alternativa durante a ditadura são os focos da exibição.

No catálogo da mostra há alguns textos que não acompanham o percurso de visita. Alguns trechos destes escritos são importantes para se compreender melhor os objetivos do evento. Em *A difícil travessia*, por exemplo, Miriam Leitão justifica a realização do projeto do Instituto Vladimir Herzog.

Hoje, 50 anos depois do início da ditadura e quase três décadas de seu fim, ainda é preciso resistir. (...) Ditadura é um túnel no qual se entra sem saber

quando, como e se será possível sair. E ele é tão longo! É necessário tatear no escuro, caminhar sempre, sem medo dos tropeços, sem tempo para a dúvida. Apenas porque “resistir é preciso”. E, quando tudo acaba, quando a democracia volta, é necessário resistir mais uma vez, contando a história para os filhos, para que eles contem a seus filhos, que depois os repitam aos filhos dos filhos. Uma ditadura acaba, mas a resistência permanece para que o autoritarismo nunca mais se apresente como solução para os problemas nacionais; por mais difíceis que eles sejam, por mais desânimo que produzam, por maior que seja a insatisfação. Só a democracia tem os remédios para erros e desvios da política. Por isso, a memória dos eventos, a linha do tempo, os nomes dos mortos precisam ser lembrados em exposições como esta, porque a resistência precisa se opor ao tempo. Agora, a tarefa é imprimir na memória coletiva a certeza de que a ditadura é o mal absoluto e a ela devemos sempre resistir. (LEITÃO: 2013, p. 23)

O texto *Anos de rebeldia: a arte contra a ditadura militar*, escrito pelo museólogo Fabio Magalhães, apresenta um resumo da história da cultura brasileira nos anos 1960, destacando o campo das artes plásticas. Com isso, explica que a exposição “reúne uma pequena amostragem de um amplo movimento de resistência à ditadura que envolveu artistas de todas as regiões do país”. Acrescenta que o acervo foi enriquecido com os trabalhos da coleção de Alípio Freire e Rita Sipahi produzidos entre 1969 e 1979: “(...) a arte representou, para os presos políticos, uma ferramenta de luta e uma forma de recuperar a autoestima e de resistir às sequelas da violência do Estado” (MAGALHÃES: 2013, p. 73).

Em *A imprensa clandestina e a do exílio*, José Luiz del Roio resume a história dessa imprensa no mundo e no Brasil, indicando os principais jornais alternativos no país e no exílio durante a ditadura. Acrescenta que a comunicação dos exilados não era feita apenas com jornais.

Houve uma produção impressionante de cartazes em diversas técnicas, alguns de ótima qualidade. A ansia pela liberdade e por um país mais justo levou homens e mulheres cheios de dignidade a lutar contra o fascismo caboclo, arriscando tudo, muitos entregando a própria vida. E eles não podem, não devem ser esquecidos. (DEL ROIO: 2013, p. 115)

A visitação foi feita no CCBB-SP, cujo edifício possui uma estrutura mais vertical, diferente do CCBB-RJ. No térreo, ao entrar no prédio, o visitante se depara com a obra *Lute*¹⁰⁶ (1967) de Rubens Gerchman, onde as letras da palavra formam uma estrutura tridimensional em vermelho. A exposição de fato tem início no segundo andar. O primeiro trabalho a ser visto, ainda no corredor, é *São Sebastião*

¹⁰⁶ O objetivo do artista com a obra *Lute* de 8 metros de comprimento e 2,4 metros de altura – tamanho fora dos padrões da época – era bloquear a Avenida Rio Branco no Rio de Janeiro, experiência que não foi realizada na prática. (GERCHMAN *apud* MAGALHÃES: 2013, p. 72)

(*Marighella*). Na parede à frente do objeto feito por Sérgio Ferro estão quatro fotos conhecidas de um homem pichando a frase “Abaixo a ditadura” e um gráfico elaborado em 1972, cujo “valor histórico reside no fato de ter sido a primeira tentativa de sistematizar a fragmentação da esquerda no Brasil, realizada no calor da luta”. O texto *Partidos, organizações e grupos da esquerda brasileira* indica também a atuação do movimento estudantil e das oposições sindicais nesta resistência.

A sala *Anos de chumbo* apresenta a “linha do tempo” – dividida em duas partes: 1) 1960 a 1975: Da democracia à ditadura e 2) 1976 a 1985: Da ditadura à democracia – que aponta uma série de acontecimentos político-sociais e culturais no Brasil e no mundo. Na mesma sala estão várias obras de arte críticas ao regime, produzidas durante a década de 1960 e 1970, entre elas: *Greve* (1964) de Sérgio Ferro e *Lute* (1967) de Carlos Zilio. Estão expostos também documentos do jornalista Vladimir Herzog – inclusive seus dois atestados de óbito¹⁰⁷ – e seus instrumentos de trabalho. Em um ambiente escuro, os nomes dos mortos e desaparecidos durante a ditadura.

A *Imprensa contra a ditadura* é uma sala onde são exibidos vários cartazes e primeiras páginas de jornais alternativos que participaram da resistência. Duas obras de arte também estão expostas: *Língua apunhalada* (blacklight) (1968) de Lygia Pape e *Espelho Negro* (1968) de Antonio Dias. Os trabalhos indicam o peso da censura que, com a Lei de Imprensa de 1967, estabeleceu fortes restrições à liberdade de informação e expressão. Conseqüentemente apontam o valor dessa imprensa clandestina na luta contra a ditadura.

O último ambiente da mostra, *Nossos direitos*, apresenta a *Declaração dos Direitos Humanos* e seus artigos. Para ilustrar estes artigos, foi exibida uma “série de 30 obras produzida por artistas brasileiros”, “iniciativa da jornalista e crítica de arte Radha Abramo (1928-2013)” (*in* MAGALHÃES (org.): 2013, p. 138), uma das pessoas destacadas por Alípio Freire na mostra *Insurreições* como grande

¹⁰⁷ O laudo dado pelo Exército indicava a causa da morte do jornalista como asfixia mecânica por enforcamento, sustentando a tese de que Herzog teria se suicidado. A viúva Clarice Herzog, junto à Comissão Nacional da Verdade, solicitou a alteração do atestado. Em setembro de 2012, “com o reconhecimento da não comprovação do imputado suicídio, fato alegado com base em laudo pericial que se revelou incorreto”, o Tribunal de Justiça de São Paulo determinou que a certidão de óbito de Vladimir Herzog fosse retificada, constando no documento que sua morte decorreu de “lesões e maus tratos sofridos em dependência do II Exército - SP (DOI-CODI)”. O novo atestado de óbito foi recebido pela família Herzog em março de 2013. (*Disponível em:* <http://www.cnv.gov.br/index.php/institucional-acesso-informacao/realizacoes-da-cnv>)

incentivadora da produção artística nos presídios políticos. Na mesma sala estão expostos alguns destes trabalhos da coleção Alípio Freire e Rita Sipahi, elaborados na prisão, principalmente, no Presídio Tiradentes, entre eles o trabalho de Sérgio Ferro dado ao amigo Alípio, já citado anteriormente.

A exposição apresenta diferentes setores da resistência – as organizações de esquerda armada, o movimento estudantil, os sindicatos, os artistas plásticos e suas obras de arte, os jornalistas e a imprensa alternativa, os presos políticos e sua arte prisional, além dos mortos e desaparecidos durante o período –, embora enfatize os trabalhos de artes plásticas e a imprensa clandestina. Miriam Leitão explica a pluralidade explorada pela mostra:

Como se resiste a uma ditadura? A resistência é, por sua natureza, anárquica, desorganizada, fragmentada. Ela ocorreu nas ruas, no partido legal, nos partidos clandestinos, na imprensa alternativa, em parte da grande imprensa, nas músicas, nos teatros, na literatura, na poesia, no humor, nas ações armadas, nos sindicatos, no exílio, dentro das casas, nos gestos, nas palavras e, sobretudo, nas mentes. Os opositores divergiram sobre a melhor estratégia, escolheram táticas distintas, brigaram, se uniram e se protegeram.

Não há unanimidade numa resistência. Os métodos são diversos e contraditórios, mas, mesmo sem saber, estão todos remando o barco na mesma direção e integrando o mesmo movimento que vai, aos poucos, minando a força autoritária. Uma resistência política conhece a derrota várias vezes, o desânimo, inúmeras vezes, mas permanece por um único motivo: porque acredita que resistir é preciso. (LEITÃO: 2013, p. 21-22)

Um tema recente que, provavelmente, não fazia parte do projeto da exibição e acabou sendo incorporado ao evento foram as manifestações ocorridas em todo o Brasil a partir de junho de 2013, desencadeadas, inicialmente, pelo aumento das passagens de ônibus. Na exposição, por exemplo, foi apresentado o projeto *Cédula* do artista plástico Cildo Meireles desenvolvido durante a década de 1970, onde cédulas de cruzeiro eram carimbadas com a frase “Quem matou Herzog?” e assim voltavam a circular normalmente. “O artista instigava a quem recebesse estas notas a se manifestar: ‘Gravar informações das opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação’” (LOREDANO; CHEN: 2013). Junto a estas cédulas foram exibidas notas de real encontradas em circulação com a pergunta “Onde está Amarildo?”. O ajudante de pedreiro Amarildo, morador da Rocinha no Rio de Janeiro, desapareceu depois de ter sido levado por policiais militares à sede da Unidade de Polícia Pacificadora da comunidade para averiguação, gerando revolta de seus familiares e

dos moradores da Rocinha que buscavam respostas ao caso. Essa manifestação acabou se juntando à das tarifas de ônibus, assim como outras insatisfações.

No Caderno de Mediação, distribuído aos grupos de estudantes que visitavam a mostra junto a seus professores, o texto inicial apresenta o evento:

A história de um país nem sempre está livre de episódios que trazem marcas dolorosas. O período da ditadura militar no Brasil é um deles.

A exposição 'Resistir é Preciso...' apresenta materiais impressos, documentos e obras de arte que revelam a opressão e a violência vividas por muitos *heróis* que lutavam pela pluralidade de vozes e pela liberdade de expressão.

Com a realização desta exposição o Centro Cultural Banco do Brasil contribui para a preservação da memória, para a *compreensão da atualidade* e para a *consciência dos nossos direitos de cidadãos, importantes para que a democracia possa manter-se no futuro.* (LOREDANO; CHEN: 2013) (grifo meu)

O texto produzido pelo CCBB educativo classifica aqueles que se posicionaram contra a ditadura como heróis, tendo explicado o significado do termo como “alguém que é respeitado, que fez algo digno de reconhecimento”. O Caderno de Mediação apresenta uma explicação simples entre ditadura e democracia, apresentando uma linha do tempo desde o século VI a.C. com a democracia grega até 2013 com o conceito de democracia atual, apontando neste ano as manifestações no Brasil. Nas duas últimas páginas são apresentadas: um cartaz de 1982 do 4º Congresso da União Estadual dos Estudantes de São Paulo com uma imagem de um jovem estendendo uma pequena bandeira do Brasil, a Brigada Militar vindo em sua direção e um integrante da Brigada, no meio da foto, dando o comando. Na parte superior do cartaz os dizeres “Por tanto amor, por tanta emoção, a vida me fez assim...”. Na página ao lado, uma foto de 2013 da tropa de choque da Polícia Militar na Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, durante uma das manifestações contra o aumento das passagens de ônibus. Abaixo da foto de 2013 foram escritas duas frases: “As manifestações que aconteceram no Brasil da década de 1960 a 1980 tinham reivindicações claras para todos os seus participantes. E as de hoje?” (LOREDANO; CHEN: 2013).

A narrativa do passado da exposição *Resistir é Preciso...* apresenta diferentes setores da sociedade civil que, durante a ditadura militar no Brasil, teriam lutado pelo “restabelecimento da democracia”. Como afirmou Miriam Leitão (2013, p. 22): “Não há unanimidade numa resistência. Os métodos são diversos e contraditórios, mas,

mesmo sem saber, estão todos remando o barco na mesma direção (...)”. Neste sentido, a memória construída enfatiza a atuação de artistas plásticos através de suas obras e de jornalistas através da imprensa clandestina. O discurso produzido é justificado pela necessidade da continuação dessa resistência iniciada durante o regime militar e da manutenção da democracia, “para que o autoritarismo nunca mais se apresente como solução para os problemas nacionais”. A relação com o presente é feita através das manifestações de 2013: a repressão à liberdade de expressão, a violência da polícia, o desaparecimento de pessoas e a morte como consequência da tortura, heranças da ditadura. Os dois últimos pontos, principalmente, traçam o paralelo entre os casos Vladimir Herzog e o ajudante de pedreiro Amarildo. A partir dessa relação, é possível entender o significado da frase de Herzog, citada no início do catálogo da exposição: “Quando perdemos a capacidade de nos indignar com as atrocidades praticadas contra outros, perdemos também o direito de nos considerar seres humanos civilizados” (HERZOG *apud* MAGALHÃES (org.): 2013, p. 3). E é possível compreender o título da mostra, o porquê é preciso resistir.

A primeira exposição analisada, *Carlos Zilio - arte e política (1966-1976)*, foi uma mostra de caráter biográfico, onde pela primeira vez o artista expôs sua produção prisional. Trata-se de uma memória individual, “um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS: 1990, p. 51). No livro *Tiradentes, um presídio da ditadura* foram publicadas memórias escritas de 35 indivíduos sobre o período na prisão, além dos desenhos de Sérgio Ferro, uma outra narrativa sobre esse passado. O contexto nacional da segunda metade da década de 90 permitiu que essas memórias subterrâneas “contidas por motivos políticos” ressurgissem como “resultado de um novo amálgama entre a lembrança do passado e um presente político” (HUYSSSEN: 2004, p. 16). A exibição *Insurreições – expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo* apresentou uma memória coletiva através dos objetos artísticos produzidos na prisão, testemunhos diretos das experiências dos ex-presos políticos. A última mostra examinada (e a mais recente), *Resistir é preciso...*, apresenta uma memória coletiva sobre aqueles que se posicionaram contra a ditadura – principalmente artistas plásticos e jornalistas – e que lutaram pelo “restabelecimento da democracia”. A exposição busca promover a “reflexão ativa sobre esse passado e seu sentido para o presente e para o futuro” (JELIN:

2002, p. 16). Através da análise desses quatro eventos é possível perceber as diferenças entre seus discursos, mesmo que todos tenham utilizado (também) a arte militante e/ou prisional para transmitir essas narrativas. A principal divergência se refere aos tempos de produção de cada memória: meio da década de 1990 (memórias individuais) e às vésperas dos 50 anos do golpe (memórias coletivas da resistência).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa dissertação, procurei analisar a produção artística de Carlos Zilio e Sérgio Ferro elaborada durante a ditadura civil-militar, mais especificamente entre os anos 1965 e 1976. Esses artistas cujas experiências foram aqui problematizadas fizeram parte da vanguarda artística da segunda metade dos anos 1960. As artes plásticas, diferente de outras manifestações artísticas, não foram “marcadas pela nostalgia da sociedade pré-capitalista” (RIDENTI: 2000, p. 176). O posicionamento crítico dos artistas plásticos contra o regime instaurado e também contra os canais distribuidores de arte foi feito através da arte, caracterizada pela nova figuração e pela presença da questão política e da crítica social integradas às novas linguagens. A arte de vanguarda foi, então, utilizada por diversos artistas do período como instrumento de luta. No entanto, a eficácia da arte como arma, como transformadora da realidade, apresentava limites. Esses limites foram percebidos, por exemplo, por Carlos Zilio, um dos motivos que o levou, após um período de produção com caráter político, a se afastar do campo artístico. Esses mesmos limites, entretanto, foram vistos por Sérgio Ferro como oportunidade: aproveitar um campo que os censores entendiam pouco e utilizá-lo como espaço possível para a manifestação e para um posicionamento crítico frente à realidade.

O objetivo principal dessa dissertação foi analisar as relações de Carlos Zilio e Sérgio Ferro entre as opções ligadas à produção artística e ao engajamento político. Nesse sentido, posso afirmar que ao mesmo tempo em que ambos atuavam no campo artístico, agiam também em outros meios. Zilio ingressou na universidade no mesmo ano em que começou a participar de exposições importantes. Com o tempo, sua aproximação com o movimento estudantil e com estudantes com uma determinada visão foi crescendo. Sérgio Ferro, também arquiteto e professor da USP, ex-militante do PCB, participou desde o início da dissidência paulista e da formação da ALN. Zilio se afastou do campo artístico para se dedicar inteiramente à política. Ferro continuou atuando nos dois campos, embora tenha praticamente parado de produzir e considerasse mais importante a atuação na política. Os dois integraram organizações de esquerda armada: Zilio no MR-8 (DI-GB) como militante clandestino e Ferro na ALN em situação de legalidade.

Pelo envolvimento com organizações de esquerda, os dois artistas foram presos. No cárcere, Carlos Zilio e Sérgio Ferro voltaram a produzir, elaborando uma arte documental que contribuiu na elaboração de uma narrativa sobre essa experiência. A produção de Zilio enfatizou a vida e a morte, a tortura e a angústia. A arte de Ferro, elaborada algumas vezes em conjunto a outros presos, destacou a aflição, a indignação, a solidariedade e a amizade. Esses trabalhos são documentos testemunhos, produzidos pelos próprios presos políticos, fundamentais para se conhecer essas vivências. As experiências no cárcere e também a atuação como militantes refletiram na arte do período pós-cadeia. Nesses anos iniciais de liberdade, Zilio e Ferro elaboraram ainda uma arte com caráter político, mas a partir desse momento, uma denúncia que tendia mais para o campo artístico do que para o político. Essas obras contribuíram para que os dois artistas se reinserissem no campo.

Carlos Zilio e Sérgio Ferro tiveram experiências artísticas e políticas diferentes, mas que apresentaram pontos comuns. Três questões expressivas devem ser enfatizadas: primeiro, a escolha da crítica política e social como temática e a utilização do objeto artístico como arma, como instrumento de luta na segunda metade dos anos 1960 – ponto comum com vários artistas da vanguarda brasileira do período –, segundo, a filiação a uma organização de esquerda armada – opção que marca a diferença entre suas experiências e a maioria das pessoas do campo artístico –, e terceiro, a volta da produção artística dentro da prisão que adquiriu um valor documental.

Nesse trabalho, também foram examinados quatro diferentes discursos de memória construídos em torno da arte militante produzida nos anos 1960 e da arte prisional. Foram analisadas as narrativas presentes em três exposições e em um livro que também apresentavam a produção artística de Carlos Zilio e/ou Sérgio Ferro. Construídos em dois momentos diferentes, na segunda metade da década de 1990 e às vésperas dos 50 anos do Golpe de 1964, foi possível perceber as diferenças entre seus discursos, apesar do uso do mesmo tipo de material para transmiti-los. A principal divergência se refere aos seus tempos de construção. As narrativas dos anos 1990 são memórias individuais, subterrâneas, que começavam a ressurgir como “resultado de um novo amálgama entre a lembrança do passado e

um presente político” (HUYSEN: 2004, p. 16). Os discursos de 2013 são coletivos, tentativas de se construir outra memória pública, diferente da oficial.

Meu objetivo com essa investigação foi apresentar a arte de vanguarda e a arte elaborada na prisão como documentos importantes para o estudo da ditadura civil-militar no Brasil. A produção prisional, assim como os testemunhos escritos e orais, apresenta aspectos do período que não fazem parte do discurso oficial, são documentos que dão voz a outras memórias. Com a pesquisa, procurei também contribuir para o conhecimento do campo artístico, meio até o momento pouco explorado pelos pesquisadores da História Social e que acredito ter ainda muito a colaborar para o estudo do período.

6. REFERÊNCIAS

- ALAMBERT, Francisco; LOPES, Polyanna Canhete. Os Museus, a Bienal e as Novas Linguagens. *In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). A Arte Brasileira no século XX.* São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 145-162.
- ALVARADO, Daisy Peccinini de. *Figurações: Brasil anos 60. Neofigurações Fantásticas e Neo Surrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade Brasileira.* São Paulo: Itaú Cultural/EDUSP, 1999.
- ALVARADO, Daisy Peccinini de. Os anos 1960: Figurações e as Politecnomorfias da Arte. *In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). A Arte Brasileira no século XX.* São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 207-232.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984).* 2ª ed. Bauru (SP): EDUSC, 2005.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970.* 2ª ed. rev. São Paulo: Nobel, 1987.
- ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. *In: Bresciani, Stella e Naxara, Márcia (orgs.) Memória e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível.* Campinas: UNICAMP, 2005.
- ARAUJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo da década de 1970.* Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2001.
- ARAUJO, Maria Paula Nascimento. Esquerdas, juventude e radicalidade na América Latina nos anos 1960 e 1970. *In: FICO, Carlos et al (org.). Ditadura e Democracia na América Latina: Balanço Histórico e Perspectivas.* Rio de Janeiro: FGV, 2008, p. 247-273.
- ARAUJO, Maria Paula Nascimento. Lutas democráticas contra a ditadura. *In: FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel Aarão (orgs.). As esquerdas no Brasil. Revolução e democracia, vol.3. 1964...* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 323-353.

- ARAUJO, Maria Paula Nascimento. *Memórias estudantis, 1937-2007: Da fundação da UNE aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Fundação Roberto Marinho, 2007.
- ARAUJO, Maria Paula Nascimento. Uma história oral da anistia no Brasil: Memória, testemunho e superação. In: ARAUJO, Maria Paula et al. *Marcas da Memória: História Oral da Anistia no Brasil*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2012, p. 53-95.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BARAHONA DE BRITO, Alexandra; FERNANDEZ, Paloma Aguilar & ENRIQUEZ, Carmen González (eds). *Las políticas hacia el pasado: juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias*. Madrid: Ediciones Istmo, 2002.
- BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 349-363.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: *A Miséria do Mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 159-166.
- BOURDIEU, Pierre. Introdução e Primeira Parte: títulos de nobreza cultural. In: *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 9-92.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e imagem*. Bauru (SP): EDUSC, 2004.
- CALIRMAN, Claudia. *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. USA: Duke University Press, 2012.
- CAUTE, David. *1968 dans le monde*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1988.

CAVALCANTI, Carlos. *Como entender a pintura moderna?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

COCCHIARALE, Fernando. Há Tensão. *In: Carlos Zilio - Arte e Política (1966-1976)*. Rio de Janeiro: MAM, 1996, p. 9-12 (catálogo de exposição).

COELHO, Marco Antônio Tavares. Memórias de um comunista. *In: Estudos Avançados* 13 (37), 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v13n37/v13n37a03.pdf>. Acesso em 17 fev 2014.

COHN, Sérgio; PIMENTA, Heyk (org.). *Mai de 68 - Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

DANTO, Arthur C. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DEL ROIO, José Luiz. A imprensa clandestina e a do exílio. *In: MAGALHÃES, Fabio (org.). Resistir é Preciso*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2013, p. 112-115 (catálogo de exposição).

DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe*. 4ª ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 2006.

DREYFUS-ARMAND, Geneviève; PORTES, Jacques. La Guerre du Viêt-nam et Mai 68. *In: DREYFUS-ARMAND, Geneviève et al (dir.). Les Années 68. Le temps de la contestation*. Paris/Bruxelles: IHTP-CNRS/Complexe, collection Histoire du temps présent, 2000.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Lech, 1998.

DUARTE, Paulo Sérgio. Crítica da Razão Executiva: Arte e Política na Obra de Carlos Zilio (1965-76). *In: Carlos Zilio – Arte e Política (1966-1976)*. Rio de Janeiro: MAM, 1996, p. 5-8 (catálogo de exposição).

ENCICLOPÉDIA EINAUDI. *Artes-Tonal/Atonal*. Ed. Portuguesa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v. 3, 1984.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? *In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Livr. Francisco Alves Editora, 1976.

FERRO, Sérgio. *Futuro anterior*. São Paulo: Nobel, 1989.

FERRO, Sérgio. *O canteiro e o desenho*. 2ª Ed. São Paulo: Projeto, 1976.

FICO, Carlos. *Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula *et al* (org.). *1964-2004: 40 anos do Golpe. Ditadura Militar e Resistência no Brasil*. Anais do Seminário (UFRJ, UFF, CPDOC, APERJ). Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2004.

FICO, Carlos; FERREIRA, Marieta de Moraes *et al* (org.). *Ditadura e Democracia na América Latina – Balanço historiográfico e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

FIORAVANTE, Celso. O marchand, o artista e o mercado. *In: Arco das Rosas – O marchand como curador*. São Paulo: Casa das Rosas, 2001 (catálogo de exposição). Disponível em:

http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado. Acesso em 26 dez 2013.

FORTI, Andrea. Artes plásticas e política no Brasil: A trajetória de Carlos Zilio nos anos 1960 e 1970. *Monografia*. Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

FREIRE, Alípio. Insurreições: memórias em busca de um lugar. *In: Teoria e Debate*, nº 112, maio 2013. Disponível em:

<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/insurreicoes-memorias-em-busca-de-um-lugar?page=0,0>. Acesso em 15 julho 2013.

FREIRE, Alípio. Quem pintou na cadeia? *In: Teoria e Debate*, nº 27, dez. 94/jan./fev.1995, p.52-57.

FREIRE, Alípio. Um acervo de imagens dos presídios políticos: o cotidiano através das artes plásticas. *In: Revista Projeto História*. São Paulo: PUC-SP, nº 21, nov. 2000, p. 183-223.

FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; GRANVILLE PONDE, J. A. de (org.). *Tiradentes, um presídio da ditadura. Memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997.

FREIRE, Maria Cristina Machado. O Latente Manifesto: Arte Brasileira nos anos 1970. *In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo* (Org.). *A Arte Brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 233-239.

FREITAS, Artur. *Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013.

FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973. Tese (Doutorado) – Faculdade de História, Universidade Federal do Paraná, 2007.*

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Memória e Esquecimento: Linguagens e Narrativas. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). Memória e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: UNICAMP, 2005.*

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.*

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.*

HAUSE, Arnold. *Teorias da Arte. 2ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.*

HÖLDERLIN, Friedrich. *Oeuvres. Paris: Gallimard, La Pléiade, 1967.*

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A.. *Cultura e Participação nos Anos 60. São Paulo: Brasiliense, 1982.*

HUYSSSEN, Andreas. *Resistência à Memória: os usos e abusos do esquecimento público. Intercom, Porto Alegre, 31 agosto 2004.*

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria. In: Colección Memorias de la represión. Madrid: Siglo XXI editores, v.1, 2002.*

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.*

LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.*

LEITÃO, Miriam. *A difícil travessia. In: MAGALHÃES, Fabio (org.). Resistir é Preciso. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2013, p. 18-23 (catálogo de exposição).*

LEVI, Giovanni. *Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). Usos e abusos da história oral. 8ª Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.*

LOREDANO, Cássio; CHEN, Luciana. *Caderno de Mediação "Resistir é Preciso". São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil - Educativo, 2013.*

MAGALHÃES, Fabio. *Anos de rebeldia: A arte contra a ditadura militar. In: MAGALHÃES, Fabio (org.). Resistir é Preciso. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2013, p. 66-73 (catálogo de exposição).*

MAGALHÃES, Fabio (org.). *Resistir é Preciso. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2013 (catálogo de exposição).*

MARTINS, Ana Luiza (org.). *Insólita Metrópole: São Paulo nas crônicas de Paulo Bomfim. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2013.*

MESQUITA, Ivo; NEVES, Kátia. Resistência e arte. *In: Insurreições – expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo*. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo, 2013 (folder da exposição).

MILLIET, Maria Alice. Atelier Abstração. *In: AMARAL, Aracy (coord.). Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: DBA/Melhoramentos, 1998.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. *In: Culturas Políticas na História: Novos Estudos*. Belo Horizonte (MG): 2009, p. 13-37.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *In: Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, n. 28, 2001, p. 103-124.

NOVAES, Washington. Cláudio Abramo, o revolucionário. *In: Observatório da Imprensa*, edição 336, 04/07/2005. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/claudio-abramo-o-revolucionario>. Acesso em 17 fev 2014.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e Indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PEDROSA, Mario. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEREIRA, Lígia Maria Leite. Algumas reflexões sobre histórias de vida, biografias e autobiografias. *In: História Oral*, 3, 2000, p.117-127.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *In: Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: http://www.reviravoltadesign.com/080929_raiaviva/info/wp-gz/wp-content/uploads/2006/12/memoria_e_identidadesocial.pdf. Acesso 20 nov. 2010.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *In: Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <http://www.cholonautas.edu.pe/memoria/pollak.pdf>. Acesso 20 nov. 2010.

REIS FILHO, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru (SP): Edusc, 2004.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

REMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. *In: Jogos de escala: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

RIBEIRO, José Augusto. Vanguarda brasileira dos anos 60: Propostas e Opiniões. *In: Aproximações do espírito pop: 1963-1968*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003, p. 124-139 (catálogo de exposição).

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: UNESP, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2ª Ed. São Paulo: UNESP, 2010.

SALVATICI, Silvia. Memórias de gênero: reflexões sobre a história oral de mulheres. *In: História Oral – Revista da Associação Brasileira de História Oral*, v. 8, nº 1, 2005, p. 29-42.

SANT'ANNA, Sabrina Marques P.. Pretérito do futuro: O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e seu projeto de modernidade. *In: Revista de Ciências Sociais*, v. 41, n. 1, 2010, p. 67-86. Disponível em:
http://www.rcs.ufc.br/edicoes/v41n1/rcs_v41n1a5.pdf. Acesso em 12 jan 2014.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *In: Psicologia Clínica*, Revista do Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do RJ, vol. 20, n.1, 2008, p. 65-82.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. *In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). Usos e abusos da história oral*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 131-137.

STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

THIESEN, Icléia (org.). *Imagens da clausura na ditadura de 1964: informação, memória e história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Carlos Zilio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: anos 60 e 70. *In: Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Djalma Guimarães, Instituto Moreira Salles, 2 v., 1983.

ZILIO, Carlos. *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição).

ARTIGOS DE JORNAIS

BOIS, Yve-Alain. Carlos Zilio entre a ambição e a modéstia. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 abr. 1996.

CANTON, Kátia. MAM faz retrospectiva de Carlos Zilio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 jan. 1997.

CARVALHO, Mário César. Artista pôs bomba no consulado dos EUA. *Folha de São Paulo*, São Paulo, caderno 4, 18 de maio de 1992, p. 6.

FERRO, Sérgio. Os limites da denúncia. *Rex Time*, São Paulo, n. 4, 10 de março de 1967, p. 3.

MORAES, Angélica de. Carlos Zilio expõe arte política no MAM. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 jan. 1997.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO

Aproximações do espírito pop: 1963-1968. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

VIII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965.

IX Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967.

Hélio Oiticica - Penetráveis. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2008.

Insurreições - expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo, 2013 (folder).

Nova Objetividade Brasileira. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967.
Opinião 65. Texto de Ceres Franco. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1965.
Opinião 65: ontem, hoje. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1985.
Opinião 66. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1966.
Propostas 65. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1965.
Sérgio Ferro ou o Verso e o Reverso da Pintura. Texto de Gilles Lipovetsky. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1991.
Sérgio Ferro. Texto de Geraldo Mayrink. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1998.
Sérgio Ferro. Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2002.

ENTREVISTAS

Alípio Freire, Felipe Lindoso e Sérgio Ferro. Arte nos presídios após 1964. Jogo de Idéias, programa de TV do Itaú Cultural. Postado em 06/11/2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ReJXdiFhFcA>. Acesso em 8 nov 2013.

Carlos Zilio, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 2012 (Por Andrea Forti)

Sérgio Ferro, Grignan (França), 29 de janeiro de 1997 (Por Marcelo Ridenti)

*Sérgio Ferro, São Paulo, fevereiro de 2002 (Por Lelita Oliveira Benoit). Publicada sob o título Arquitetura e luta de classes - Entrevista com Sérgio Ferro pela *Revista Crítica Marxista*, p. 140-150. Disponível em:*

http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/entrevista8140_merge_d.pdf. Acesso em 20 out 2013.

*Sérgio Ferro, por telefone, novembro de 2005 e julho de 2006 (Por Daniela Colin Lima). Publicada pela *Revista Vitruvius*.*

Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.027/3301>. Acesso em 20 out 2013.

Sérgio Ferro, por e-mail, 20 de julho de 2013 (Por Andrea Forti)

PUBLICAÇÕES

Rex Time. São Paulo: nº 1, 3 de junho de 1966.

Rex Time. São Paulo: nº 5, 25 de maio de 1967.

SITES CONSULTADOS

Carlos Zilio. *Arquivo de imagens*. Disponível em: <http://www.carloszilio.com>. Acesso em 23 fev 2014.

Comissão Nacional da Verdade. *Vladimir Herzog*. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/>. Acesso em 25 jan 2014.

Fundação Iberê Camargo. *O artista*. Disponível em: <http://www.iberecamargo.org.br/>. Acesso em 17 maio 2013.

Site Mercado Arte. *Artista Sérgio Ferro*. Disponível em: <http://www.mercadoarte.com.br/artigos/artistas/sergio-ferro/sergio-ferro/>. Acesso em: 9 set 2013.

Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. *Performance*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3646. Acesso em 17 abr 2012.

Programa Hélio Oiticica (Itaú Cultural). Documentos digitalizados: *Carta/contato profissional* (29/11/1966); *Tropicália* (4/03/1968). Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4382. Acesso em 2 nov 2013.

Instituto Vladimir Herzog. Projeto Resistir é Preciso. Disponível em: <http://resistirepreciso.org.br/projetos>. Acesso em 12 set 2013.

7. ANEXO 1

GALERIAS DE ARTE NO RIO DE JANEIRO E EM SÃO PAULO NA DÉCADA DE 1960 (*in* DUARTE: 1998, p. 317)

GALERIAS DO RIO DE JANEIRO¹⁰⁸

COPACABANA

Decor – rua Tonelero, 356

Galeria Arte Um – rua Francisco Otaviano, 67-C

Galeria Bonino – rua Barata Ribeiro, 558

Galeria Cantu – rua Barão de Ipanema, 110

*Galeria Celina – rua Barata Ribeiro, 818 / praça General Osório

Galeria Copacabana Arte – avenida Nossa Senhora de Copacabana, 643

Galeria Copacabana Palace – avenida Nossa Senhora de Copacabana, 291

Galeria Dezon – avenida Nossa Senhora de Copacabana, 1133-loja 12

*Galeria Fátima – rua Domingos Ferreira, 221-B / rua Visconde de Pirajá, 438

Galeria G-4 – rua Dias da Rocha, 52

Galeria GEA – rua Barão de Ipanema, 59

Galeria GEAD – rua Siqueira Campos, 18-A

Galeria Gemini – avenida Nossa Senhora de Copacabana, 335-A

Galeria Giro – rua Francisco Sá, 35-sobreloja 201

Galeria Guignard – rua Barata Ribeiro, 529-C

Galeria Ibeu – avenida Nossa Senhora de Copacabana, 680-3º

*Galeria L'Atelier – rua General Dionisio, 63 / rua Barão de Ipanema, 29-A

Galeria Meira – avenida Nossa Senhora de Copacabana, 1063-sobreloja 205

Galeria Módulo – rua Bolívar, 21-A

Galeria Relevo – avenida Nossa Senhora de Copacabana, 252

Galeria Sobradinho – rua Leopoldo Miguez, 102

Galeria Varanda – rua Xavier da Silveira, 59

¹⁰⁸ As galerias com * possuíam dois endereços.

Galeria Vernon – avenida Atlântica, 2364

Galeria Verseau – avenida Atlântica, 3854

Toca de Arte – avenida Nossa Senhora de Copacabana, 435

Vice-Rey – rua Barata Ribeiro, 560

BOTAFOGO

Montmartre Jorge – rua São Clemente, 72

HUMAITÁ

*Galeria L'Atelier – rua General Dionisio, 63 / rua Barão de Ipanema, 29-A

IPANEMA

*Galeria Celina – rua Barata Ribeiro, 818 / praça General Osório

Galeria Domus – rua Visconde de Pirajá, 547

*Galeria Fátima – rua Domingos Ferreira, 221-B / rua Visconde de Pirajá, 438

Galeria Goeldi – rua Prudente de Moraes, 129

Galeria Santa Rosa – rua Visconde de Pirajá, 22

Meia-Pataca – rua Visconde de Pirajá, 47

Oca – rua Jangadeiros, 14-C

Petite Galerie – rua Teixeira de Melo, 55-C

LEBLON

Galeria Barcinsky – avenida Ataulfo de Paiva, 23-A

Galeria Morada – avenida Ataulfo de Paiva, 23-B

GALERIAS DE SÃO PAULO

ÁREA NOBRE DA CIDADE

Arte da Folha – alameda Barão de Limeira, 425 (Campos Elíseos)

Rex Gallery – rua Iguatemi, 960¹⁰⁹ (Itaim Bibi)

Ars Mobile – avenida Cidade Jardim, 86 (Pinheiros)

Arte Alberto Bonfiglioli – rua Augusta, 2995 (Jardim Paulista)

Art-Art – rua Oscar Freire, 809 (Jardim Paulista)

Mirante das Artes – rua Estados Unidos, 1494 (Jardim América)

Sistina – rua Augusta, 1791 (Cerqueira César)

Solarium – rua Augusta, 2228 (Jardim Paulista)

ZONA CENTRAL

Antigonovo – rua Basílio da Gama, 86 (República)

Astréia – rua Ramos de Azevedo, 209-sobreloja (República)

Atrium – avenida São Luiz, 258 (República)

Mobilínea – rua Augusta, 875 (Consolação)

Seta – rua Antônio Carlos, 282 (Consolação)

¹⁰⁹ A antiga rua Iguatemi é hoje a avenida Brigadeiro Faria Lima. (DUARTE: 1998, p. 37)