

## METÁFORA DOS TEMPOS: PINTURA E VIOLÊNCIA A PARTIR DE UMA OBRA DE CARLOS ZÍLIO

Artur Freitas\*

**RESUMO:** Ao entender, em 1967, a contestação artística frente ao regime militar como um gesto político ineficaz, Carlos Zílio, um artista plástico então atuante nas vanguardas brasileiras, acaba por abandonar momentaneamente sua produção artística em favor da militância. Na seqüência dos acontecimentos, já em 1970, e agora atuando pelo grupo armado Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), Zílio é baleado e preso pelos militares. Na saída da prisão, depois de mais de dois anos passados nos quartéis do exército, o artista, conforme suas palavras, é “abruptamente jogado no milagre brasileiro”, onde percebe que tanto os ideais políticos quanto os estéticos de sua geração precisam ser revistos. A obra *Ferro fere*, de Carlos Zílio, premiada no Salão Paranaense de 1973, ao guardar as marcas estéticas e históricas desse novo momento, servirá aqui à interpretação artística e política não só de um caso limite, que é o de Zílio, mas de uma reconfiguração simbólica maior, necessária à compreensão do período.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte e política; Carlos Zílio; história da arte; arte brasileira

### 1. “FERRO FERRE” E AS PAREDES DO SALÃO

Brasil, 1973: nono ano do regime militar.

Pela segunda vez consecutiva o Salão Paranaense ocorria no Salão de Exposições da Fundação Teatro Guaíra. Na ocasião, o público foi o maior da história do evento. Num período de exatos quarenta anos (desde a fundação do Salão, em 1944, e até a nova era dos Salões que teria início em meados da década de 80), o Salão Paranaense desse ano, o trigésimo, era, de longe, o de maior visitação registrada, com 3538 assinaturas (JUSTINO, 1995, p. 275). No sentido político e restrito da palavra, a “cultura”, com seu índice de lazer coletivo, estava em alta. A arquitetura viva do Teatro, a exposição de arte como instituição e uma elogiada política cultural local reduziam a leitura pública de espaços em conflito. O Brasil, enfim, dava certo em Curitiba. Ali, em pessoa, por assim dizer, operava-se o dito “milagre econômico” (GARCIA, 1997, p. 72)<sup>1</sup>.

Exposta nas paredes desse salão, contudo, uma obra em especial pode ter suscitado algumas questões sobre as faces menos rosadas da história recente: é *Ferro fere* (**Fig. 1**), uma pintura de paleta extremamente reduzida, de fatura impessoal, quase industrial, e que se impõe pela contraposição entre uma escala humanizada (2 m de largura) e uma arejada economia plástica. As questões que levanta são adensadas pelo terror da memória recente,

\* Historiador da Arte, doutor em História pela Universidade Federal do Paraná, professor-colaborador do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Artes do Paraná e professor-visitante do curso de Pós-Graduação em História da Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. E-mail: arturfreitas@bol.com.br

<sup>1</sup> Entre 1968 e 1973, o Brasil passou por uma fase de grande expansão do crescimento industrial que ficou conhecida por “milagre econômico brasileiro”. Financeiramente favorecida nesse período, a classe média aumentou sua adesão ideológica à dinâmica econômica posta em movimento pelos militares.

ainda dolorosamente respirável. Seu autor, o jovem Carlos Zílio, era um ativo artista da vanguarda carioca<sup>2</sup>. E sua “contestação”, num sentido utópico, a essa altura, já se esgotara; sobrava talvez a constatação quase emudecida, e a reconstrução de um mundo, real e simbólico – de um novo espaço público e de uma vida outra vez privada.

Para a história cultural brasileira, *Ferro fere* aponta para certas reformulações ideológicas do Brasil recente, ao passo que à história da arte, impõe novas leituras e revisões poéticas. A imposição do literal, por exemplo, é “opacizada” na abertura proposta pela obra de Zílio. Esta, ao recusar a prescrição de uma leitura imediata, sugere um certo ganho no campo das possibilidades de re-interpretação, pois parece apostar na crença da ampliação da capacidade de recriação ativa dos receptores. É claro, contudo, que esta pintura representa, entre outras coisas, uma certa repulsa ao *status quo*, que ela é efetivamente uma denúncia, um índice de certas improbidades da história, um sintoma áspero do perverso – que ela reage, afinal, à opressão. Mas nesse sentido, entretanto, ela responde, digamos assim, “democratizando” mais a *reflexão* que propriamente o *público*. Suas intenções não são explícitas: *Ferro fere* é planificada, recatada em seus elementos e pouco (ou nada) conclusiva quanto a referencialidade de seu amargor (embora contraponha com extrema placidez a violência do prego ao orgânico, ao vermelho-sangue, na confirmação verbal das palavras).

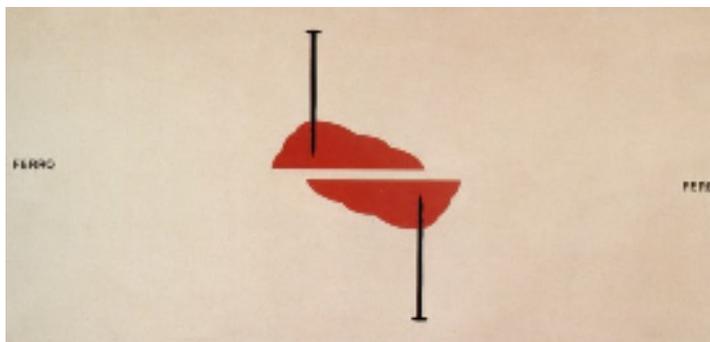


Fig. 1 - Carlos Zílio. *Ferro fere*. 1973. Acrílica sobre tela. 90 x 200 cm. Acervo MAC-PR

<sup>2</sup> **ZÍLIO, Carlos** Augusto da Silva (Rio de Janeiro, RJ, 1944). Artista plástico, historiador da arte e professor. A partir de 1963, estudou no Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro, no qual é aluno de Iberê Camargo. Entra em contato com a nova figuração em 1965. No ano seguinte, participa do evento *Opinião 66*. Em 1967, além de co-autor da *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*, o artista participou tanto da exposição *Nova objetividade*, no MAM-RJ, quanto na Bienal de São Paulo. Em 1968, abandonou a arte em função de sua militância política no DCE, chegando inclusive a assumir a presidência da entidade. Entre 1969 e 1970, assumiu a opção pela luta armada contra o regime militar, filiando-se ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Em 1970, Carlos Zílio foi preso. De 1970 a 1972, cumpriu pena no DOI-CODI. Formou-se em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da UFRJ, em 1973. Entre 1975 e 1976, tornou-se um dos editores da revista carioca *Malasartes*. Em Paris, doutorou-se em arte pela Universidade de Paris VIII, em 1980. De volta para o Brasil, lecionou na PUC-RJ. Publicou, em 1982, *A querela do Brasil: a questão de identidade na arte brasileira*. Entre 1984 e 1996, foi um dos fundadores e o editor responsável da revista *Gávea*. Fez pós-doutorado com Hubert Damisch, na École des Hautes Études en Sciences Sociales, em 1992. Dois anos mais tarde, lecionou na UFRJ. Participou, em 1994, da Bienal Brasil Século XX.

As metáforas de *Ferro fere* não confinam juízos em certezas, e até por isso mesmo permanecem metáforas, ainda que eventualmente confrontadas ao período então recente, iniciado com o Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968, onde a violência assumira formas radicais através da tortura, do exílio, do assassinato e das prisões arbitrárias<sup>3</sup>. A obra sustenta uma angústia presente, a de seu autor, muito embora nela já não se proponha mais a estetização da política (ou da vida), como até pouco tempo se dizia. Essa pintura, julgada, premiada e pendurada nas paredes de um grande teatro, é abraçada pelo ritualismo da instituição-arte e, de certa forma, condiz – em sua existência – com essa situação: *Ferro fere* não mais se pretende como coisa política, como artefato de transformação social, ou como *ato*, como prefere Canclini (2000, p. 45); e seu autor sabe disso.

## 2. CARLOS ZÍLIO: ARTE E MILITÂNCIA

Carlos Zílio, há pouco mais de um ano, voltara à liberdade, após dois anos e meio de prisão no DOI-CODI entre 1970 e 1972. A retomada da vida e do trabalho artístico e a recompreensão do novo contexto faziam parte das incertezas daquele momento. Sua história e sua relação tanto com a arte quanto com a política durante o final dos anos sessenta e início dos setenta são paradigmáticas da história brasileira, embora sejam a materialização de paradigmas apenas conceituais, pois pouquíssimos vivenciaram como esse artista e militante o dilema de se situar entre um universo e outro. O compromisso de Zílio a princípio com o movimento estudantil e posteriormente com o grupo guerrilheiro MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) era tão intenso quanto suas preocupações voltadas aos problemas específicos da produção artística. Um dilema, portanto, era a dosagem, a fusão ou a eventual exclusão desses termos; enquanto outro era saber se essa primeira tensão de fato poderia escorrer da existência ao trabalho estético. O problema em si, por assim dizer, se fora razoavelmente comum entre artistas e intelectuais do período, poucas vezes forçou os limites éticos e estéticos da arte e da política como nesse artista. E como nos demonstrou Marcelo Ridenti, saltar dos pincéis e das letras aos fuzis, mesmo no período mais duro da repressão (pós-AI-5), não fora algo nada comum no meio artístico. Partindo dos “dados estatísticos construídos com base nos processos levantados pelo BNM junto à Justiça Militar”, o sociólogo afirma que

a presença de artistas nas organizações de esquerda era ínfima – 24, dentre 3.698 denunciados com ocupação conhecida. Vale notar que as organizações armadas urbanas, mais que as outras, contaram com ‘artistas’: nelas, participaram 18 artistas (0,9% do total de 1.897 supostos integrantes dos grupos armados urbanos típicos), enquanto nas demais participaram 6 artistas (0,3% dentre 1.801 envolvidos em processos dos demais grupos de esquerda). (RIDENTI, 1993, p. 73).

<sup>3</sup> O Ato Institucional nº 05, o AI-5, foi uma espécie de “golpe militar dentro do golpe”. Ao fim de 1968, acuado pelos militares radicais, o presidente Arthur da Costa e Silva levou o projeto do AI-5 à votação extraordinária. Com vinte e dois votos a um, o Ato passou a vigorar, previsto inicialmente para durar apenas oito ou nove meses, mas com vigência efetiva de mais de uma década. No plano político, o AI-5 deu plenos poderes ao Executivo, viabilizou o fechamento do Congresso, permitiu a intervenção nos Estados e Municípios, admitiu a suspensão dos direitos políticos de qualquer um, legitimou a cassação de mandatos e suspendeu o direito ao *habeas corpus*. Durante os próximos dez anos, 6 senadores, 110 deputados federais e 161 estaduais, 22 prefeitos e 22 vereadores foram cassados, num universo de mais de 1.600 cidadãos punidos. No campo da produção cultural, a ação da censura foi igualmente nefasta: 500 filmes, 450 peças de teatro, 200 livros, 100 revistas, 500 letras de música, dezenas de programas de rádio, uma dúzia de capítulos e sinopses de telenovela – todos total ou parcialmente vetados

É evidente que numa pesquisa quantitativa como essa, o problema de se definir o que seria ou não, nesse contexto, um “artista”, é um problema que escapa da alçada da sociologia, justamente ao acusar seus limites epistemológicos enquanto ciência. Bastava que o processado se definisse como “artista” para que seu nome assim o fosse caracterizado no processo e, conseqüentemente, que assim despontasse como resultado na pesquisa sociológica. De qualquer forma, a percentagem tão reduzida de “artistas” computados serve aqui para reforçar a idéia vigente de que o caso de Carlos Zílio seria nesse sentido um caso extremo e, talvez por isso, infreqüente. O artista, segunda a crítica Angélica de Moraes, é tido mesmo como “um dos poucos (senão o único) artistas plásticos brasileiros que transpuseram a fronteira entre a expressão ideológica na arte e a atuação direta na guerrilha” (MORAES, 1997). E de fato, à exceção de Sérgio Ferro, a atuação armada de Zílio ocorrida entre 1969 e 1970 talvez seja realmente única a esse respeito<sup>4</sup>.

Em 1968, um ano antes de assumir a opção pela luta armada, Carlos Zílio surpreendentemente abandonou a arte em função de sua militância política no DCE (Diretório Central de Estudantes), contra o regime militar. O ano, como se sabe, foi de extrema tensão entre o movimento estudantil e o governo. Os confrontos, mormente os de rua, foram se tornando freqüentes, e Zílio viu na militância uma opção mais conseqüente com o momento que o exercício propriamente artístico o seria, ainda que eventualmente engajado. De qualquer modo, é importante notar que no âmbito das artes plásticas Zílio estava, até aquela altura, realmente imerso nas principais questões poéticas do período.

1965, a esse respeito, surge como um ano chave para a produção do artista, que após o contato revelador tanto com a Nova Figuração, na Galeria Relevo, quanto com a mostra *Opinião 65*, no MAM-RJ, reelaborou e portanto redirecionou seu pensamento estético, até então muito marcado pela expressividade do mestre Iberê Camargo<sup>5</sup>. Já no ano seguinte, o artista participou de *Opinião 66*, e em 1967, além de tornar-se co-autor da *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*, Zílio também esteve presente no principal evento do ano, a exposição *Nova objetividade*, ocorrida no MAM-RJ. Juntas, todas essas manifestações artísticas coletivas moldaram a imagem pública de uma vanguarda nacional e assim fomentaram duas questões principais. De um lado, o despontar de novos comportamentos artísticos internacionais, basicamente centrados nas questões do objeto, do realismo e do tempo, e de outro, o desdobramento de uma preocupação política cada vez mais veemente, porque atenta aos principais aspectos da ditadura no Brasil.

A neovanguarda que emergia marginalizava, assim, as neofigurações de tendências fantásticas e neo-surrealistas, como também as pesquisas em estado inicial de inspiração nas *primary structures* de Nasser, Fajardo, Baravelli e Resende. Esse rompimento era mais visível com os artistas jovens de São Paulo do que com a nova geração carioca, pois o grupo neo-realista carioca atraía os contemporâneos e os mais jovens, como Renato Landin, Sonia von Brusky, Carlos Zílio, Anna Maria Maiolino, Wanda Pimentel, podendo ser detectada na adesão dos

<sup>4</sup> Sérgio Ferro, arquiteto e artista plástico, foi responsável por diversas ações armadas entre 1968 e 1970, tendo pertencido a ALN (Ação Libertadora Nacional) e sido um dos principais encarregados da ligação desta organização guerrilheira com a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária). Para informações sobre Sérgio e sua atuação, consulte-se o capítulo “Artistas guerrilheiros: Sérgio Ferro, arquitetos e outros”, em (RIDENTI, 2000, pp. 174-184).

<sup>5</sup> “Em 65 já começava a ocorrer uma ruptura com o ensino do Iberê, que foi ditada por duas coisas: primeiro a exposição Nova Figuração dos argentinos no Museu de Arte Moderna. Isso foi determinante. Eu comecei a fazer um trabalho muito baseado no trabalho deles, que não tinha mais nada a ver com o Iberê, que não tinha mais contato com ninguém. (...) Acontece então Opinião em 65, [e] eu juntei as coisas. A Opinião foi realmente uma revelação para mim. Eu estava aquém de Opinião. Eu me lembro claramente de dois trabalhos que me impressionaram muito: o do Antonio Dias e o do Gerchman” (ZÍLIO, 1996, p. 15).

antigos neoconcretos Lygia Clark, Ferreira Gullar, Lygia Pape quase uma atitude coletiva, solidária aos princípios da nova vanguarda (PECCININI, 1999, p. 137).

Deste modo, quando Carlos Zílio optou pela militância, ele também estava diretamente envolvido com as questões e os eventos mais significativos da vanguarda brasileira. Havia, por exemplo, uma relação direta entre as obras de Zílio e as premissas básicas do conhecido manifesto intitulado *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*, do qual foi co-autor. Vejamos, nesse sentido, o caso da obra *Reina a tranqüilidade*, de 1967 (**Fig. 2**). Nela, boa parte dos oito “princípios básicos” da *Declaração* encontra eco, embora em graus variáveis.

Alguns dos aspectos prescritos à “arte de vanguarda” como a “relação entre a realidade do artista e o ambiente em que vive” (2º princípio), a “intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade e estagnação” (1º princípio), a “oposição franca às técnicas e correntes esgotadas” (3º princípio) ou ainda a negativa do mercado de arte na aspiração em “acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano” (7º princípio), são exemplos da integração de *Reina a tranqüilidade* a algumas das premissas mais relevantes desse contexto, bem como da integração da produção artística de Carlos Zílio, nesses tempos, aos princípios da “vanguarda” (Excertos de MORAIS, 1995, pp. 294-295). E o apego à questão da reprodutibilidade (*Reina a tranqüilidade* é um múltiplo, com tiragem de duas cópias), a condição de objeto em detrimento da “pintura” e da “escultura” e a referência explícita às massas cativas, despersonalizadas e subjugadas pela autoridade arbitrária do regime militar são pistas relevantes dessa correlação

Ocorre, todavia, que foi justamente nesse ano, 1967, que Zílio começou a questionar o efetivo alcance político da arte, ainda que de vanguarda. A cada dia a história, para o artista, parecia demandar uma ação que tivesse mais eficácia que o mero testemunho crítico do artista. Assim, Zílio começou a distanciar-se da crença no poder de resistência da arte, na mesma medida em que paulatinamente começou a se afastar do próprio campo artístico.

A esse respeito, aliás, não deixa de ser emocionante perceber o quanto o dilacerante conflito pessoal presente neste longo depoimento que se segue é capaz de sugerir as ameaças que envolvem a sensibilidade dos que ousam caminhar nas frestas de noções que se petrificam:

A política era uma necessidade minha, mas não era tudo para mim. Enquanto isso eu estava lá na Opinião, na Nova Objetividade, junto com os artistas, já no bar do MAM, essa coisa toda. Isso dura até o final de 67, que é onde se passa a Nova Objetividade e a participação na IX Bienal de São Paulo. O fim dessa etapa é o trabalho *LUTE*, que é a *marmita*. Por que eu acho que essa “marmita” é uma confluência dessa dicotomia da atuação política estudantil e da atuação como artista? Porque, vamos ver: toda aquela arte tinha esse negócio que o Antonio [Dias] dizia, o poder de ser reprodutível e, realmente, depois disso, toda a atuação dos artistas foi nesse sentido. A arte foi para espaços públicos, como o Aterro. Uma arte pública, mas essa arte pública era para mim uma coisa,



**Fig. 2 - Carlos Zílio *Reina a tranqüilidade*. 1967.**

Eucatex, tinta vinílica, acrílico, resina plástica. Tiragem: 2 exemplares. 135 x 54 x 15 cm.

digamos, inconseqüente – o termo é esse – uma estetização da vida, uma herança do neoconcretismo – por ser um movimento de ordem construtivista. Aliás, desde 65 havia uma tendência nesse sentido. Na Nova Objetividade, e isso é muito claro, o Gerchman tem o trabalho de refazer determinadas obras do Ferreira Gullar, por exemplo. Têm os trabalhos da Lygia Clark, do Hélio Oiticica, da Lygia Pape. Há um reencontro de gerações nessa época. E então, tinha alguma coisa daquela geometria neoconcreta que chegava. Na ocasião da Nova Objetividade e da Opinião, essas questões do público, da arte estetizar a vida – o velho projeto construtivo – eles estavam levando adiante. Eu achava que isso era irrisório. Era impotente. Quer dizer, lembro-me claramente de uma reunião para tratar do boicote da Bienal de São Paulo onde havia uma proposta da Lygia Clark que era a de fazer um happening, como se dizia, em frente à Bienal, etc. Eu dizia: “Não, isso não leva a nada...” Então, me perguntaram: “O quê que você quer? Fazer guerrilha?” Eu parei e disse: “É! Fazer guerrilha” (ZÍLIO, 1996, p. 15).

No mesmo instante em que “fazia panfletagem em porta de fábrica” (ZÍLIO, 1996, p. 16), Zílio construiu sua última obra antes de abraçar exclusivamente a ação política: *Lute* (1967, **Fig. 3**), uma marmita comum, de alumínio, onde em lugar do alimento desponta um rosto amarelo em papel maché que tem como “boca” a mensagem imperativa “LUTE”.



**Fig. 3** - Carlos Zílio *Lute* (marmita). 1967. Alumínio, plástico, papel maché. Tiragem: 2 exemplares. 18 x 10,5 x 6 cm. Acervo Vanda Klabin.

Segundo Fernando Cocchiarale,

a *Marmita* foi o esforço derradeiro de Zílio em integrar arte e política. No lugar do alimento do corpo que trabalha, contém a máscara sem rosto de seus milhões de usuários. Concebido como obra-panfleto, este trabalho marca a frustração que o impele para a militância e o hiato que fundará o sujeito-artista (COCCHIARALE, 1996, p. 11).

O objeto, segundo seu autor, foi concebido como “uma espécie de panfleto, para fazer aos milhares e ser distribuído em porta de fábrica” (RIDENTI, 2000).

Com a *marmita*, a reversão que se deu foi a seguinte: a política, como uma forma de estética, quer dizer, significou uma coisa... de estetização da política. Algo que eu não tive consciência imediatamente. Minha primeira consciência foi de que a política é que era o importante para

mudar a vida, que os artistas não iam conseguir nada. Então, em 1968, entro para o DCE, e a ruptura começa a se aprofundar, abandono a arte em função do DCE (ZÍLIO, 1996, p. 16).

A sensação de impotência que corrói o artista Carlos Zílio, acrescida do violento recrudescimento combativo do movimento estudantil, dá lugar, de uma vez, ao corpo do militante.

Até 1968 eu acreditava na arte como meio de transformar a realidade, mas fui me engajando mais e mais na política e, quando me dei conta, em vez de criar arte com um viés político, estava produzindo panfletos para produzir em portas de fábricas. Percebi que tinha pulado a cerca da arte com os dois pés do lado da política (ZÍLIO *apud* CANTON, 1997)<sup>6</sup>.

Desse ponto em diante, durante os próximos dois anos, o engajamento político de Zílio devorou, em boa medida, os espaços da arte.

Ainda em 1968, após a queda do congresso clandestino de Ibiúna (realizado pela UNE), e com a prisão de Franklin, presidente do DCE, Carlos Zílio assumiu a última presidência do Diretório Central de Estudantes, ainda antes do AI-5, para logo em seguida, já em 1969, finalmente filiar-se a uma organização política, o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8).

Eu tinha muita resistência em me tornar organizado. Era o meu lado artista. Eu achava que era uma forma de me tornar assim envolvido e me despersonalizar. Então eu resisti muito a esse negócio de me tornar militante, e por outro lado, acho que a Dissidência me via também como artista. Quer dizer: “Esse cara tem algumas coisas esquisitas. Não é inteiramente confiável!” A Dissidência só vai me considerar quando o Franklin é preso e alguém tem que assumir o pepino, e aí eu assumo (ZÍLIO, 1996, p. 16)<sup>7</sup>.

Em 1970, Carlos Zílio foi baleado em confronto de rua. Preso e operado no Hospital Souza Aguiar, foi em seguida transferido, extremamente debilitado, ao Hospital Central do Exército, onde permaneceu quinze dias entre a vida e a morte, confinado a aparelhos médicos. Passaria os próximos dois anos e meio – até julho de 1972 – encarcerado nos quartéis do exército, sem contato com nada, praticamente sem informações sobre o mundo, sem acesso – e essa era uma proibição taxativa – a nada que fosse escrito ou pudesse conter qualquer espécie de carga informativa sobre o que ocorria fora do universo carcerário. Durante o tempo de pena, o artista seguiu desenhando e pintando, numa ocupação de caráter autobiográfico – ou como disse Zílio, de “documentação artística da minha experiência na cadeia”<sup>8</sup>. Sua penitência, é claro, não deixou de ser mais um cotidiano, mais um micro-universo a compor os discursos da história da arte e do homem. E se em 1972 Zílio esteve, enfim, em liberdade, foi somente no ano seguinte que retomou sua vida artística, reatando contatos, vendendo os primeiros trabalhos, preparando

<sup>6</sup> Nesse momento, conforme também afirma em outro depoimento, Zílio havia decidido “parar de fazer arte política e fazer política realmente, porque não tem sentido querer ficar fazendo uma espécie de simulacro de uma e de outra” (Zílio *apud* RIDENTI, 2000, p. 190)

<sup>7</sup> A “Dissidência”, citada por Zílio, era o grupo de resistência armada *Dissidência da Guanabara* do PCB (Di-GB), que a partir de setembro de 1969 seria denominada por MR-8. Como se sabe, as dissidências revolucionárias que se opunham ao reformismo do Partidão (PCB) pretendiam a revolução imediata e violenta, em detrimento da proposta comunista de acumulação de forças que previa a Revolução como um processo histórico lento e gradual.

<sup>8</sup> Sua produção artística feita na prisão só foi levada a público na exposição *Arte e política*, de 1997, com cerca de 50 obras.

exposição. Nesse retorno, suas pinturas não eram mais “objetos” como o foram as obras dos anos sessenta, e nem se permitiam circular no registro político de produções como *Reina a tranqüilidade* ou *lute*. A qualidade panfletária, os princípios arregimentadores da vanguarda e as utopias sociais do movimento estudantil ou da luta armada, nada disso parecia fazer sentido. A metáfora, como memória ou economia simbólica, ou ainda como nova gramática visual, tornou-se o princípio básico tanto da re-compreensão do adquirido quanto da disposição re-elaborada dos novos dados. É o limite do possível, enfim – como sempre os gestos o são.

*Ferro fere*, pintada, julgada, premiada e exposta em 1973, é uma das marcas plurais desse ambiente; dele é registro e ação; nele é psicologia, escolha e vontade. As camadas de sentido dessa pintura, que são tantas quantos são os olhos que as podem ver, guardam, silenciosas, e à sua maneira, veladuras infíeis mas verdadeiras da história de um homem e de um tempo; e são, sim, signos dos seus próprios limites onde, na referência ao *continuum* do seu entorno, demarcam a permanência imanente de si. *Ferro fere* é única (porque irreprodutível), é pintura (e discute-se), é institucional (no salão e na sua não-ingenuidade) – seus “princípios básicos” são outros, enfim. Os sintomas que comporta – num sentido quase clínico da semiologia – surgiram-me oportunos ao mapeamento que me propus. Por isso não me pareceram até aqui totalmente ineficazes ou despropositadas as ligeiras digressões sobre a vida, a obra e o contexto de Carlos Zilio entre 1965 e 1973, uma vez que almejam re-alocar, em alguns aspectos talvez pertinentes, o solo confuso sobre o qual se assenta uma obra como *Ferro fere*.

### 3. A OBRA COMO ENCONTRO DE MUNDOS

O corpo, por exemplo, nessa pintura, ainda está presente. Não como na evidência combativa das obras de 1967, onde as máscaras, com sua potencial reprodutibilidade, já demarcavam o território do combate também físico. O “corpo a corpo” da militância, da panfletagem, dos confrontos de rua não fomenta a fatura de *Ferro fere*. A tradição da participação fenomenológica do corpo na obra, tão forte entre nós desde o neoconcretismo e tão bem transfigurada na idéia e na ação de *O corpo é a obra*, de Antonio Manuel (1970), aparece, agora, redimensionada. A presença do corpo ainda existe, evidentemente, mas é de outra ordem. Como afirma Cocchiarale, as pinturas de 1973 estão no limiar “entre a ausência icônica do corpo nos trabalhos da exposição de 1975 e sua presença na seriação das obras objetuais feitas até 1967” (COCCHIRALE, 1996, p. 12). E de fato, *Ferro fere* sugere simbolicamente o corpo como talvez uma sinédoque o faria: como parte de um todo indicado; não há nela nenhum rosto impassível como outrora. Restam, na memória, os saldos do tempo onde os corpos testavam seus limites. A ferida, o orgânico, o vermelho: o realismo é cruel, grosseiro; e o corpo está ali, bem ali, onde acaba a tela. Ventilam, as cicatrizes mal fechadas. “O pintor ‘oferece seu corpo’, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como poderia um espírito pintar” (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 19). Reconheço, no ferro da tela e na presença irrefutável do artista que lhe pinta, meu próprio corpo, imagino que sei do que se trata; e reconheço igualmente as marcas que deixa no espírito.

*Ferro fere* não pede mais a participação, armada ou estética do corpo que lhe vê e lhe envolve, como *Lute* o faria naqueles tempos. Mas não demanda, tampouco, simplesmente uma reação positiva na retina. Os pregos que se enterram nas áreas vermelhas e que, contrapostos, as cercam sem piedade, sem dúvida atestam a crueldade que sobra àqueles que se opõem às arbitrariedades de um regime de terror. Contudo, por outro lado, também atestam um certo retorno à vida, ou no mínimo o desejo de retornar. O rigor construtivo e a

simetria, assim como o zero da tela, também ferida, trazem certas discussões sobre a arte que talvez fossem inviáveis na ebulição dos tempos iniciais do AI-5. O espaço profundo não é negado, mas questionado. A histórica hierarquia figura-fundo ainda persiste, e a referência de Zílio, nesses tempos, à poética anterior de Antonio Dias, talvez posicione o fato. Mas se efetivamente os dois campos vermelhos espelhados são fragmentos orgânicos feridos – como nos fazem crer os pregos e as palavras “ferro” e “fere” –, então é possível crer na possibilidade de que o grande vazio da pintura é que esteja sendo agredido, pois se a um “ferimento” corresponde um “corpo” que o suporte (nesse caso iconicamente ausente), talvez o zero da pintura, desta pintura, *represente* a tela atacada. A percepção do espaço, aqui, não equivale, por certo, à operada nos *Conceitos espaciais* de Lucio Fontana, onde o espaço real transita pelo da obra, mas sem dúvida o espaço plástico de *Ferro fere* permite ver nas duas massas vermelhas centrais um “rasgo”, aberto, no grande branco da pintura. Os focos avermelhados que simplesmente abrem-se no meio do grande objeto que é essa pintura, não estão necessariamente nem “à frente” nem “atrás” de coisa alguma, pois que a ferida é justamente o limiar entre o interno (a Vida) e o externo (a Morte) do corpo que lhe contém, seja esse o da arte ou o do artista<sup>9</sup>.

Os pregos, que como os alicates e as *gilletes* são freqüentes na produção de Zílio desses tempos, literalmente alicerçam *Ferro fere*. Com sua geometria e silhueta certa – e ainda mais que as palavras impressas – impõem um certo percurso semântico e uma determinada hierarquia de elementos formais e simbólicos na obra. E se de um lado, para Jayme Maurício, persiste aí a simbologia do prego “em seu contexto milenar e seu sinistro double-entendre”, de outro lado, em Zílio, o prego “quase ganha status estético, desligado de seus aspectos estridentes” (MAURICIO, 1996, p. 53). O prego aqui é ícone claro, e retoma uma certa espacialidade tradicional, mas igualmente dilacera a tela, abrindo nela feridas expostas, sangrentas. É as duas coisas, portanto. O choque, em close, entre ferro e carne, contrasta à placidez construtiva do gesto pictórico. E se o tema, aqui, é a violência, no entanto não surpreende: pois que ela não se dá, nunca, na obra, e sim no corpo e na mente, e mesmo porque, de qualquer forma, a violência é tema recorrente à história da arte, ainda que poucas vezes conquiste um explosivo status autobiográfico como aqui. O que talvez choque, nesse ponto, não é a narração da violência, tão freqüente em Goyas, Picassos, Siqueiros e Haackes, mas sua substituição pela representação da agressão em si, ali tão aberta e ampliada, exposta sem pudores nem nomes. Só ela sobrevive. As referências, sobre quem fere ou é ferido, ou mesmo sobre a ordem das causas, dos motivos, inexistem, não pertencem ao universo da arte. Se o ferro fere a carne, e se a mente, o corpo e a história o sabem, e se os porquês não somente existem como preexistem à própria compreensão, não é sob as leis da obra que se desvendam ou desvelam esses fatos, mas é sim *através* dela que podem se dar como marcas indiretas, bem como é também através dela que se indica a expiação dos ideais derrotados.

<sup>9</sup> Sobre a relação entre, por exemplo, esse branco, digamos, “somático” e os tais “focos avermelhados”, vale lembrar que a orientação cromática de Zílio nesses tempos (três cores planas e puras: preto, vermelho e branco – eventualmente amarelo) compunha uma certa opção artística de matiz político. Conforme destaca Paulo Sérgio Duarte, na obra de Zílio sobrevive “aquela mesma paleta dos construtivistas russos engajados em trabalhos de propaganda. Mas lembremos logo a diferença: a paleta dos russos, nos anos 20, era reduzida em face da pobreza de material da indústria gráfica, especialmente durante o período conhecido como comunismo de guerra. Em Zílio, essa paleta, que encontra paralelo nas cores dos trabalhos de Antonio Dias de 64 a 67, é uma eleição estética por identificação, sem dúvida, político-ideológica. Está aí uma primeira infiltração da política na arte de caráter positivo” (DUARTE, 1996, p. 07). O próprio Carlos Zílio reconhece que àquela altura a referência ao construtivismo se dava, “evidentemente, por toda uma identificação política” (ZÍLIO, 1996, p. 19).

Resta notar, todavia, que se há em *Ferro fere* uma certa repulsa ideológica pela aparência triunfante e quase hegemônica da repressão, por outro lado também há uma determinada e pouco surpreendente reabilitação do contexto e da história: nessa obra, como em muitas outras, a contestação é simultânea ao ato positivo da construção; a utopia, aqui, e sobretudo no contexto latino-americano, é inseparável da atitude transgressiva (ANTELO, 2001, p. 17), sendo ambas alimentos recíprocos. Uma certa vocação construtiva parece tornar nossa ausência de modelos numa certa predisposição à destruição de uma determinada ordem somente se mediante a construção ideal – e, portanto utópica, sempre utópica – de outra. E se a produção artística é sempre um ato de vontade e um gesto positivo de construção, o mesmo vale à essa produção de Zílio: contesta o mundo através da construção de outro, o da obra. *Ferro fere* não é um atentado guerrilheiro, e isso é fundamental.

Naquele momento, se de um lado (externo ao cárcere), a televisão consolidava seus mercados e almejava estender sua lógica aos mais recônditos recantos do país, de outro, na prisão, a informação, mesmo a mais simples, despreziosa e massiva, não chegava sem o filtro do medo e da punição, pois representava o inverso do esquadramento previsto na lógica panóptica. De 1970 a 1972, a “rotina dilacerante”, como pintou e viveu Zílio na cadeia, seria o mecanismo punitivo mais perverso do aparelho de poder, ao passo que o crescimento macro-econômico, a ideologia da “informação democratizante” e o acesso aos bens culturais e materiais oferecidos aos setores médios da sociedade seriam o perfil fecundo e produtivo deste mesmo e múltiplo aparelho. Numa ponta, há a divisão binária que separa o perigoso do inofensivo e oferece ao primeiro a sujeição panóptica da prisão (FOUCAULT, 1997, pp. 176-9); noutra, há a demonstração de força que se atrela às conquistas sócio-econômicas de um regime que soube disciplinar seu corpo produtivo, destruir as eventuais oposições e institucionalizar um mercado consumidor. Entre outras coisas, *Ferro fere* carrega as marcas contraditórias de um poder que, como prefere Foucault, é tão repressor quanto produtor<sup>10</sup>. Essa pintura, assim, contesta e se premia, transgride e constrói. Um possível limite do que se quer por “engajamento” está aqui presente, pois que a obra, enquanto *produto* da ação humana, não transforma uma realidade (indesejada) em outra melhor, mas apenas constrói, na condição de existente, uma realidade diferente, embora curiosamente diferente tanto do perverso anterior quanto da utopia futura, o que por si só já é um gesto revolucionário. As poesias e as pinturas não podem construir mundos *a priori*, ilustrando desejos, pois assim abdicam da arte sem contudo tocar na política.

*Ferro fere* não só é reflexão sobre a derrota política da opção armada e sobre a fragilidade artística dos objetivos participativos da vanguarda, como também é – desse modo – um olhar revigorado sobre a própria pintura e sobre os limites da arte. Sua existência – a não ser que se opte pela ingenuidade – se constrói na sobreposição ininterrupta de todo esse emaranhado de fatores. Os valores da história da arte, a preocupação política, as desilusões pessoais e coletivas, a retomada do trabalho artístico, a pintura e o salão, a contestação e a utopia construtiva, a censura prévia e o medo, a revolução e, inclusive, o “milagre”, tudo isso se não está na obra, está ao menos nas suas prováveis leituras.

Carlos Zílio: [Nos trabalhos de 1973] eu estava buscando transmitir uma determinada sensação, uma determinada sensação do mundo que estava vivendo ali, muito imediata, de

<sup>10</sup> Foucault condena a definição, aliás muito difundida, do *poder* pelos seus efeitos de repressão e de proibição jurídica. “Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (FOUCAULT, 1996, p. 08).

you ser abruptly jogado no milagre brasileiro. E isso é um fato muito particular, quer dizer, eu não saio da cadeia para um país em guerra, para um Vietnã, como eu sonhava. Eu saio para a cadeia, para o milagre brasileiro!

Fernando Cocchiarale: Engraçado o ato falho que você cometeu. Você disse: “Eu saio para a cadeia, para um país...”

Paulo Sérgio Duarte: Para outra cadeia!

Carlos Zílio: É, eu diria que é uma outra cadeia. Eu estava meio cego. Então procuro referências. Meu trabalho era uma coisa que eu acho muito militante, muito arte militante, muito forma/conteúdo. Por longo tempo senti essa necessidade de ter de transmitir algo. Essa era a minha preocupação, embora eu saia da cadeia muito assustado e, ao mesmo tempo, com sentimento de derrota, que é um sentimento diametralmente oposto àquele com que eu entrei na cadeia, quer dizer, na cadeia eu entro morto, mas triunfante, e saio da cadeia vivo, mas derrotado.

Mas eu acho que tinha esse compromisso, de qualquer maneira, com o referencial de arte voltado para um certo conteúdo, uma certa mensagem, uma certa biografia, ainda, e isso não era uma coisa artificial, durante três ou quatro anos, sonhava com uma cena que havia sangue, e isso é um dado concreto.

Paulo Sérgio Duarte: E é um dado presente no seu trabalho.

Carlos Zílio: Exato, aquilo ali não é nem catarse. Aquilo ali é realismo. Era o que eu vivenciava (ZÍLIO, 1996, p. 18).

## CONCLUSÕES

A obra *Ferro fere*, de Carlos Zílio, premiada no Salão Paranaense de 1973, guarda em si as marcas estéticas e históricas de um novo momento. Primeiro, porque essa obra é uma *pintura*, algo inadmissível ainda há pouco, uma vez que até fins dos anos sessenta, Carlos Zílio – como Antonio Manuel ou Hélio Oiticica – percebia na *pintura* o emblema perfeito de um mundo tradicional que clamava demolição: “Minha geração era contra a pintura. Era programático ser contra a tradição. Nos meus trabalhos dos anos 60 você não vai encontrar pinturas, somente objetos” (ZÍLIO *apud* CANTON, 1997). Entretanto, a despeito de toda negatividade vanguardista, chega um momento em que a pintura reaparece na obra de Zílio. “Subitamente”, nos diz o historiador e crítico de arte Yve-Alain Bois, “Zílio maravilhou-se com as complexidades dos gestos mais simples: o que significa deixar uma marca em uma tela, o que significa organizar um campo? É possível pintar sem se sentir culpado?” (BOIS, 1996). Essas questões, cruciais todas elas à história recente da arte, de fato ocorreram a Zílio. Segundo seus próprios depoimentos, é por esses tempos que Zílio embarca numa viagem pessoal de redescoberta das inúmeras possibilidades do gesto pictórico, embora isso provavelmente não tenha ocorrido assim tão *subitamente*, como diz Yve-Alain Bois. E em segundo lugar, é preciso dizer, *Ferro fere* também condensa significados relevantes da memória política recente. Suas metáforas e símbolos reservam a memória dos jovens estudantes que, na seqüência da história social, se não morreram como tantos, ao menos sofreram os pesares consagrados ao desespero da guerrilha urbana. *Ferro fere* nos surge – em sua readaptação ao mundo – delicadamente silenciosa.

Quando Zílio sai da cadeia e pinta *Ferro fere*, a conjuntura brasileira é outra, e a obra transpira o mal-estar frente à crise. Na opinião do próprio Carlos Zílio, o momento era de grandes falências estéticas e ideológicas, pois segundo ele, “o que se dá é o fim do

vanguardismo, tanto na política quanto na arte”: na política perde-se “a crença de que a verdade intrínseca contida nas idéias seria capaz de contagiar multidões”, enquanto na arte, perde-se “o projeto de fazer tábula rasa da história e o novo a partir do nada”(ZÍLIO *apud* BOIS, 1996). Creio que àquela altura artistas contestadores como Artur Barrio, Cildo Meireles e Antonio Manuel também perceberam isso. Contudo, muito embora seja evidente que nenhum desses provocadores tenha forçado os limites que separavam o permitido do proibido como o fez Carlos Zílio, por outro lado é bem provável que este artista, ao contrário dos demais, não tenha na época percebido que o gesto de contestação termina onde se esvai o rito da arte e, em seu lugar, explode a violência.

**ABSTRACT:** *In the 60's, Carlos Zilio was an artist acting at Brazilians avant-gardes. In 1967, he abandoned the artistic production and assumed the political militancy. In 1970, Zilio entered for guerilla group named Revolutionary Movement 8 October (MR-8). In that year, the artist wounded with a shot by the police. Between 1970-72, Zilio was thrown into military prison. Away from prison, he reconsidered your ideological motivations and came back to paint. This article analyses a painting of Carlos Zílio that was painted and awarded in that period. So, the objective of this text is to interpret the relationship between the art work and your own historic context.*

**KEYWORDS:** *art and politics; Carlos Zilio; art history; Brazilian art*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Raúl (org). *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

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

CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2000.

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

COCCHIARALE, Fernando. Há tensão. In: ZÍLIO, Carlos. *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição).

DUARTE, Paulo Sérgio. Crítica da razão executiva. In: ZÍLIO, Carlos. *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição).

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1997.

GARCIA, Fernanda Éster Sanchez. *Cidade espetáculo: política, planejamento e city marketing*. Curitiba: Palavra, 1997.

R.cient./FAP, Curitiba, v.2, p. 157-169, jan./dez. 2007

JUSTINO, Maria José (org). *50 anos de Salão Paranaense*. Curitiba: Clichepar Editora, 1995.

MAURÍCIO, Jayme. A elegante crítica de Carlos Zílio. In: ZÍLIO, Carlos. *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. 2ª ed. Lisboa: Veja / Passagens, 1997.

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

MORAIS, Frederico (et alii). *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*. In: \_\_\_\_\_. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural / Edusp, 1999.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Unesp, 1993.

\_\_\_\_\_. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000.

SCHARF, Aaron. Construtivismo. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

ZÍLIO, Carlos. Depoimento a Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiarale e outros. In: *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição).