

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
arte e política**

Auto-retratos: panorama da repressão política nas obras de Antonio Dias e Carlos Zilio¹

Felipe Scovino
UFRJ

Resumo

O ensaio aborda os auto-retratos produzidos por Antonio Dias e Carlos Zilio nas décadas de 1960 e 70. Mesmo em tempos de repressão, esses artistas não pararam de produzir um discurso que, passando por uma história subjetiva, estabeleceu estreitas ligações com uma abordagem irônica e presencial sobre a ditadura no Brasil. Essas produções permitiram identificar um marco experimental do auto-retrato nas artes visuais brasileiras.

Palavras-chave

Antonio Dias, Carlos Zilio, auto-retrato

Abstract

The essay focuses on Antonio Dias and Carlos Zilio's self-portraits produced in the 1960's and 1970's. Even in times under dictatorship, both artists didn't stop to build up a speech through a subjective history, established close links with an ironic approach about the dictatorship in Brazil. These artworks identified an experimental field of self-portrait in the Brazilian visual arts.

Keywords

Antonio Dias, Carlos Zilio, self-portrait

¹ Esse texto é um recorte do debate iniciado por mim no texto "Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura" publicado pela primeira vez em GORDILHO, Viga; HERNÁNDEZ, Maria Herminia (org.). *18º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas: Transversalidades nas artes visuais*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009. v. 18.

Em dois anos (1959-61), o Brasil havia sido atravessado pelo relâmpago do neoconcretismo. Uma nova proposta estética para as artes que se refletia em outros campos (música, teatro, moda, arquitetura, design e mobiliário) havia sido instaurada no país. Era o momento da inauguração de Brasília (1960) e ao mesmo tempo do amadurecimento de um dogmatismo político na prática artística com o surgimento dos CPCs da UNE. Paradoxalmente, Ferreira Gullar, um dos autores do mais importante texto sobre as artes visuais brasileiras no pós-guerra (*Manifesto neoconcreto*, de 1959), radicalizava sua postura, deixava sua posição de neoconcreto com laços com a fenomenologia, e abraçava uma tomada de posição política. Era o tempo dos alienados ou dos engajados no campo cultural brasileiro. Em paralelo, uma nova geração de artistas começava a produzir na segunda metade dos anos 60 um corpo de trabalhos que estabelecia diálogos com a arte conceitual e o minimalismo ao mesmo tempo em que criava um campo próprio, autônomo e ampliado dessas linguagens. Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Waltercio Caldas, entre outros, criaram não apenas um ambiente inovador para as artes visuais no Brasil com uma linguagem escultórica e objetual que se baseava numa economia de linguagens para atingir um apuro intelectual e fenomenológico ². Esse tipo de postura do artista levantou uma série de argumentos da crítica afirmando que tais procedimentos visavam um “protesto” ou uma “postura do artista diante dos fatos sociais e políticos” ³. Absorvidos fortemente por uma leitura fenomenológica que uma nova crítica de arte no Brasil instaurava e pelo recente legado neoconcreto, que reivindicou uma posição própria sobre o fenômeno da percepção ao assumir que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos, já que os sentidos se decifram uns aos outros, esses artistas estavam tomando uma posição que não era necessariamente política, no sentido *stricto sensu* da palavra. A “política” deles era a da aproximação cada vez maior entre arte e vida, que por sua vez não estava apenas sendo expressa na apropriação de elementos orgânicos ou cotidianos, mas na presença do vazio como estrutura relacional de apropriação do espaço e mais notadamente em um entendimento da arte como algo efetivamente preenchido de “mundo”, onde a vivência se desloca como fenômeno de diálogo com o objeto, afirmando a experiência de algo que é instável, onde o todo não é apreensível mas a noção de fragmento passa a ser o próprio todo. Este conjunto de exposições citado foi realizado poucos anos antes da proclamação do Ato Institucional nº 5 que resultou no ápice da repressão aos direitos civis, no recesso do Congresso nacional e na autorização de julgamentos

2 Além da produção de obras que dialogavam com o experimentalismo, os artistas passaram a organizar e montar exposições, selecionar as obras, assumirem o papel de curadores, escrever os textos-manifestos do catálogo e lidarem diretamente com a instituição. Foi o que aconteceu nas exposições ‘Propostas 65’ e ‘Propostas 66’, ambas realizadas em São Paulo, e, com maior destaque, na ‘Nova Objetividade Brasileira’, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Por outro lado, aconteceram eventos que não foram coordenados totalmente por artistas visuais, mas por críticos (notadamente Frederico Moraes) que propuseram uma nova postura para o que se entendia como “exposição de arte”. É nesse ambiente de experimentação, manifestação coletiva, participação e saída da arte para as ruas que apontamos ‘Arte no Aterro’ (1968), ‘Salão da Bússola’ (1969) e os ‘Domingos da criação’ (1970), como *turning points* nessa proposta.

3 Como afirma Aracy Amaral no livro *Arte para Quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*, Nobel, São Paulo, 1984.

em tribunais de “crimes políticos”. Se a censura até aquele momento tinha sido apenas esporádica e relativamente discreta, a partir de então o momento de terror se instalava.

É importante ressaltar que as práticas relacionadas nesse ensaio não se constituem numa guerrilha artística; portanto eram ações individuais que absorvidas por um discurso de aproximação entre arte e vida, mergulhavam em alegorias, metáforas e simbolismos do que se passava naqueles violentos anos de repressão. Uma grande parcela dos estudos recentes sobre esse período da arte brasileira, geralmente praticados por um olhar estrangeiro, anula qualquer possibilidade de criação de uma rede de significados que não seja a relação intrínseca entre arte e política *stricto sensu*. Apesar de ser uma questão latente nessas obras, essa relação (arte/política) faz com que as obras corram o risco de estarem presas a um período da história e não percorram um circuito transnacional das percepções e sentidos que jorram de suas práticas. Estamos falando portanto de um conjunto de obras que têm um compromisso com a vida e não exclusivamente com um tempo (histórico). Outro fato é que esse ensaio aborda apenas parte de uma produção extensa de auto-retratos que ambos os artistas produziram.

Nesse sentido cabe salientar que Zilio possui uma trajetória singular no atravessamento desse período: a tensão entre arte e política não se deu no trabalho, essencialmente, mas no envolvimento pessoal que travou com a luta armada, entre 1968 e 1972, quando permaneceu preso (mas sempre produzindo e sendo obrigado a esconder essa produção de seus “detentores”). Na obra *Para um jovem de brilhante futuro* (1974), se o nominalismo não é acidental, ele exprime a posição de um cinismo furioso. A mala cheia de pregos, que substituem os documentos e papéis, é um exemplo de humor negro dos mais significativos na história da arte brasileira. Na sequência de fotos que é exibida ao lado da obra, o artista “aparece” (sempre de costas) empunhando a mala “e, naturalmente, a própria escolha desse signo social tão elucidativo da realidade nacional dos últimos anos transmite a ideia segura do plano crítico”⁴ de operação desse trabalho. A mala é o símbolo desse burocrata (capitalista, vencedor), de poder e da economia, e ao mesmo tempo a representação da ocultação. O artista oculto nas fotos de Zilio passa a ser anônimo, não tem rosto nessa multidão, que é regida por instâncias de poder. Ainda nesse terreno de um deslocamento sobre o reconhecimento do comportamento de um auto-retrato, em *Lute* (1967), um rosto vazio e comum – como a face anônima da multidão – é confinado numa marmita. Ao abri-la, há uma película plástica que estampa a palavra que dá título ao trabalho sob a boca da figura. Efetivamente, o rosto não é o de Zilio, embora metaforicamente seja o dele e ao mesmo tempo o de todos os brasileiros. Os trabalhos de Zilio na passagem dos anos 60 para os 70 manifestam um posicionamento imediato na atualidade política do seu tempo: a arte inclina-se na direção do engajamento. Esse múltiplo (a ideia inicial era que fosse distribuído aos operários na saída das fábricas) representava o sofisticado vocabulário urbano que era, então, o meio eficaz para denunciar a condição do indivíduo alienado. Em *Identidade ignorada* (1973), atingimos o grau máximo de ausência. Nessa fotografia, não há rosto mas

⁴ BRITO, Ronaldo. O estranho dono de uma mala cheia de pregos. In: VENANCIO FILHO, Paulo. Carlos Zilio. Cosac Naify: São Paulo, 2006, p. 50.

“presença humana”. As aspas são colocadas porque essa “presença” se dá por meio de uma alusão aos pés de um cadáver que ostenta no dedão do seu pé esquerdo uma placa com a frase que dá título à obra. Seu entorno é a ausência de luz, a solidão de uma prancha onde os defuntos aguardam a sua vez de adentrarem em um “casulo” do necrotério. Só há silêncio e melancolia. Registros de sentimentos que eram comuns no Brasil do início dos anos 1970 e que formam uma espécie de compromisso de Zilio em politizar a arte. “Identidade ignorada” é a expressão que se usa para os anônimos, os seres que são encontrados mortos e que naquele momento não possuem nada que os identifique. Essa sensação de nulidade – já que todos pertencem ao mesmo grupo de “ausentes” ou de possíveis vítimas da repressão – medo e desconfiança do outro – já que muitos “opositores ao regime” foram mortos pelo governo mediante denúncias de pessoas próximas ou que se faziam passar como amigas – presente no real é deslocada para essa obra de Zilio. De forma alguma estamos diante de uma arte panfletária ou engajada, no pior sentido que essa expressão possa vir a ser, mas em contato com uma das obras mais significativas desse momento e que congrega dois elementos centrais na obra desse artista: economia de elementos e uma potente leitura crítica do real. Se agruparmos *Massificação (João)* (1966) a esse coletivo passaremos a adotar o conceito de que o auto-retrato em Zilio se desindividualiza: o retratado pode ser qualquer um (inclusive o artista) ao mesmo tempo. Nessa sucessão de retratos de “Joãos” decorando um relógio de ponto, não há espaço para narcisismos nem investimentos no ego, mas uma alegoria sensível sobre o isolamento no mundo e a redução de nossas individualidades em favor de um coletivo (mercantil). Esses “rostos vazios”, como assinala Paulo Venancio Filho ⁵, são manifestos simbólicos de como a ditadura ou regimes autoritários podem desumanizar a sociedade. Em Antonio Dias, percebemos essa instância de um auto-retrato do artista diluído no coletivo (ou de amplo pertencimento ao mundo) em obras como *Anywhere is my land* (1973), onde o sentimento do auto-exílio se alinha com o anúncio de uma desterritorialização e compromisso em camuflar a sua imagem ou negar um lugar como produto de si ou morada⁶. Como aponta Paulo Herkenhoff, “um auto-retrato de Dias nunca é mera imagem de si oferecida à contemplação” ⁷. Nesse trânsito, nenhuma dos auto-retratos citados converte-se realmente na exposição da figura do artista mas numa idealização de mundo que não se mantém presa a um tempo histórico, justamente porque esse conjunto de obras recorre a um “repertório mundano”, ou seja, temas e comentários que pertencem à ordem da transnacionalidade e da atemporalidade. Violência, solidão, revolta são sentimentos de um mundo caótico e violento; o mundo que vivemos e que sempre será habitado por diferenças e conturbações. Não temos, portanto, obras que discutam apenas e tão somente a ditadura, mas discursos abrangentes que se colocam como produção autoral sobre as idiosincrasias do mundo.

⁵ Cf. FILHO, Venancio Filho. Retrato do artista (antes e depois da pintura). In: Carlos Zilio, op. cit., p. 10.

⁶ Situações que serão um prenúncio para o seu texto *Arte brasileira não existe*, publicado em 1981.

⁷ HERKENHOFF, Paulo Herkenhoff. Antonio Dias. Cosac Naify: São Paulo, 1999, p. 36.

Em *Auto-retrato aos 26 anos* (1970), de Zilio, o desenho se confunde com a fotografia 3x4 e a representação de uma ficha policial do artista. Naquele ano o artista, que estava preso e havia sido ferido seriamente, produziu desenhos intensamente. Vida e obra se mesclam como produção artística e testemunho dos tempos de repressão. Nesse desenho todas as formas de identificação estão à vista (representação de corpo inteiro, fotografia com o número de identificação na prisão, impressão digital, nome completo, idade, data de nascimento e nacionalidade) mas o que reluz é a cor, ou a representação estilizada do coração do artista. Esse é o ano em que grande parte da produção do artista é marcada pela representação da violência no suporte de desenho e, portanto, seu auto-retrato não poderia deixar de conter um discurso contra a condição do sujeito alienado ao mesmo em que se constitui como um ponto de partida para o engajamento entre artista e mundo.

Em *Pieces of mine* (1971), Zilio ingressa na prática do auto-retrato nas artes visuais brasileiras com um caráter denso e provocativo que o artista quer deflagrar, não ilustrar. Identidade simbólica do indivíduo alienado e explorado, produzido e reproduzido, o auto-retrato se desfaz em tripas, sangue, miolos, partes decompostas de um corpo fragmentado de uma sociedade uniformizada, voraz e violenta. Em *Auto-retrato* (1973) do mesmo artista e *O meu retrato* (1967) de Antonio Dias, não há espaço para narcisismo primário diante da morbidez real. Enquanto na primeira obra, a palavra que dá origem ao título da obra surge sob uma mancha (ou poça) de sangue no território neutro da tela, demarcando uma “ilha” de conflito numa área homogênea e desumanizada; na segunda, o corpo insiste em apontar as dificuldades em se recompor como totalidade erótica, mostrando-se como presença de objeto parcial. Fragmentado, o corpo sofre e deseja. Seu título permite um caráter dúbio em sua apreensão: “o meu retrato” pode ser tanto do artista quanto o seu, espectador, se entendermos que há um jogo de espelhamento. A obra de Dias faz referências antropomórficas: duas manchas de spray vermelho no retângulo de algodão formam os olhos, que são perfurados (simulando uma cegueira). Outra mancha mais abaixo e a fala se instala. Sua face, portanto, em estado de sangue. Os braços em nó indicam a incapacidade e imobilidade do homem assim como as “pernas” que na sua maciez e prostração, dialoga com desdém aos conturbados “anos de chumbo”. A presença de um falo reitera o discurso do desejo. No cruzamento entre poder e sexo, a obra articula a presença de um objeto e de um fetiche⁸. Nesse corpo fraturado, as representações não são silenciosas, e é nessa apreensão que percebemos a qualidade de “objeto negativo” desse auto-retrato, ou seja, sua principal vocação, mais do que ser visto, é dirigir o olhar e percepção justamente para o que ocorre no mundo. De forma alguma, Dias está falando de um determinado tempo ou lugar, porque seu discurso é essencialmente humano: política enquanto conquista de território, inclusão ou imparcialidade em disputas e finalmente tomada de posição.

Dias tem um caso particular em relação ao trabalho *Sun Photo as Self-Portrait*. Esta obra possui duas versões. A primeira realizada em 1968 constituiu-se em um quadrado negro com limites em linha branca dentro de outro qua-

⁸ Idem, p. 37.

drado negro também limitado por fronteiras brancas. A superfície negra desse deforma e reflete como um espelho obscuro. Não vemos nada e nos sentimos impotentes e desordenados frente ao vazio, que se impõe não como nulidade mas que se atualiza pela experiência do sujeito de apreender a sua própria imagem num espelho sem reflexo. Não há nada para se ver, porque a experiência do espelho em Dias é da ordem do inacabado, da constante auto-reflexão e do investimento poético. Se nessa versão, há uma profusão do que poderíamos chamar de “diário político” daquele momento, na versão de 1991 a obra se coloca como experimentação de matéria. O grafite tampouco o ouro reluzem qualquer figura. Há uma ironia em Dias quando realça essa angústia de um esvaziamento. Sua obra transita entre o real, o falso e o imaginário. Remete ao conceito primário de uma obra de arte: a sua natureza enquanto enigma. Possibilidades múltiplas de desvendar o indecifrável, justamente porque ele não possui uma verdade. No legado de Dias e Zilio, seus auto-retratos apontam para um entrelaçamento entre corpo e visibilidade sobre o mundo. No movimento do corpo, no olhar, o visto aparece como visível a um ser que também visível sai ao seu encontro. A visibilidade é o “espaço” da comunicação primordial entre os seres porque se institui no fundamento ontológico da sua existência. A visibilidade é o mundo que a visão abre no olhar; por ser visível, o mundo se confunde com os projetos motores do corpo, integrando-se como partes totais do Ser ¹⁰. A visão não é um processo de registro e de determinação das coisas, nem o movimento restrito à vontade de um sujeito absoluto, de uma consciência absoluta, ela é movimento imanente no corpo. Se a visão muda é porque os projetos motores mudam no encontro do corpo com as coisas e consigo mesmo¹¹. A capacidade de ambos os artistas de desarticular as certezas sobre o visível e inventar jogos de percepção com uma economia de elementos ou um mero gesto, nos faz mergulhar em uma imprecisão sobre os nossos sentidos. Simbolicamente, talvez seja preciso se auto-retratar para oferecer uma consciência de mundo ao outro.

⁹ Idem, p. 40.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. In: _____. *Husserl e Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores, v. 41), p. 279.

¹¹ Cf. GÓMEZ, Diego León Arango. *Experiência e expressão artísticas como fundamentos para uma crítica da arte em Merleau-Ponty*. 1991. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.