UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JESSICA ALESSIO VENCESLAU

Arte à mão armada: vanguarda e resistência em Carlos Zílio (1966-1970)

CURITIBA

2016

Jessica Alessio Venceslau

Arte à mão armada: vanguarda e resistência em Carlos Zílio (1966-1970)

Dissertação apresentada como requisito final à obtenção do grau de Mestre em História, no curso de Pós-Graduação em História, Setor de Arte, Memória e Narrativa (AMENA) da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Artur Freitas

CURITIBA

2016

Catalogação na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Venceslau, Jessica Alessio
Arte à mão armada: vanguarda e resistência em Carlos Zílio (1966-1970) / Jessica Alessio Venceslau – Curitiba, 2016.
105 f.

Orientador: Prof. Dr. Artur Freitas
Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Zilio, Carlos, 1944-. 2. Arte – Brasil - História. 3. Política na arte. 4. Nacionalismo e arte - Brasil. 5. Brasil – Historia - 1964-1985. I. Título.

CDD 730.981

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360 5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: ppghis@ufpr.br **Website**: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) para realizar a argüição da Dissertação de Mestrado de **JESSICA ALESSIO VENCESLAU**, intitulada: **Arte à mão armada: vanguarda e resistência em Carlos Zílio (1966-1970)**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, dois de setembro de dois mil e dezesseis.

Prof. Dr. Artur Freitas (orientador)
Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Geraldo Leão Veiga de Camargo (UFPR)
1º Examinador

Profa Dra Rosane Kaminski (UFPR)
2º Examinador

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento sem igual ao órgão de fomento CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por ter mantido possível minha inteira dedicação à pesquisa e à pós-graduação.

A primeira vez que me deparei com a trajetória de vida de Carlos Zilio a julguei tão rica, densa e instigante que, de imediato, senti a necessidade de saber sobre ela mais. E este "mais" acabou por resultar em dois anos de pesquisa. Agradeço primeiramente a ele pela disposição em conversas que tivemos, material que me foi doado, troca de e-mails e pelo "abraço amigo" que dedicou a mim com tanta coragem, sem saber o que sua história viraria dentro desta, com H maiúsculo.

Agradeço imensamente ao querido orientador Artur Freitas pelo encorajamento que sempre deu a esta pesquisa e também à sua escritora. Além de ser um grande autor (cujas obras sempre me serviram como norte), sua atuação enquanto orientador conseguiu se equiparar: sempre à disposição, ágil, objetivo e analítico, foi também compreensivo com o lado de cá e meus prazos, angústias e confusões no meio do caminho. Como bom mestre, nunca me limitou, mas abriu possibilidades para que eu andasse sozinha.

Agradeço com muito carinho à leitura profunda, clara e acima de tudo construtiva, que propõe, sugere e instiga de Rosane Kaminski, sobretudo quando na qualificação, fase em que a presença de Paulo Reis também se fez fundamental e, de igual maneira, gratifico-lhe pela presença, ponderações, críticas e sugestões suscitadas.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, à linha AMENA (Arte, Memória e Narrativa), a todo o corpo docente e às disciplinas, apresentações, participações e eventos, fundamentais para meu desenvolvimento intelectual. Por todos os serviços prestados e pela disponibilidade, agradeço também aos funcionários da Universidade, em especial à Maria Cristina Parzwski, Secretária do Programa de Pós-Graduação em História.

Aos meus pais Célia e Auro, por terem acreditado tanto em mim desde que nasci, pela autonomia que sempre me creditaram, pelos esforços descomunais para garantir meus estudos e me projetar para longe. A força, os empurrões e até mesmo as críticas foram muito mas nada teriam sido se não fosse o amor e alegria que eu sempre soube – e sei – onde encontrar: não há palavras que descrevam algo deste tamanho. Apenas obrigada.

Ao meu irmão, que onde quer que esteja, está sempre comigo. Obrigada por ter dividido tanto: super nintendo, risadas, bares, chopps, brigas, jogos, paciência e mesmo o colchão inflável em momentos difíceis. Bi, em seu silêncio você sempre me disse muito. Eu não seria eu se não fosse você.

Ao Victor, meu companheiro na longa jornada. Pelas conversas sobre arte, política, vanguarda, Zilio e, acima de tudo, pelas que não foram sobre isso. Por ter comemorado comigo a cada nova etapa deste trabalho mas também – e sobretudo – por ter segurado a barra entre elas. Mesmo sem ter lido, sei que você sabe esta pesquisa mais do que ninguém. Obrigada por sempre ter acreditado em mim e por ter brigado comigo quando eu não.

Agradeço ainda a Curitiba por ter me trazido dias tão especiais junto de pessoas que guardo comigo dentro e fora deste trabalho com peso gigantesco: ao Evander, Nayara e André, um carinho mais do que especial. Pelos debates sobre esta pesquisa e por tudo que intensamente vivemos: os tantos bares, dias chuvosos (ambos com a mesma frequência), RU, viagens, fofocas, caminhadas pela cidade e tortinhas em cafés. Vocês estão aqui.

Aos amigos da vida, agradeço pelas idas e vindas e por terem estado comigo em mais essa. Ao Monly, Johnny, Tomás, Thauts, Mari, Thaíx e Vandão: quem é, sabe.

RESUMO

O presente trabalho buscou analisar quais foram os principais procedimentos estético-ideológicos mobilizados pelo artista plástico e militante Carlos Zilio no campo da resistência cultural e política ao Regime Militar durante os anos de 1966, início de sua produção plástica, até 1970, ano em que foi preso, tentando conectar esta peça ao amplo e complexo quebra-cabeças que compôs o todo da resistência ao regime militar. O capítulo 1 é dedicado ao início de sua carreira artística até o hiato que se apresentará, em 1967 após a obra *Lute*. Utilizando as obras de Zilio como norte, foram escolhidos três eixos semânticos para cruzar suas obras aos diferentes artistas do período: a resistência ao autoritarismo, a resistência ao imperialismo e a proposição final que Zilio e seus contemporâneos elaboram, ou seja, a favor da união e do coletivo como força para libertação nacional.

Em 1967, a militância estritamente política ganha importância para Zilio que decide por interromper sua produção artística para dedicar-se a ela. Sua atuação desde a militância estudantil (1967) até sua prisão (1970) será o foco do Capítulo 2. Nele, será utilizada documentação de sua perseguição política desde que começou a ser observado pela polícia política em manifestações estudantis até seus prontuários e inquéritos de prisão enquanto integrante da militância armada, fabricados pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de Guanabara (RJ), encontrada no Arquivo Público do Rio de Janeiro (APERJ). Esta documentação será cruzada com obras artísticas que produziu no período (ainda preso) e notícias de jornais sobre atos que participou, entrevistas e bibliografia especializada sobre o tema.

Palavras chave: Carlos Zilio – arte e política – ditadura militar brasileira – resistência cultural – artes plásticas 1960

ABSTRACT

The present thesis sought to analyze the main aesthetic-ideological procedures mobilized by the plastic artist and militant Carlos Zilio in the field of cultural and political resistance to the Military Regime during the years of 1966, year of onset of his plastic production, until 1970, year in which he was arrested, trying to connect this piece to the wide and complex puzzle that composed the resistance to the military regime as a whole.

The first chapter is dedicated to the beginning of his artistic career until the hiatus that will present itself in 1967, after the artwork "Lute". Utilizing Zilio's artworks as a guideline, three semantic axes were chosen to cross-reference his artworks with the various artists of the period: the resistance to authoritarianism, the resistance to imperialism and the final proposition that Zilio and his contemporaries elaborate, that is, in favor of the union and the collective as a force for national liberation.

In 1967, the strictly political militancy becomes more relevant to Zilio, who decides to interrupt his artistic production to dedicate himself to it. His performance from the student militancy (1967) until his arrest (1970) will be the focus of Chapter 2. Chapter in which will be utilized documentation of his political persecution from when he started being observed by the political police in student demonstrations until his prison records and inquiries as a component of the armed militancy, fabricated by the Department of Political and Social Order (DOPS – Departamento de Ordem Política e Social) in Guanabara (Rio de Janeiro), which were found in Rio de Janeiro's Public Archive (APERJ – Arquivo Público do Rio de Janeiro). The documentation will be cross-referenced with his artworks produced in this period (still incarcerated) and newspaper articles on the demonstrations in which he participated, interviews and bibliography specialized on the subject.

Key-words: Carlos Zilio - art and politics - brazilian military dictatorship - cultural resistance - plastic arts in 1960

Lista iconográfica

Figura 1 - Rubens Gerchman, É proibido dobrar à esquerda, 1965, Guache s/ papel, 54.1 x 74.4 cm..... 15

Figura 2 - Carlos Zilio, Reina Tranquilidade, 1967, acrílica sobre tela, 135x65x15,5 cm. 27

Figura 3 - Carlos Zilio, Opção, 1967, Vinílica sobre madeira, 94x74x10 cm 28

Figura 4 - Antonio Henrique Amaral, A grande Mensagem, 1966, , xilogravura, 2/10, 70.00 x 45.00 cm..... 30

Figura 5 - Pedro Escosteguy, Cartaz, 1967, Técnica mista em madeira e pintura, 180x132 cm. 32

Figura 6 - James Flagg, I want you for U.S. Army, cartaz de recrutamento, 1917. 34

Figura 7 - Carlos Zilio, Em busca, 1967, Vinílica sobre madeira, 94x141x10cm. 37

Figura 8 - Fotografia de bomba atômica sobre a cidade de Hiroshima em 1945, cedida por AFP (Agence France-Presse)..... 37

Figura 9 - Representação de um radar. 37

Figura 10 - Representação de um modelo atômico 37

Figura 11 - Antonio Henrique Amaral, Personagem contemporâneo, 1967, Do álbum "o meu e o seu: impressões de nosso tempo, xilogravura, 228/300, 30,5x42,8 cm.....40

Figura 12 - Carlos Zilio, E os passos prosseguem, 1967, Vinílica sobre madeira, 85x62,5 cm. 42

Figura 13 - Claudio Tozzi, Guevara vivo ou morto, 1967, tinta em massa e acrílica sobre aglomerado, 175x300 cm. 44

Figura 14 - Alexander Rodchenko, Dobrolet (Voe bem), 1923, Litografia off-set, 35 x 45.4 cm. 47

Figura 15 - Carlos Zilio, Massificação (João), 1966, Vinílica sobre madeira, 80x145x26 cm. 51

Figura 16 - Carlos Zilio, Visão total, 1966, Vinílica sobre madeira, 84x73 cm. 52

Figura 17 - Hélio Oiticica, Parangolé P1, Capa 1, 1964, plástico e tecido, 150 x 110 x 20 cm, Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ) 55

Figura 18 - Rubens Gerchman, Multidão, 1968, acrílica e grafite sobre aglomerado, 121,7 X 180, 6 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, (MAM RJ) 57

Figura 19 - Anna Maria Maiolino, Glu-glu-glu, 1966, estofados, madeira pintada com tinta acrílica, elementos de gesso plástico, 110 x 63 x 3 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro..... 57

Figura 20 - José Roberto Aguilar, Série de futebol nº1, 1966, esmalte sintético em spray sobre tela, 113,8x146,5cm, Col. Mac/USP, São Paulo. 63

Figura 21 - Claudio Tozzi, Multidão, 1968, Vinílica sobre aglomerado, 175x300 cm. 65

Figura 22 - Antonio Henrique Amaral, Selva, 1968, óleo sobre tela, 170.00 x 122.00 cm. 66

Figura 23 - Carlos Zilio, Lute [marmita], 1967, alumínio, plástico e resina plástica, 18x10,5x6 cm, múltiplo 8 exemplares. 68

Figura 24 – Carlos Zilio, Autorretrato aos 26 anos, 1970, caneta hidrográfica sobre papel, 47,3x32,5. 73

Figura 25 – Carlos Zilio, Para um jovem de brilhante futuro, 1974, série com 6 fotografias, 30,5 x 40,5 cm. 76

Figura 26 - Jornal do Brasil de 19/06/1968 78

Figura 28 - Velório do secundarista Edson Luís, na Assembleia Legislativa, imagem retirada do site < http://www.vladimirpalmeira.com.br/ano1968_1.html > Acessado em 3 de julho de 2016..... 79

Figura 29 - Líder estudantil Vladimir Palmeira fez discurso acalorado das escadas da Igreja da Candelária durante a Passeata dos Cem Mil, em 1968 [Foto de Evandro Teixeira], imagem retirada do site < http://www.vladimirpalmeira.com.br/ano1968_4.html > Acessado em 3 de julho de 2016 84

Figura 30 - No mesmo dia da "Passeata dos cem mil", a esquerda armada inaugura formalmente suas ações [Jornal do Brasil, 27/06/1968, capa] 86

Figura 31 - O Estado de S. Paulo, 28/07/1971, p. 12 93

Figura 32 – Carlos Zilio, Estudo 9, 1970, lápis de cor sobre papel, 47x32,5cm. 96

Sumário

Lista iconográfica 9
Introdução 11
Os engajamentos como motor 13
A nova figuração carioca e a proposta de uma vanguarda nacional 16
Mas quem foi Carlos Zilio? 24
Capítulo 1: Da arte à política 29
1.1. A resistência ao autoritarismo 29
1.1.1. O papel dos artistas e intelectuais na resistência 32
1.1.2. As obras como resistência 36
1.2. A resistência ao imperialismo norte-americano 43
1.2.2. Paleta de cores e o construtivismo russo 56
1.3. A favor da união e do coletivo como força 60
1.4 *Lute* e o fim de um processo 69
Capítulo 2: Da política à arte 73
2.1. Albino Zilio 73
2.2. No Brasil: O Rio de Janeiro é um grande palco 77
2.3. Dissidência Comunista do Guanabara (DI-GB) 86
2.4. O MR-8 89
Considerações finais 96
Fontes e referências bibliográficas 99

Introdução

Compreender como a trajetória de um artista plástico e militante como Zilio se relaciona com o campo maior de resistência cultural brasileira na década de 1960 perspassa uma discussão inicial a respeito das relações possíveis entre arte e política e do lugar que a cultura se apropriará no período.

Como aponta Marcos Napolitano[1], a reflexão sobre a relação entre arte e política deve ser observada pela análise histórica da "produção cultural" como um todo, que viria a ser a "produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, relativa à todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação de sentido".

O autor aponta a importância que a cultura ganhou entre 1964 e 1979 como o grande campo de expressão das críticas ao regime militar brasileiro em vigor desde o golpe civil-militar em 1964. Neste anos, o debate e a ação cultural em seus diversos âmbitos foram vistos não apenas como uma tática de crítica ao regime, mas como um imperativo que deveria manter vivos os valores democráticos e libertários. A ação dos artistas mais comprometidos com estes valores era alimentada por um público consumidor de obras de arte que unissem a preocupação estética com a política, ainda que velada.

O autor defende uma articulação categorial entre política e cultura, não endossando a separação essencial entre ambas. Isto é que justificaria colocar em contato as obras, instituições, movimentos, práticas culturais e discursos ideológicos para pensar os dilemas e projetos da cultura brasileira recente. Portanto, entende a esfera cultural como o lugar onde "política, poder e dominação" são mediados e contestados.[2] Esta hipertrofia processada dentro do setor cultural entre 1964 e acirrada em 1968 não deve, contudo, ser auto explicada a partir do fechamento das vias tradicionais de debate político e seu suposto escoamento para o campo da cultura, mas sim como um embate que ocorreu entre as duas esferas que gerou seus próprios impasses e contradições.

---

[1] NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo, 2011, 373. Tese (Livre docência), Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. P. 2

[2] *Idem,* p. 11

Tendo em vista que estes impasses e contradições são específicos deste encontro entre os campos na conjuntura específica de 1964 a 1968, não podem ser compreendidos como a somatória da cultura e a política como categorias independentes, senão como resultado dos próprios embates travados na aproximação sofrida pelos campos naquele contexto. Assim sendo, as expressões culturais são fruto de um amplo debate estético-ideológico dada a pluralidade de oposições ao regime com posicionamentos diversos acerca das formas, meios e objetivos configurando um panorama de "resistências" ao regime militar plural.

Na configuração de uma identidade de oposição ao regime, sobretudo entre os jovens da classe média, a cultura também teve papel fundamental. Se o campo cultural já era importante para a esquerda antes do golpe de 1964, como atestam as trajetórias do engajamento do Centro Popular de Cultura da UNE (CPC's)[3], após 1964 o campo cultural continuou a ser um foco de rearticulação de forças e elaboração de identidades políticas, fazendo crer que, segundo Carlos Zilio, "apesar da derrotada em 1964, a esquerda brasileira detinha a iniciativa cultural"[4]. Entre 1964 e 1968 floresceu uma cultura de esquerda que passou a ser idealizada como um momento mágico da vida cultural brasileira. Contudo, ainda que fossem apenas puramente táticos, os projetos culturais deste campo não convergiram para um projeto homogêneo: ao contrário, racharam em muitos e ficaram divididos entre distintos interesses de projetos, grupos e espaços de resistência. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda,

> (...) Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a "fé no povo" estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.[5]

---

[3] Os CPC's, organização associada a União Nacional de Estudantes, foi criado a partir de 1961, na cidade do Rio de Janeiro, por um grupo de intelectuais de esquerda de distintas áreas, propondo criar e divulgar uma "arte popular revolucionária", defendendo o engajamento político dos artistas e o caráter coletivo e didático da obra de arte. Mesmo com a extinção do grupo pelo regime militar, com o exílio e prisão de artistas envolvidos, tornaram-se referência de atuação política por distintas áreas da cultura ao decorrer dos anos 60.

[4] ZILIO, Carlos. "Da antropofagia à tropicália" IN Zilio, C. *et alli.* **Artes Plásticas e Literatura.** O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982. P. 32

[5] HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970. Rio de Janeiro: Roccco, 1992. P. 17

Muitos termos foram produzidos dentro dos embates culturais neste Brasil de 1960 em busca de nomear esse "novo" tipo de produção que estavam criando, no caso, para denotar a pretensão que possuíam de uma ação transformadora da realidade: arte militante, arte engajada, arte de oposição, arte comprometida, arte de vanguarda, vanguarda nacional, nacional popular, etc. Cada um destes termos deriva de uma disputa do campo da cultura, na tentativa de se fazer valer como a melhor maneira, ou a única em casos mais dogmáticos, de intervir na realidade e devem ser lidos como produtos do próprio debate interno destas oposições na esfera cultural. A relação entre arte e política produziu, portanto, um debate bastante heterogêneo, onde "arte engajada" e "arte de vanguarda", por exemplo, muito além de não serem termos sinônimos, eram, em alguns aspectos, antagônicos: a "arte engajada" criticava a "arte de vanguarda" tomando-a por elitista e hermética, e a esta via naquela uma arte com linguagem limitada, restrita a uma mensagem política, "panfletária". Ter uma espécie de "causa" ou "inimigo" comum não foi sinônimo, portanto, de homogeneidade daqueles que se opunham ao regime militar.

Os engajamentos como motor

Heloisa Buarque de Hollanda trata em *Impressões de viagem* da distinção entre estes dois tipos de engajamento que julga como os principais na década de 60 por considerar que a forte tensão entre ambos que acabou por ser o fermento deste "bolo" da produção cultural do período. Em outras palavras, foi na união entre a arte "engajada" cepecista (ligada aos Centros Populares de Cultura, os CPCs) e da vanguarda que se deu a revelação das incompatibilidades e entraves da produção cultural e esta "pôde aprofundar suas questões mais graves"[6].

Em 1962 o *Manifesto do Centro Popular de Cultura* (CPC) sistematiza seus ideários deste engajamento que se tornará fundamental para diversas áreas de atuação. Buscando distinguir-se dos que estavam "conformados" ou "inconformados" diante do quadro político e cultural que vivenciava o país, os cepecistas também viram necessidade de ir

[6] *Idem,* p. 37

além e negar também outras formas de atuação: assim, se colocaram contra a "arte popular" (ou "do povo"), a favor da "arte popular revolucionária", ou seja, "a arte como instrumento de *tomada* de poder"[7]. A dimensão social ganha importância fundamental, o que justifica a aversão dos cepecistas aos "artistas de minorias" ou desligados do povo como público de sua obra. Assim, o ideário da comunicação surge como necessidade gritante, bem como a busca por clareza nas intenções destas obras. Sim, porque nesta concepção há uma mensagem específica e uma ação imediata esperada a partir da construção da obra, ou seja, o artista espera que o seu sentido inicial (ligado à intenção de libertação de consciências) seja *compreendido* pelo "povo", seu público ideal. Assim, os artistas passam a ser medidos conforme o grau de clareza com que conseguem operar os aspectos formais da obra para comunicar suas intenções iniciais às massas - assim mesmo, generalizada, indistinta, padronizada e massificada de uma sociedade industrial. Ironicamente, a solução encontrada para denunciar a massificação que julgavam estar sofrendo a população brasileira diante da sociedade industrial passava justamente por reafirmá-la como tal. Os artistas abrem mão de sua própria linguagem, como coloca Hollanda, em busca de mimetizar a linguagem de um "povo" genérico brasileiro. Veremos como a obra de Zilio e seus contemporâneos carregou muito desta "simplicidade" esquemática nas formas, em busca da comunicação – que veremos, não ocorreu conforme o esperado.

Esta visão polarizada de engajamento bastante presente na década de 1960 – entre engajamento x qualidade – deriva de um velho debate presente no universo das artes que é o do conteúdo x forma. Como se fosse, de fato, necessário escolher um dos lados da moeda, esta visão é criticada por Walter Benjamin, que chama-a de "uma tentativa típica de aproximação antidialética do problema" e defende que o engajamento se vê pela *função* da obra dentro das relações de produção de um dado momento histórico ou, em outras palavras, como sintetiza Hollanda ao levar em conta esta crítica de Benjamin:

> (...) em que medida ela estará reabastecendo o aparelho produtivo do sistema ou atuando para modifica-lo. A função política da obra – sua eficácia revolucionária – não deve, então, ser procurada nas imprecações que dirige ao sistema ou em sua autoproclamação como obra de transformação social,

[7] *Idem,* p. 19

> mas, antes, na técnica que a produz – na conformação ou não dessa técnica às relações literárias de produção estabelecida.

Não à toa Artur Freitas iniciará seu texto de *Arte de Guerrilha* dizendo que "No Brasil dos anos 1960, a arte de vanguarda formou-se basicamente na junção de uma postura experimental e uma preocupação ideológica."[8] A polarização sugerida, como vínhamos discutido, não é de livre escolha do autor. Vimos acima como a preocupação ideológica era forte no engajamento cepecista, discurso que alastrou-se no período e foi apropriado por diversos representantes do setor cultural como "o *realmente* comprometido com o conteúdo" (embora, como vimos, a forma não tenha sido negligenciada, mas tida sob uma óptica instrumentalista). O que Freitas traz, contudo, vai de encontro à leitura dialética apontada acima por Benjamin e sugere que, na verdade, a própria arte de vanguarda acabou por unir ou transitar entre os dois polos que estamos aqui discutindo.

Embora a arte de vanguarda guarde inúmeras divergências com sua suposta "rival" cepecista, ambas dividiam uma série de anseios como o desejo de tomada do sistema, a busca por comunicação de uma mensagem esquemática que proveria uma ação imediata, a militância política de seus participantes, a ligação com as organizações de esquerda e repressão policial e muitos outros.[9] Se lá havia a busca pelo "povo" em âmbito genérico e nacional, a vanguarda o distinguirá por "operário" e embora pareça mais afunilada que a primeira opção e sugira um conflito de classes que não aparecia no "povo" genérico – operário *versus* patrão – ainda guarda a visão homogênea e isenta de conflitos (ainda que sugira conflito de classes, os "operários" aparecem como genéricos). Este novo público da arte de vanguarda tem também a especificidade de ser representante da moderna sociedade industrial e falar a ele traz ao artista uma nova missão: a de falar a linguagem de um novo tempo (e veremos em breve justamente como a valorização dos meios de comunicação em massa, jornais, TV, artefatos industriais e a incorporação de elementos nacionais e internacionais etc. serão tão empregados por esta vanguarda artística).

---

[8] FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. P. 23

[9] HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Op. Cit.,* p. 38

Zilio foi artista e posteriormente militante da militância de guerrilha brasileira. Em sua trajetória representou como, na realidade, estes polos nos servem enquanto forças-motoras que fomentaram debates mas que justamente em sua "oposição" e na necessidade de se afirmar em relação ao "outro" é que criaram suas diretrizes, encaminhamentos, soluções e manifestos, ou seja, é neste "conflito" que se formou a produção cultural do período. Acabam sendo, neste sentido, parte de uma coisa só. Zilio é uma das partículas resultantes desta fusão nuclear e em sua trajetória estético-ideológica andou por estes caminhos, ora mais para lá, ora mais para cá, tensionando os limites de um e do outro e mostrando como, na verdade, foi justamente da necessidade de se afirmar e propor dentro deste mundo de possibilidades de atuação que sua trajetória político-ideológica foi se criando. Sua história é, portanto, a sua resposta às tantas perguntas, conflitos e anseios de um sujeito sua época.

A nova figuração carioca e a proposta de uma vanguarda nacional

Na década de 1960 manifestava-se nas artes plásticas um interesse pelas chamadas "nova figurações". Havia a ânsia, como nas demais áreas da produção artística, de realizar os princípios modernos em termos vanguardistas, sem, entretanto, perder de vista as condições próprias brasileiras de produção e a situação cultural, social e política marcada pelos problemas político-sociais da década, inclusive a repressão, censura e tortura do regime militar. As tendências que se espalharam sobretudo por São Paulo e Rio de Janeiro (que vale lembrar, apesar da inauguração de Brasília, era a ex-capital que ainda guardava grande relevânciavi nacional e ponto de ligação com o mundo internacional), com repercussão em outras capitais, tentaram sintetizar a significação moderna e a ênfase participativa, ou seja, a experimentação somada à preocupação político-social. A volta do "realismo" era parte da intenção dos artistas de intervirem nas questões de seu tempo.[10]

No âmbito artístico carioca, que é o que mais interessa a este trabalho, as neofigurações aconteciam quase que sincronicamente com São Paulo. Nas duas capitais houve uma

[10] *Idem, Ibidem,* p. 7

diminuição da produção neoconcreta ao mesmo tempo que em ambos aparecem sintomas do esgotamento das tendências construtivas no Brasil. Esta geração jovem carioca pode usufruir da liberdade para novas soluções de estilos e questões "duramente obtida pelos concretos e neoconcretos do Rio"[11].

Surgido das polêmicas internas do concretismo, o neoconcretismo foi um movimento artístico surgido e desenvolvido em grande parte no Rio de Janeiro no final da década de 50 cujos grandes expoentes seriam Ferreira Gullar, Lygia Pape e Lygia Clark, dentre outros. O movimento continuará no âmbito da arte construtiva, mantendo suas características principais: leitura evolucionista da história da arte, fidelidade à linguagem geométrica abstrata e a proposta de inserção social. Mas a grande especificidade, segundo Carlos Zilio, se dá na sua negatividade e tensão interna que cria:

> Enquanto o concretismo, ligado à ortodoxia construtiva, seria uma espécie de positivismo da arte, o neoconcretismo, vinculado ao idealismo fenomenológico, vê o homem como ser no mundo, retomando uma concentração da totalidade que restaura a expressividade como legítima da arte.[12]

Resumir a arte à sua relação com a produção era, para o neoconcretismo, retirar dela a sua especificidade, diluindo-a a uma ótica funcionalista, como acessório técnico da produção. E foi justamente este descompromisso do neoconcretismo com a instrumentalização política (nacional-popular) ou com qualquer projeto de estetização do ambiente através da produção (concretismo) que abriu novas portas para a arte brasileira. A relação existencial com o envolvimento do público fez com que o trabalho neoconcreto irradiasse no espaço buscando o espectador. Este envolvimento se abre para um tipo de

Figura 17 - Hélio Oiticica, Parangolé P1, Capa 1, 1964, plástico e tecido, 150 x 110 x 20 cm, Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ)1

[11] *Idem*, p. 97

[12] ZILIO, Carlos. "Da antropofagia à tropicália" IN Zilio, C. *et alli.* **Artes Plásticas e Literatura.** O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982, p. 23-4.

relação que Hélio Oiticica chamou de "vivências" e que foi seu representante icônico com produções como Parangolé (**figura 17**)**.** Esta relação leva à negação do sujeito como racionalidade, herança concreta, e abre possibilidade para ver o homem como ser no mundo, retomando uma concentração da totalidade que restaura a expressividade como legítima da arte. Rompendo com o concretismo e criando esta tensão interna, não é de se estranhar que o neoconcretismo tenha encontrado proximidade com o dadaísmo. Assim como ele, os neoconcretos aboliram a tradicional categoria de belas-artes, pelo distanciamento que dela iam tomando em suas produções. Zilio ressalta que a importância do neoconcretismo vai além: não só demonstrou a inviabilidade da existência no Brasil de um projeto construtivo dogmático, como também as naturais transformações que qualquer modelo externo enfrenta em contato com o Brasil.[13]

Voltando à jovem geração subsequente ao neoconcretismo que se relacionaria de forma íntima coma nova figuração, vale notar que ela não rejeitou seu contributo, levando consigo a síntese dialética entre razão e intuição e a preocupação humanista pela participação do espectador na obra levando à máxima potência, ao mesmo tempo que eram sensíveis as movimentações internacionais das correntes neofigurativas europeias e da *pop art*. Assim, a experiência neoconcreta foi bastante importante para o processo de articulação da arte de vanguarda da nova geração emergente, pois foi o elo de ligação entre a geração mais velha, do neoconcretismo, com a mais jovem, nascente. Por volta da metade da década de 1960 os jovens passaram a contar com a decisiva participação de Hélio Oititica, grande elemento de ligação entre as duas gerações, que se tornara o mais importante teórico e artista de todo o processo de vanguarda do período.

O fato do Rio continuar a ser funcionalmente a capital do país na década de 1960 (apesar da inauguração de Brasília) explica porque movimentos internacionais em ascensão, como a *otra figuración* argentina e a *nouvelle figuration* da Escola de Paris, tiveram acesso direto ao meio artista carioca, mediante grandes exposições no período de 1963 e 1966, provocando grandes repercussões entre os jovens artistas cariocas. A liberdade de resolução dos trabalhos, temáticas e técnica, sem preocupações estilísticas convencionais, entusiasmou jovens como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Anna Maria

[13] *Idem, Ibidem,* p. 25

Maiolino e Carlos Zilio. O aspecto agressivo de crítica social e política em favor de valores humanistas encontravam eco no clima brasileiro agitado politicamente no período de Goulart: "Elementos precisos do

Figura 18 - Rubens Gerchman, Multidão,, 1968, acrílica e grafite sobre aglomerado, 121,7 X 180, 6 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, (MAM RJ)

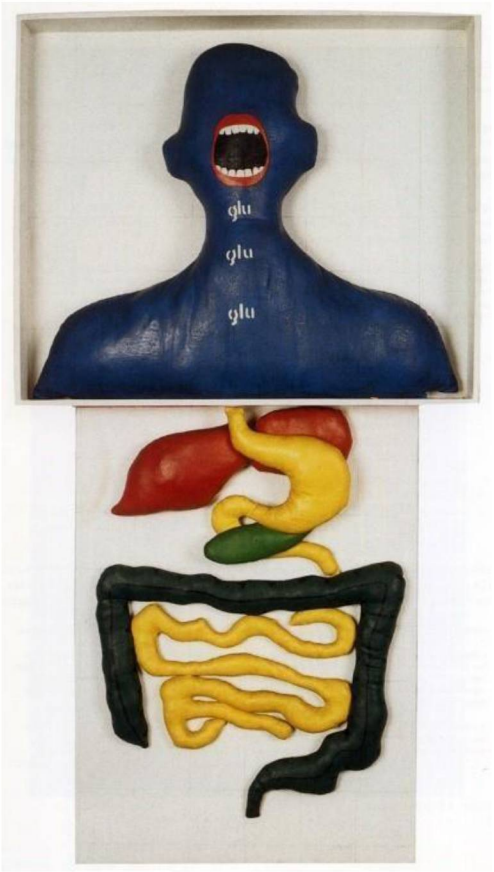


Figura 19 – Anna Maria Maiolino, Glu-glu-glu, 1966, estofados, madeira pintada com tinta acrílica, elementos de gesso plástico, 110 x 63 x 3 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro

universo dos artistas argentinos foram marcantes e incorporados pelos artistas cariocas em sua produção: a visceralidade e a temática da multidão."[14] (**figura 18** e **figura 19**)

A exposição argentina de 1963 era muito mais uma irradiação da *nouvelle figuration* europeia via Buenos Aires, que aqui chegava com temática e figuração próprias. No ano seguinte, seria a vez de as obras de artistas da *nouvelle figuration* da Escola de Paris serem exibidas no Rio e de renovar os elos entre a nova geração de artistas cariocas e este movimento internacional. Os contatos que se fizeram a partir desta exposição entre artistas, críticos e marchands do ambiente artístico carioca tomaram importantes encaminhamentos na produção da nova vanguarda que estava por se formar, e uma de suas resultantes seria o surgimento do grupo dos neorrealistas cariocas – Antonio Dias, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Carlos Vergara e Pedro

[14] ALVARADO, Dayse Peccinini de., *Op. Cit.*, p. 99

Escosteguy – que posteriormente recebeu também a adesão de neoconcretos, iniciando um processo que buscaria estabelecer um movimento de vanguarda de envergadura nacional, entoadas pela nova figuração por uma maior objetividade, a chamada *Nova Objetividade Brasileira*. Duas exposições foram fundamentais para o desencadeamento na busca por uma nova objetividade (e sobretudo para a produção de Zilio): *Opinião 65* e *Opinião 66*.

A herança neoconcreta, a nova figuração que chegou ao Rio, as influências da *pop art* inglesa e as duas exposições Opinião 65 e 66 foram desencadeadoras da nova vanguarda brasileira na década de 1960. Entre 1965 e 1967, a noção de uma "vanguarda nacional", preocupada em manifestar-se publicamente sobre os problemas da "nação", é um projeto efetivo que se manifesta numa série de exposições coletivas ocorridas no Rio de Janeiro e em São Paulo. A mostra *Opinião 65*, segundo Artur Freitas[15], foi a primeira grande manifestação coletiva brasileira com intenções declaradas de "vanguarda", reunindo artistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Paris.

Integrando as comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, a mostra *Opinião 65* ocupa o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965, e reúne vinte e nove artistas - treze europeus e dezesseis brasileiros. A ideia central dos organizadores era estabelecer um contraponto entre a produção nacional e estrangeira - de modo a avaliar o grau de atualização da arte brasileira - a partir das pesquisas recentes em torno das novas figurações. É na *Opinião 65*, de acordo com Paulo Sérgio Duarte[16] "que pela primeira vez, nas artes plásticas, a questão política e crítica social apareciam integradas às novas linguagens e não associados aos 'realismos', como eram frequentemente tratadas pelos artistas 'oficiais' da esquerda" e nela, dividiam espaço distintos temas políticos, figurações e proposições de vanguarda.

Segundo Paulo Reis[17] no início dos anos 1960 a oposição entre figuração e abstração, nas artes plásticas, se colocou em determinado segmento da crítica. A leitura crítica

---

[15] FREITAS, Artur. **Poéticas políticas**: as artes plásticas entre o golpe de 1964 e o AI-5. História. Questões e Debates, Curitiba, v. 40, n.40, p. 59-90, 2004, p. 79

[16] DUARTE, Paulo Sérgio *apud Idem, Ibidem,* p. 80

[17] REIS, Paulo., *Op. Cit.,* p. 30

sobre tal oposição, relata o autor, era, no entanto, demasiadamente matizada por um viés ideológico, associada ao comprometimento político e, de outro lado, à experimentação unicamente formal da vanguarda. Diz Reis:

> Porém, como notaram alguns críticos e a maioria dos artistas seria um erro partir-se deste axioma tão redutor, pois não havia uma discussão fechada e única sobre figuração e a abstração geométrica sofrera uma série de transformações em sua linguagem desde os primeiros trabalhos mostrados pelos grupos Frente e Ruptura no início dos anos 1950.[18]

A volta da figuração era, assim, lida como um retorno da relação da pintura com o mundo, mas a visão não era homogênea. A exposição Opinião 65 propiciou discussões sobre as novas linguagens figurativas internacionais, como *Otra figuración* (argentina), Figuração narrativa (francesa) e arte pop (norte-americana). Esta última, por exemplo, representava incômodo para vários artistas que a enxergavam como uma ponte com o imperialismo norte-americano, o que demonstra que a nova figuração não era, nem de longe, única. A exposição foi, portanto, muito rica do ponto de vista das diversas linguagens artísticas, passando desde as vertentes figurativas (Rubens Gerchman, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Carlos Vergara, dentre outros), como pela experimentação mais ligada ao neoconcretismo e "aos desdobramentos do projeto construtivo brasileiro, configurando "um primeiro encaminhamento das pesquisas dos artistas no contexto dos anos 60"[19].

Havia, para Reis, contudo, uma base de influência para todos os artistas em 1960 e era a movimentação internacional da arte *pop* e do novo realismo, ainda que tenham sido apreendidas de diferentes maneiras por eles. Ambas adquiriram uma configuração mais crítica no Brasil e, além disso, "foram as manifestações que trouxeram a consciência da nova sociedade de consumo que se abria no Brasil"[20].

A *Opinião 65* pode ser medida pela recepção crítica da época (como por exemplo nos textos de Ferreira Gullar e Mário Pedrosa) e por exposições subsequentes, consideradas seus desdobramentos diretos, como são os casos de *Propostas 65*, que ocorre em São

---

[18] *Idem*.

[19] *Idem, Ibidem,* p. 38

[20] REIS, Paulo. **Exposições de arte:** vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. 213 páginas. Tese. Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/handle/1884/2397/tese.pdf?sequence=1>. Acesso em 13 de outubro de 2015, p. 111

Paulo, e no ano seguinte, em 1966, com *Opinião 66*, no Rio de Janeiro, *e Proposta 66,* em São Paulo - ambas continuações das edições anteriores. A *Opinião 66*, no MAM/RJ, introduziu novos nomes como o do próprio Zílio e de Anna Maria Maiolino e contou com a participação de Lygia Clark. *Propostas 66*, na FAAP, se tornaria um importante fórum de discussões sobre o novo realismo nas artes, com a intervenção de críticos e artistas. Através da análise de temas como "Conceituação da arte nas condições históricas atuais do país", "Arte de vanguarda e organização da cultura no Brasil" e "Situação da vanguarda no Brasil", buscou-se, em *Propostas 66,* forjar a noção de uma vanguarda "tipicamente brasileira", politicamente engajada e atuante, relacionada à realidade do país[21]. A partir deste contexto e das discussões nele surgidas, estabelecem-se as bases estético-ideológicas para a ideia de uma possível vanguarda brasileira.

Essa intenção de traçar o perfil da jovem vanguarda brasileira é reafirmada no texto de Hélio Oiticica para a mostra *Nova Objetividade Brasileira,* o *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira* - mostra e texto de 1967 - cujas formulações são, segundo o próprio autor, "do estado típico da arte brasileira de vanguarda atual":

> 1-vontade construtiva geral; 2-tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3-participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.), 4-abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5-tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de "arte pós-moderna" de Mário Pedrosa); 6-ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.[22]

O radicalismo de certas tendências e os ideários de comunicabilidade e participação do público, tão caros ao período, aparece sintetizado de maneira programática no manifesto *Declaração dos princípios básicos da vanguarda*[23], também de 1967. Segundo Artur Freitas[24] o manifesto trazia em seus signatários representantes da geração neoconcreta (Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape) e os jovens artistas e críticos das novas vanguardas como Carlos Zilio, Carlos Vergara, Antônio Dias, Rubens Gerchman,

---

[21] COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Op. Cit., p. 6*

[22] OITICICA, Hélio. **Esquema Geral da Nova Objetividade.** 1967. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade>. Acesso em: 18 jul. 2016.

[23] MAIOLINO, Ana Maria; DIAS, Antonio; Vergara, Carlos Augusto; Zilio, Carlos (et. all.). **Declaração de princípios básicos da vanguarda.** 1967. IN: SEVERO, Helena (Co-autora). *Op. Cit.*

[24] FREITAS, ARTUR. *Op. Cit.,* p. 83

Frederico Morais e outros. O manifesto defendia a liberdade de criação, o emprego de uma linguagem nova, a análise crítica da realidade e em suas próprias palavras "utilização de meios capazes de reduzir à máxima objetividade o subjetivismo", privilegiando o objeto enquanto expressão artística, numa superação da obra de cavalete, contemplativa. Junto ao manifesto, surgiu a ideia de uma exposição nacional de vanguarda, que ocorreu no mesmo ano, a *Nova Objetividade Brasileira.* Segundo Carlos Zilio, a mostra trazia importantes novidades, como o fato de terem sido os próprios artistas que organizaram a exposição e os textos de seu catálogo, mostrando que haviam tomado para si a direção organizacional, conceitual e política do evento[25]. Foram necessárias várias reuniões preparatórias buscando um fundamento comum de uma vanguarda atual à sua época, as neovanguardas (para distingui-las das vanguardas históricas o termo é recorrentemente utilizado). Impressionante a capacidade de aglutinação em torno de princípios básicos, pois 50 artistas fizeram parte da mostra, a esmagadora maioria do eixo Rio-São Paulo. "Podemos afirmar que a Nova Objetividade Brasileira foi uma exposição que fez o inventário de uma nova vanguarda que se propunha nacional". Agrupando diferentes linguagens em suas realizações artísticas e dando testemunho de uma total liberdade de meios, a exposição foi densa de conceituações, trazendo todas as linhas de pensamento que haviam fundamentado sua emergência.

Nova Objetividade Brasileira foi coerente com as características de tempo e espaço e a conjuntura histórica do país. Não é toda a vanguarda nacional que se une em 1967, mas é uma vanguarda brasileira em seu ideário, em sua linguagem artística, em suas proposições inseridas na trama brasileira. Como possuía liberdades de linguagem, com artistas se movendo entre inúmeras correntes e influências, sua unicidade não residia em similitudes formais, mas na tomada de posições ante uma realidade de ordem político-ético-social. A antiarte ressurge assim em 1960 sobre uma nova faceta, onde o mote não era mais a destruição do convencional e a construção de um novo universo que viria após ele, mas a vontade do artista de criar e de comunicar ao coletivo algo que para ele é fundamental. A exposição abriu portas para que o espectador tivesse suas

[25] ZILIO, Carlos. **Uma pulsante alma de artista**. Jornal da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano 3, n. 34, p. 15-18, maio de 2008. p. 17

capacidades sensoriais, imaginativas e até mesmo exercesse papel de criador e autor, como parte da obra, a partir da própria renúncia assumida pelo artista, que deixava que o outro completasse sua obra e desempenhasse o papel de criador com ele e, segundo Paulo Reis:

> (...) solidificou os termos da vanguarda no país, que vinham sendo formulados desde Opinião 65 e Propostas 65, através da reformulação do conceito estrutural da obra, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. A obra, não mais definida nos termos tradicionais de pintura, escultura ou desenho, denominava-se objeto. O espaço ocupado pela obra ampliava-se, além dos limites dos museus, para o espaço social. O público, além da mera contemplação, era convidado a uma outra relação com a obra de arte.[26]

No entanto, a continuidade das propostas da nova objetividade encontrava obstáculos na própria conjuntura que tanto a motivara: a coerção violenta que atingia toda a cultura brasileira após o Ato Institucional – 5, em 1968. Com ele, despareceram as condições propícias para a propagação das proposições coletivas – e até mesmo as individuais – com desejo de intervir na realidade. Rapidamente, assim, o movimento enquanto coletivo se esgotou, devido a suspensão dos contatos, discussões, encontros e à censura de obras e exposições, caindo para a marginalidade de artistas que, isolados, dispersaram-se para o exterior – muitos – ou permaneceram por aqui com suas produções individuais. *Nova Objetividade Brasileira* foi a última grande manifestação coletiva propositora da década, tendo sido impulsionada tanto pela vontade de demarcar um território de expressão radical das linguagens, quanto pela aspiração de rebeldia e crítica ao regime militar.

Mas quem foi Carlos Zilio?

Carlos Zilio nasceu no Rio de Janeiro em 1944. Foi aluno do Colégio Militar do Rio de Janeiro, um dos melhores do Estado até os dias de hoje[27], concomitantemente à sua entrada no Instituto de Belas Artes em 1962, quando inicia estudos de pintura com Iberê

---

[26] REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil:** os anos 60. *Op. Cit.,* p. 126

[27] Disponível em: http://educacao.uol.com.br/ultnot/2008/04/03/enem2007_melhores_riodejaneiro.jhtm Acessado em 16/04/2016.

Camargo[28], que se tornará importante referência em sua produção artística. O contato com as artes plásticas e os ensinamentos de Iberê Camargo fizeram com que começasse a afirmar para si mesmo e para o próprio Iberê o seu conflito: "Minha família quer que eu faça uma faculdade. Eu quero ser artista, exercer minha vocação..."[29] e a resposta de Iberê, de fato, evidencia a dificuldade que antevia para a resolução deste conflito: "Te lança no mar!"[30]

Como esperava sua família "*Para um jovem de brilhante futuro*" **(figura 25)**: prestou a tão almejada faculdade – no caso, de arquitetura. Interessante ressaltar que este será o título da série de fotografias que lança uma década depois, após sua saída da prisão, e representa o desgosto que ainda carregava por esta ambição do que vinha a ser um "brilhante futuro": bem vestido e com roupa social, sentado seu escritório, com as artes decorativas em suas paredes, tem a maleta de negócios ao seu lado, o grande símbolo do homem bem sucedido. Porém, a maleta é recheada de pregos, ou seja, simbolicamente o futuro resguardava algo muito diferente de "brilhante", senão de tortura, dor, sofrimento e sangue. O gesto de seu indicador direito para cima remete a uma arma e sua mão esquerda faz um contraponto interessante, como se configurasse o passo seguinte: após pegar a arma, que na realidade é simbolizada por um telefone (ícone da modernidade), mira para a própria cabeça. O suicídio encerraria, portanto, o "brilhante futuro" do jovem e sua carreira promissora de negócios, padronizada, de revista, tão artificial e ensaiada quanto a própria série de fotos.

---

[28] Iberê Camargo é um dos grandes nomes da arte brasileira do século 20. Autor de uma obra extensa, que inclui pinturas, desenhos, guaches e gravuras, nasceu em Restinga Seca, interior do Rio Grande do Sul, Brasil, em 1914. Em 1942, ano de sua primeira exposição, o artista e sua esposa mudaram-se para o Rio de Janeiro, onde viveram por 40 anos. Admirador e amigo de artistas brasileiros como Goeldi e Guignard, em 1948 viajou para a Europa (através de um Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, conquistado com sua obra Lapa, de 1947) em busca de aprimoramento técnico. Durante sua estada, visitou museus, realizou cópias dos grandes mestres da pintura e estudou gravura e pintura com Giorgio De Chirico, Carlo Alberto Petrucci, Leoni Augusto Rosa, Antonio Achille e André Lhote.
De volta ao Brasil, em 1950, Iberê conquistou inúmeros prêmios e participou de diversas exposições internacionais e também foi professor de artistas brasileiros importantes como Carlos Vergara, Regina Silveira e Carlos Zilio. Na década de 1980, retomou a figuração, abandonada por tantos anos. Mas, ao longo de toda sua produção, nunca se filiou a correntes ou movimentos e esta sua postura anti-academicista pode ter sido outra importante referência para Zilio.
Disponível em: http://www.iberecamargo.org.br/site/o-artista/ibere-camargo.aspx
Acessado em 12/10/16

[29] ZILIO, Carlos; SEVERO, Helena (Coautora). **Carlos Zilio:** arte e política. *Op. Cit.*, p. 14.

[30] *Idem*, *Ibidem*.

Prestando arquitetura não teve, contudo, sucesso no vestibular. Identificou que tinha

Figura 25 - Carlos Zilio, Para um jovem de brilhante futuro, 1974, série com 6 fotografias, 30,5 x 40,5 cm

pendão para a sociologia mas não se dedicou a ela devido ao que chama de "aniquilamento"[31] que as áreas de ciências humanas sofreram após o Golpe, com vários professores cassados. Por fim, no mesmo ano em que se lançaria no universo artístico na exposição *Opinião 66*, Zilio, fugindo da matemática, ingressa no curso de psicologia da Faculdade Nacional de Filosofia, que seria posteriormente unificada, juntamente com outras faculdades, na Universidade do Brasil, depois renomeada como Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No ano seguinte, em 1967, ano em que participaria da *Nova Objetividade Brasileira* e da *IX Bienal de São Paulo,* Zilio também ingressa na militância estudantil como membro do Diretório Acadêmico do Instituto de Psicologia da UFRJ. Neste ano, ainda, elabora seu grande projeto, a obra *Lute* que testaria seus limites de atuação na realidade. Foi então que abandonou a produção artística para dedicar-se exclusivamente à militância política. O capítulo 1 será dedicado a esta primeira fase.

[31] *Idem, ibidem.*

A vida de Zilio sugeriu a primeira divisão deste trabalho, traduzida nos capítulos 1 e 2. Da arte à política, título do primeiro, debruçou-se sobre suas primeiras produções e inserções no cenário artístico brasileiro na década de 1960. Após uma análise da tipologia das fontes, foram elencados três pontos semânticos gerais a serem tratados: autoritarismo, imperialismo e o coletivo. Foram julgados como principais pela capacidade de aglutinar outros mais específicos, como é o caso de "corpo" que permitiu a discussão sobre tal temática pelas artes plásticas do período e a inclusão de subcategorias como o uso da paleta de cores das obras, que estava atrelada ao contexto do "imperialismo". Muitas obras, é certo, podiam encaixar-se em mais de um dos três eixos temáticos, no entanto prevaleceu o que parecia ser o "principal" (devido a questões formais da própria imagem, título, etc.) e/ou que permitiam melhores conexões com outras fontes. Tal escolha semântica possibilitou o agrupamento das obras de Carlos Zilio em torno das de outros artistas plásticos da mesma geração bem como de outros tipos de fontes como jornais, entrevistas, manifestos contemporâneos e bibliografia especializada. Em última instância, permitiu compreender o circuito de produção e debate do artista. As questões da materialidade e forma não foram escolhidas como categorias de agrupamento mas como corte transversal que perpassa todas elas, buscando responder porque cada obra possui determinada forma, e como ela se interligou a perguntas e respostas feitas em seu tempo. Estes três eixos construíram os subitens 1.1, 1.2 e 1.3 do primeiro capítulo.

"A resistência ao autoritarismo", traz um debate sobre a crise política vivenciada pelo Brasil pós golpe de 1964 e o papel que a cultura assumiu diante dele. Assim, aqui tratamos das resistências culturais e do papel ativo, libertador de consciências (e da nação brasileira) que se colocaram os artistas e intelectuais do período, figurando como os "heróis da resistência". Após a compreensão deste pano de fundo, passamos à análise das obras que se encaixaram dentro deste campo semântico, cruzando as de Zilio com algumas de seus contemporâneos, buscando reconecta-las à sua própria trama.

"A resistência ao imperialismo", o segundo eixo semântico, trata de uma aversão trazida enquanto tema de inúmeras produções do período com intuito de denunciar a interferência que a potência norte-americana mantinha no Brasil. Em anos de Guerra Fria, a importância de libertar o país das amarras do imperialismo de nossos vizinhos do

norte tornou-se questão fundamental até no ponto de vista formal, tendo sido reapropriadas as paletas de cores e ideários artísticos do construtivismo russo (elaborado pós Revolução Russa, comunista) e a *pop art,* movimento que se tornou icônico nos Estados Unidos, de maneira irônica.

Após as "resistências" agrupadas nos pontos acima, chegamos, por fim, nas proposições. Seguindo a trajetória de Zilio, este subitem se dedicará à aposta feita por inúmeos artistas pela retomada de ideários das *vanguardas,* realocadas nos debates do universo artístico a partir dos anos 1950 como solução para o isolacionismo em que muitos enxergavam a Arte no período. Esta autonomia do universo artístico passa a ser combatida e tida como fator desagregador entre a obra e o seu todo. Indo na contramão, os artistas acreditavam que a solução vinha da articulação, da união, do coletivo, ou seja, por uma arte que se propusesse transformadora da realidade. Aqui cabem os discursos dos movimentos artísticos desenvolvidos no período como a *Nova Figuração*, *Nova Objetividade Brasileira* e importantes exposições como *Opinião 65* e *Opinião 66*.

Através da análise da obra *Lute*, de Zilio, analisaremos o fim de um processo que não foi só pessoal. Após a intensificação da repressão (refletidos no Ato Institucional-5 em 1968, por exemplo) pela ditadura brasileira, novas questões se colocam a estes artistas que, como Zilio, buscam respostas à altura. Zilio apostou em *Lute* como a radicalização necessária para combater uma repressão que também se radicalizava e a conclusão que chega sobre sua eficácia é essencial para compreendermos a existência do capítulo 2, ou, de outra maneira, da própria esquerda armada no Brasil.

Em 1967, a militância estritamente política ganha importância para Zilio que decide por interromper sua produção artística para dedicar-se a ela. Em 1968, ano de intensificação da repressão a qualquer tipo de manifestação contrária ao governo militar e sobretudo aos partidos e organizações de esquerda, Zilio, enquanto Presidente do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal do Rio de Janeiro passa à clandestinidade. No início do ano seguinte, em 1969, ingressa na Dissidência Comunista da Guanabara, que mais tarde comporia o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) sendo um dos únicos artistas plásticos conhecidos, ao lado de Sérgio Ferro, a terem se envolvido com a militância de esquerda armada. Em março de 1970 é ferido em ação e preso por

policiais, onde permanece recluso até 1972. A esta nova "fase" de sua vida, nos dedicaremos no capítulo 2.

Sua atuação desde a militância estudantil (1967) até sua prisão (1970) serão o foco do Capítulo 2, parte final deste trabalho, embora a sua trajetória apresente-se até os dias de hoje.[32] Nele, será utilizada documentação de sua perseguição política desde que começou a ser observado pela polícia política em manifestações estudantis até seus prontuários e inquéritos de prisão enquanto integrante da militância armada, fabricados pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de Guanabara (RJ), encontrada no Arquivo Público do Rio de Janeiro (APERJ). Esta documentação será cruzada com obras artísticas que produziu no período (ainda preso) e notícias de jornais sobre atos que participou, entrevistas e bibliografia especializada sobre o tema, na tentativa de dar conta das amplas conexões existentes na prática de uma trajetória: sempre tão rica, complexa e até mesmo conflitante.

***

Capítulo 1: Da arte à política

1.1. A resistência ao autoritarismo

[32] De 1970 a 1972, cumpre pena no DOI-CODI, onde volta a pintar. Forma-se em psicologia em 1973. Entre 1974 e 1976, torna-se editor da revista carioca Malasartes que veiculava textos e propostas artísticas que questionavam o funcionamento do circuito de arte no Brasil e o mercado de arte que se estabelecia. Em 1976, após ser chamado constantemente para depor e estar sendo seguido – a ele e à sua esposa - constantemente pela polícia, tendo amigos próximos presos, decidiram se exilar em Paris. Lá, doutora-se em arte (Universidade de Paris VIII), em 1980. De volta para o Brasil, atua simultaneamente como artista e como professor. Publica, em 1982, A querela do Brasil, importante livre sobre a busca por uma identidade na arte brasileira. Entre 1984 e 1996, é editor da revista Gávea. Faz pós-doutorado com Hubert Damisch, na EHESS, em 1992. Dois anos mais tarde, leciona na Escola de Belas Artes da UFRJ, atividade a que se dedica até os dias de hoje em paralelo às artes plásticas.

Diferentemente da versão oficial sustentada pelo regime militar e divulgada em inúmeros discursos, entrevistas, conferências e pronunciamentos (além do material didático destinado à juventude nas escolas), a deposição de João Goulart não resultou de uma "revolução", mas de um golpe de Estado semelhante a inúmeros outros ocorridos na mesma época e em circunstâncias análogas pela América Latina, como na Argentina, em 1962, ou Guatemala e Equador em 1963. Havia, portanto, uma tendência das Forças Armadas para intervir, como instituição, no processo político da América Latina, constituindo, na verdade, muito mais um fenômeno de política internacional continental do que política nacional brasileira, argentina, equatoriana, etc., que estava interligado à nova estratégia de segurança continental executada pelos Estados Unidos que naquele momento de Guerra Fria estava redefinindo suas ameaças com prioridade para o inimigo interno, ou seja, para os países que se recusavam a romper relações com Cuba ou, num nível micro, indivíduos que possuíssem qualquer ligação com o comunismo[33]. Era *proibido dobrar à esquerda*, como apontava a obra de Rubens Gerchman, um ano após o golpe. Afirma Coelho que:

A marca revolucionária que os novos governantes tentaram imprimir à tomada de poder, assim, não teve qualquer apoio da realidade. Daí porque a versão oficial – difundida por todos os meios de durante mais de vinte anos, no Brasil e no exterior – pela sua absoluta inconsistência não resistiu ao fim da ditadura militar e ao levantamento da censura.[34]

Em 1964, quando houve a deposição de João Goulart, não houve luta armada no território brasileiro, nem confrontação militar entre grupos diversos, comuns numa "revolução". Sequer as prisões efetuadas pelo país todo em caráter policial para impedir

[33] COELHO, Fernando. **1964**: golpe de Estado, ditadura e guerra fria. Recife, PE: Bagaço, 2010. P. 30
[34] *Idem, Ibidem,* p. 32

eventuais reações à derrubada do governo constitucional de Goulart foram efetuadas com "resistência". O novo governo não precisou de disparo de tiros, de luta e de força para se colocar. Não haviam duas forças em combate e, portanto, não havia uma contrarrevolução nem, por consequência, uma revolução em andamento. O Golpe foi premeditado, projetado e articulado através de conspirações político-militares com a participação de grupos empresariais, estratos superiores da classe média e apoio fundamental dos Estados Unidos. Foi, portanto, um golpe civil-militar. Como no modelo clássico e tradicional na América Latina, conduzindo à ruptura da legalidade e à tomada do poder através de uma ação executada ou garantida por elementos das Forças Armadas, com prisão ou morte de seus adversários[35].

A partir de 31 de março de 1964, a elite política brasileira e a assim chamada "opinião pública" assistiram a uma escalada jamais vista em nossa história de atos arbitrários de toda natureza. Até mesmo parcelas destes e de outros setores que apoiaram a derrubada de Goulart surpreenderam-se com o ânimo punitivo dos golpistas[36]. Surpreendentemente, diz o autor, todos os generais-presidentes prometiam, sobretudo quando iniciavam seus mandatos, medidas de liberalização do regime militar. Tais medidas, ironicamente, consistiam na incorporação, pela Constituição, dos poderes arbitrários conferidos pela "revolução" aos presidentes. Tais promessas não passaram, portanto, de simples institucionalização dos desmandos diante das justificativas da perda de controle ante a "subversão", "comunismo internacional" ou "terrorismo":

> Por isso, eles tudo fizeram para retardá-las e, desse modo, à história da implantação da decadência do sistema de segurança e informações corresponde uma outra, qual seja, a história da perda e reconquista do controle do poder pelos militares moderados.[37]

Uma ampla campanha foi efetivada em nível nacional logo após o golpe militar. Ruas inteiras foram bloqueadas e centenas de casas invadidas para a prisão de "subversivos". Segundo Marco Mattos e Walter Swensson Júnior[38] no final da primeira semana após o golpe, mais de 7 mil pessoas haviam sido presas entre trabalhistas, comunistas,

---

[35] *Idem.*

[36] FICO, Carlos. **Como eles agiam**: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política; prefacio de Jacob Gorender. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2001. P. 18

[37] *Idem, Ibidem.*

[38] MATTOS, Marco Aurélio Vannucchi Leme de; SWENSSON JÚNIOR, Walter Cruz (Coaut. de). **Contra os inimigos da ordem**: a repressão do regime militar brasileiro (1964-1985). Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2003. P. 13

dirigentes sindicais, intelectuais e militares; estudantes foram perseguidos e tiveram os seus direitos políticos cassados. No final dos três primeiros meses, seriam mais de 50 mil presos. Poucos dias depois de Humberto Castello Branco tomar posse, determinou a Comissão Geral de Investigação (CGI), com a função de investigar a presença de "subversivos" em todos os níveis do aparelho de Estado. No entanto, os inquéritos abertos por seus policiais militares (IPMs) muitas vezes funcionavam de maneira irregular, resultando em acusações inconsistentes, prisões ilegais, uso de tortura, além de impedir advogados de terem acesso aos autos do inquérito e de acompanhar seus clientes nos interrogatórios[39].

Entre 1964 e 1969 foram criados 17 Atos Institucionais, normas elaboradas pelos Comandantes-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica ou pelo Presidente da República, com o respaldo do Conselho de Segurança Nacional. Utilizados como meio de legitimar e legalizar as novas normas criadas pelo Estado militar, atestam como os militares mantiveram seu domínio através da criação constante de poderes extra constitucionais criados sistematicamente. Um dos mais severos, é o famoso Ato Institucional número 5 (AI-5), lançado em 1968, que dispõe sobre a suspensão de direitos políticos e restrição ao exercício de qualquer direito público ou privado. O autoritarismo foi presente, no entanto, muito antes do AI-5 e a derrubada de Goulart foi apenas o começo de longos anos de atentado à liberdade democrática do cidadão brasileiro.

A cultura teve neste contexto importância fundamental. Foi importante e fértil palco de resistência e por isso dedicaremos a ela os próximos trechos, em busca de compreender os embates vivenciados dentro dela e, depois, de forma mais específica, o papel em que se viram os artistas (nosso campo de interesse) junto à esquerda diante do Golpe.

1.1.1. O papel dos artistas e intelectuais na resistência

[39] *Idem*, *Ibidem*, p. 13–14

Se a resistência cultural era palco fértil, os seus agentes, os "artistas" ocupam um lugar de destaque no processo de resistência ao Golpe. Assim, o processo de redimensionamento da cultura pós-golpe civil-militar gerou um fato bastante importante: a resposta do "setor cultural" da oposição precedeu as ações estritamente políticas. A derrota de Jango sem resistência, materializada na incapacidade de mobilização de massas por parte das lideranças políticas institucionais e dos partidos comprometidos com as Reformas de Base fez levantar uma questão crucial que abalou o pensamento de esquerda da época: a questão da consciência política. Tendo o Golpe se efetivado em 1964, diversos setores da esquerda se colocarão como responsáveis pelo país ter se "calado" diante do Golpe, sem terem conseguido evita-lo. Esta perplexidade, compartilhada com todos os adeptos do governo deposto, somava-se à frustração dos artistas e intelectuais engajados na "revolução brasileira" por terem falhado na tarefa de formação de uma consciência social que fosse capaz de fortalecer e apoiar as lutas pelas Reformas propostas pelo governo de Goulart[40]. A frustração, somada à sensação de isolamento político que se abateu sobre os setores nacionalistas, acabou por estimular um processo de autonomia dos intelectuais e artistas diante das estruturas partidárias fragilizadas e segundo Napolitano:

> O vigor do debate intelectual entre 1964 e 1968 foi potencializado por esta ânsia (e necessidade) de autonomia e busca de novas perspectivas críticas para compreender o novo contexto político-ideológico e afirmação de novas estratégias para afirmar o espaço público ameaçado pelo autoritarismo.[41]

Assim, os artistas e intelectuais lançaram mão de um debate mais aberto, ainda que muito marcados pelos paradigmas teóricos do nacionalismo de esquerda, a chamada corrente nacional-popular. Se nos dois anos que se seguiram ao Golpe tal corrente era hegemônica como lastro criativo de esquerda, o debate, entre 1967 e 1968, acabou por conduzir à sua revisão crítica, ainda que permanecesse presente ao longo dos anos 70 como mote para o frentismo cultural de amplos setores de esquerda[42]. O golpe fez com que a equação que pautava a perspectiva política da arte de esquerda fosse invertida, questionando-se até que ponto a "consciência social" deveria estar a reboque do "ser social", como pareceria ser o caso até 1964. Após o Golpe, a consciência social se

---

[40] NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit., p. 42*
[41] *Idem, Ibidem.*
[42] *Idem, Ibidem*, p. 43

transforma em prioridade na luta contra o regime, na medida em que o fim do nacionalismo econômico e o autoritarismo político-institucional colocavam em cheque as posições tradicionais de esquerda.

Em direção ao que foi discutido acima, esta percepção do artista como transformador de consciências, ainda que não tenha sido linear nem homogênea, perpassou, no entanto, diversas correntes até contraditórias no que diz respeito ao sentido de engajamento, como evidencia-se pelo fato de ser mote do discurso no *Anteprojeto do Manifesto do CPC,* ligada a uma arte mais "militante" de tradições partidárias e, ao mesmo tempo do *Catálogo da Nova Objetividade Brasileira*, de artistas plásticos cariocas que buscavam uma "arte de vanguarda brasileira".

Se o regime miliar não impediu de imediato a criação artística e a expressão de ideias de esquerda, foi bem sucedido ao cortar elos do artista e intelectual deste segmento com o "povo", público fundamental para as obras do período, independentemente do tipo de engajamento. Como as organizações e espaços culturais foram fechados e colocados na ilegalidade (caso do CPC/UNE), o canal aberto para artistas direcionou-se aos museus e galerias, estas crescentes na década de 1960. Com suas produções isoladas neste circuito fechado e estéril de comunicação, o artista e intelectual que se propunha atuante, foi isolado das massas e dificultado de se utilizar do circuito não-mercantilizado (sindicatos, entidades estudantis, movimentos populares, ruas, etc.) passando a se comunicar consigo mesmo e com seus pares, pertencentes à classe média consumidora de cultura. Isso explica a ineficácia de inúmeros projetos de obras que se pretendiam atuantes no período. A incomunicabilidade ia além de um debate sobre qual linguagem adotar para atingir "o povo": não havia como chegar massivamente até ele. Havia pouca circulação possível fora deste circuito mercantilizado crescente e monitorado pelo Estado. Portanto, como diz Napolitano[43], falar numa "relativa liberdade de expressão para a oposição" nos primeiros anos do golpe é uma visão consagrada porém equivocada. Tal "concessão", se assim se pode chamar, era resultado de um tipo de autoritarismo mais preocupado com perseguir os quadros do regime deposto, prendendo e matando seus líderes, primeiramente, e, após isso, quebrar os

[43] *Idem, Ibidem,* p. 44

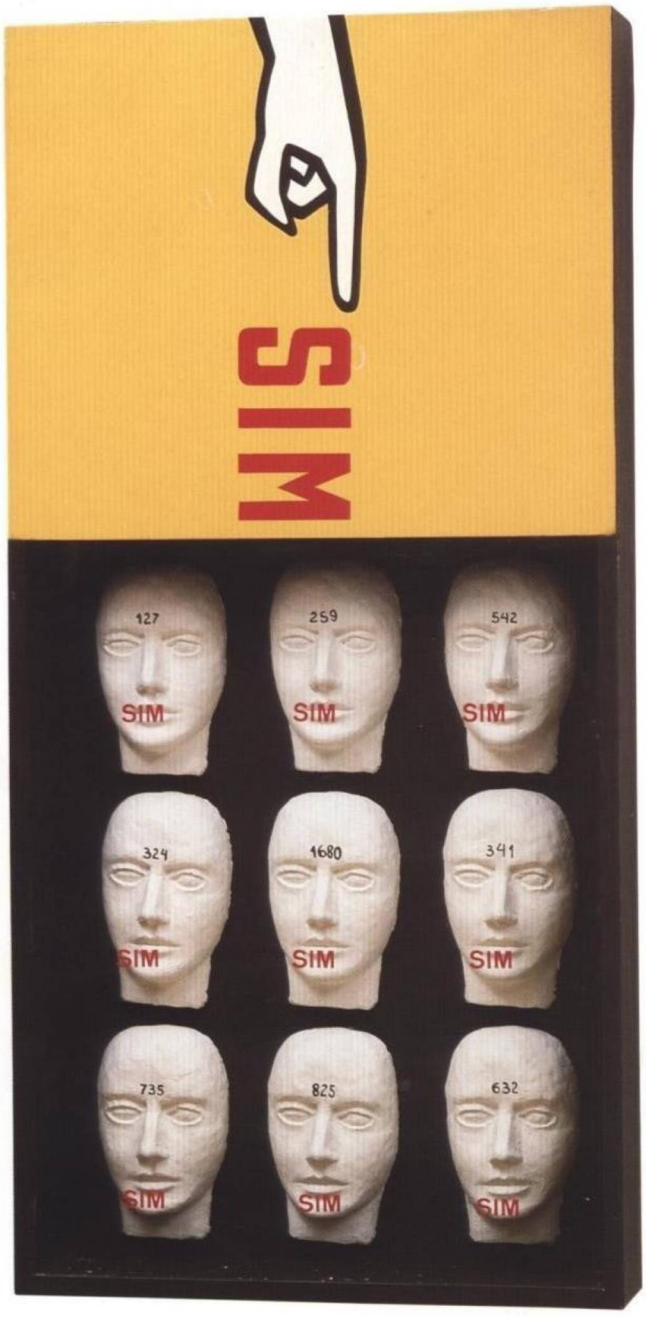
elos entre ativistas políticos e culturais de esquerda (oriundos de classe média) e os movimentos populares, operários e camponeses. É mito dizer que não houve censura até o AI-5: a cultura de esquerda, produzida e consumida pela "classe média intelectualizada" poderia se manifestar desde que em ambientes autorizados, mercantilizados, com seu conteúdo crítico moderado e diluído em metáforas generalizantes. Assim, entre 1964 e 1968, a cultura foi, paradoxalmente, a um só tempo um campo de debate interno das esquerdas e uma forma de afirmação ideológica diante das estratégias derrotadas pela direita: "Ao mesmo tempo, foi o *locus* de uma resistência sublimada, no sentido forte do termo, ou seja, compensação e catarse de um processo interrompido quando parecia chegar-se ao clímax da história"[44].

Ao lado das "respostas culturais" ao golpe militar, como *Opinião e Zumbi* (espetáculos), uma série de manifestos intelectuais e ações de protesto ocorridos entre 1965 e 1968 davam visibilidade aos intelectuais em uma esfera pública que ainda resistia à marcha repressiva e autoritária. Por meio dessas expressões, podemos acompanhar os artistas se colocando como arautos da primeira resistência ao regime. A imprensa que havia pouco apoiara o golpe, beneficiou-se do ativismo intelectual, dando voz tanto aos manifestos de artistas e intelectuais, quanto ao debate que envolvia o meio. Ao lado das inúmeras revistas intelectuais que surgiram no período, a imprensa conseguia diluir parte de suas reponsabilidades diretas no golpe, passando a se auto representar como vítima e um dos principais lugares da resistência[45].

[44] *Idem, Ibidem,* p. 46
[45] *Idem, Ibidem,* p. 60

Nos quatro primeiros anos do regime militar é possível, desta maneira, identificar pontos de contato e problemas comuns às várias áreas de expressão artística que se opuseram a ele, sem abrir mão de soluções específicas para as questões que se impuseram a cada linguagem. Entretanto, as tensões internas no campo da resistência cultural começaram a surgir com maior força entre 1967 e 1968, onde as rupturas e dissensos em tornos dos temas, formas e circuitos mais adequados para se combater a ditadura acabou colocando em xeque a relação da arte engajada com seus públicos. Em cada área esse debate foi-se afunilando, assumindo formas estéticas e graus distintos de radicalismo diante do sistema artístico-cultural e do próprio regime militar, de acordo com as tradições e questões surgidas em cada linguagem.

Figura 2 - Carlos Zilio, Reina Tranquilidade, 1967, acrílica sobre tela, 135x65x15,5 cm.



1.1.2. As obras como resistência

O "autoritarismo", embora tenha sido pano de fundo indiretamente a tantas criações do período pós Golpe, também foi abordado diretamente como tema por Zilio e alguns de seus pares como em sua obra *Reina tranquilidade* **(figura 2)**. De 1967, através da representação de uma mão com o dizer "sim", sugere a existência de uma relação de poder verticalizada, que "reinava" de cima para baixo das nove faces cujos olhares encontram o do espectador como que hipnotizados. Hipnotizados pelo "sim", as nove faces

resumem-se a um cubículo pequeno, empilhadas, desprovidas de marcas próprias de identidade como expressões, cabelos, acessórios, traços, gênero ou cores. O único elemento que diferencia as faces são os números presentes em suas testas, que lembram as identificações seriais em uniformes presidiais. Há, no entanto, algo que chama a atenção: os números estampados não encontram-se em ordem, senão embaralhados, misturados, como que fazendo referência à heterogeneidade, àquilo que escapa ao poder vertical, às subjetividades, aos rostos, às cores, às ideias, e aos motivos distintos que os prendem ali. A obra sugere que reinava uma tranquilidade à força, hipnótica, com a consequente perda do direito de pensar e agir dos indivíduos, confinados a espaços autorizados e padronizados e com apenas um direito (ou dever?) assegurado: o de dizer "sim".

Outro aspecto importante trazido pela obra é a escolha da palavra "reina" em seu título. Reinar é uma palavra que indica, além do sentido figurado do "estar em voga", o de "ser rei; monarca; monarquia" onde o chefe de Estado se mantém no cargo até à sua morte ou à sua abdicação, sendo normalmente um regime hereditário, onde os princípios de vontade e decisão do povo são submetidos ao seu juízo. A obra, de 1967, foi construída num momento em que o Brasil já tinha vivenciado quatro Atos Institucionais que haviam, dentro outras medidas abusivas e autoritárias, suspendido a eleição direta para presidente, governadores (e vices) e prefeitos (que passaram a ser indicados pelos governadores com o AI-3 em 1965). O poder hereditário de um "reinado" durou no Brasil por 21 anos até as Diretas Já, movimento civil de reivindicação por eleições presidenciais diretas ocorrido em 1983-4.

Outra obra de Zilio fez uso da mão com o dedo indicador da ordem autoritária. *Opção*, de 1967, **(figura 3),** carrega cenas fragmentadas em quadrantes, onde a figura central novamente é a humana, com a mesma face genérica e inexpressiva de *Reina Tranquilidade* (figura 2). No plano central, o rosto tem, como que entrando de seus ouvidos, a mão com o indicador: do lado esquerdo traz um "eu" e, do lado direito "nós", sugerindo a polarização que é mantida nos demais quadrantes divididos por uma reta vermelha. O fato de tanto o "eu" como "nós" estarem sendo trazidos junto à uma imagem de ordem carrega tanto um aspecto individual (como que se as ordens viessem de um "eu" que comanda) como um coletivo (o "nós" também exerce autoritarismo e repressão). No quadrante inferior, um olho, este sim caracterizado com cílios, pupila e expressão, ou observa ou é observado de um olho mágico presente em portas, que permite que quem está dentro observe o lado externo sem ser visto. É um olhar que, seguindo as duas hipóteses, ou é hipnotizado ou hipnotiza e o "ieehhhh" representado ao lado de traçados de movimento comuns à linguagem de quadrinhos (de novo a menção ao movimento da hipnose, do pêndulo que balança diante dos olhos) provoca o resultado final, a aceitação, o "SIM" de *Reina Tranquilidade* (figura 2). O quadrante superior traz fumaças que remete às explosões de armas nucleares (assunto ao qual Zilio voltaria a se dedicar em sua obra *Em* busca (figura 7) e uma figura humanoide porém com rosto cadavérico que segura

Figura 3 - Carlos Zilio, Opção, 1967, Vinílica sobre madeira, 94x74x10 cm

um cassetete, evocando a violência de aparatos policiais e às demonstrações de poder das nações, de modo geral.

Após observar cada elemento especificamente e retornar o olhar para a obra como um todo, vemos que o rosto no plano central, sem características próprias, seria, portanto, o resultado do bombardeamento de todos estes elementos: do medo das violências das autoridades policiais subordinadas às vontades autoritárias e imperialistas de suas nações (abordaremos isto no tópico posterior), das ordens dadas pelo "eu", reafirmadas pelo "coletivo", da "hipnose social" sobre seus indivíduos que acabam por aceitar de forma não processada, no plano do inconsciente. Não podemos nos esquecer que Zilio era aluno do curso de psicologia e as atuações no consciente e inconsciente são nesta área do saber debates comuns sobre as vontades e desejos dos indivíduos. A psicologia seria a ciência que se dedicaria, dentre outras tantas leituras possíveis, justamente às subjetividades - subjetividade esta trazida por Zilio como que mutilada por violências advindas de pressões por todos os lados, que acabam por produzir, num conjunto, pessoas que não possuem papel de agente e relegam-se à passividade sobre sua própria realidade. Por fim, o título da obra, *Opção*, deve ser encarado de maneira irônica, apontando, na realidade, para uma *falta de* opção.

Antonio Henrique Amaral, paulista, possui uma obra que permite diálogo interessante com *Reina Tranquilidade* e *Opção*, de Zilio. *A grande mensagem* **(figura 4)** é uma xilogravura, tipo de produção intensamente explorada pelo artista que ingressou para o universo formal da arte em 1957 na escola de gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo sob orientação do grande gravurista brasileiro, Lívio Abramo[46]. Em 1959, ganhou uma bolsa de estudos para o *Pratt Graphic Institute* de Nova York, onde permaneceu um ano, cursando xilogravura, litogravura e gravura em metal[47]. A xilo é muito trabalhada nos anos de 1963 a 1967, como no caso de *A grande mensagem*, e esta obra carrega um traço comum a várias outras do artista neste mesmo período (1950 e os primeiros anos de 1960): o uso de deformações expressivas que, ao lado do contraste com o branco e preto, ressaltam uma agressividade. A boca aberta com uma língua projetada ou, neste caso, mostrando os dentes é um elemento também muito presente. Boca, língua e dentes apontam um tema fundamental no período (e já mencionado) que é o princípio da comunicação – no caso, uma *falha de* comunicação pois não há sinais de diálogo, senão de que a *grande mensagem* é passada, literalmente na imagem, de cima para baixo, ou seja, de maneira impositiva.

Figura 4 – Antonio Henrique Amaral, A grande Mensagem, 1966, xilogravura, 2/10, 70x45cm

[46] ABREU, Simone Rocha de. Antonio Henrique Amaral: A cara do Brasil na arte brasileira. **Revista Usp,** São Paulo, v. 5, n. 1, p.89-104, 15 jun. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/106701/105323>. Acesso em: 09 jul. 2016.

[47] *Idem, Ibidem,* p. 94

Trata-se de uma xilogravura que possui como figura central um sujeito cujas vestimentas e distintivos remetem ao universo militar. Ele tem a boca aberta, e, diante dela, quatro microfones cujos fios se conectam diretamente às cabeças de quatro figuras humanas. Como em *Reina Tranquilidade* e *Opção*, as quatro figuras seguem um padrão repetitivo, como se fossem múltiplos e, outra grande semelhança está em seus olhares: hipnotizados. A grande mensagem vem, assim, de cima para baixo, verticalizada como em *Reina Tranquilidade*, e chega até às figuras, que poderíamos ler como metáfora novamente para a nação brasileira, de maneira introjetada diretamente em capacetes afixados em suas cabeças como nas penas de morte com cadeiras elétricas. Outra leitura possível é não seriam exatamente capacetes, mas um corte de cabelo padronizado que remete ao militar exigido nos exércitos, o que sugeriria que as figuras "comandadas" pela autoridade militar militar seriam, na realidade, os próprios militares subordinados a ele. Em ambas as leituras, em todo o caso, a crítica do artista parte de uma mensagem que violenta e coloca à força em indivíduos padronizados e robóticos a sua grande mensagem.

A obra traz ainda um outro elemento importante: faz uma crítica mais direta ao regime militar, à medida em que nela foi representado uma figura de alta patente, como um general, exercendo dominação midiática sobre os indivíduos, diferentemente das duas obras anteriores de Zilio, onde a denúncia era mais subliminar e menos identificável. Sobre a questão das vias de comunicação em massa (rádios, TVs, jornais, etc.), vemos que aqui como são representadas de maneira denunciativa, como se fossem a ponte que conectasse as partes. O que seriam dos governantes sem esta via? Qual o papel da comunicação midiática neste período? A obra levanta estas importantes questões em um país onde a imprensa foi, hoje tema já bastante difundido, importante ferramenta para legitimidade do golpe militar - embora, como já foi acima discutido, quando o clima de ativismo intelectual floresceu durante a década de 60, dando voz às revistas e manifestos de artistas e intelectuais, a imprensa diluiu parte de suas reponsabilidades diretas no golpe, e passou a se auto representar como vítima e um dos principais lugares da resistência[48].

[48] NAPOLITANO, Marcos. *Op. Cit., p. 24*

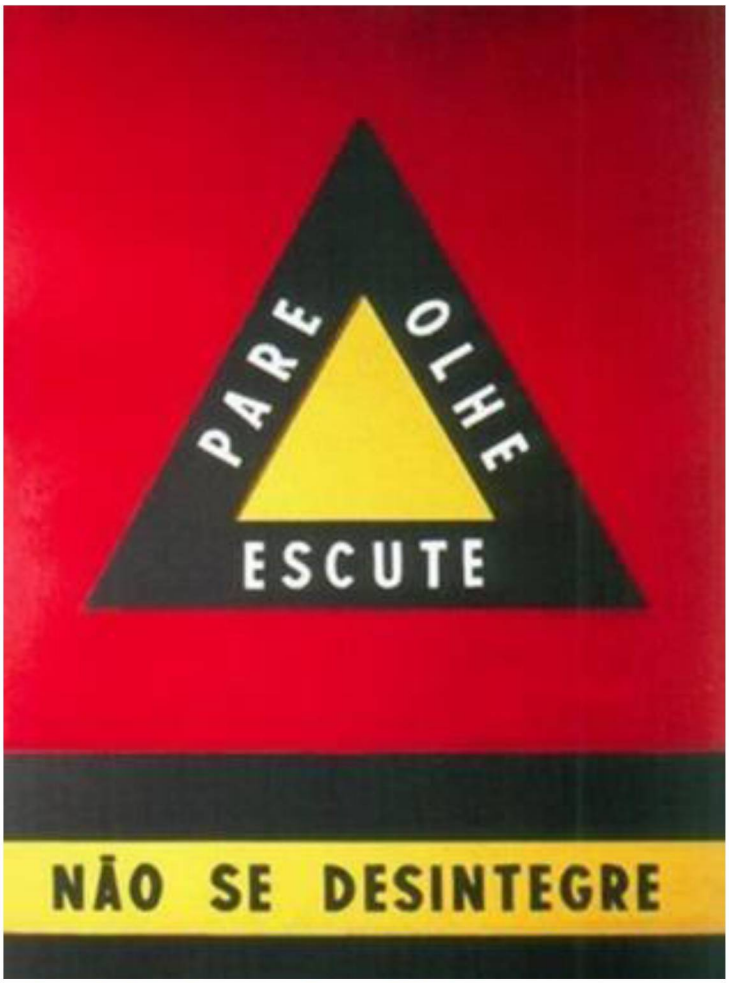


Figura 5 - Pedro Escosteguy, Cartaz, 1967, técnica mista em madeira e pintura, 180x132 cm

O tema do autoritarismo também apareceu na obra *Cartaz* de Pedro Escosteguy **(figura 5)**, exposta pela primeira vez em 1967 no XVI Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A obra remete a um alerta ou aviso através de elementos de placas de sinalização de trânsito como "PARE" e "ATENÇÃO". O uso dos verbos, que indicam ações, é utilizado aqui no imperativo como um chamado: "PARE, OLHE, ESCUTE: NÃO SE DESINTEGRE".

Cartaz poderia representar, assim, um chamado do jovem artista às ações de seu espectador, de maneira ainda mais simbólica que *Reina tranquilidade* e *Opção*. Se nestas duas obras ainda haviam elementos que possibilitavam uma leitura mais direta em relação ao contexto político brasileiro, como o fato das figuras humanas serem representadas ao lado de palavras e dedos que dão ordens (como em *Reina tranquilidade)*, aqui a mensagem é mais sutil por não fazer referência direta à realidade, atuando de maneira ainda muito mais oculta. O indicativo de que trata-se de uma mensagem para *o receptor* da obra está no uso imperativo dos verbos, usado para dar comandos, e do uso reflexivo de "não *se* desintegre". Sem elementos diretos, como a representação própria de um general dando ordens (caso de *A grande mensagem)*, o artista conseguiu, de maneira sintética, compor sua mensagem com apelo individual, no sentido do sujeito não "desfazer(-se) ou decompor(-se) em seus elementos ou partes constitutivas" – o que não deixa de ser um apelo ao próprio

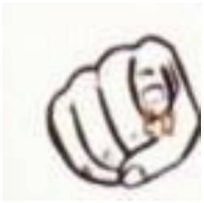
cuidado da autopreservação num cenário de mortes e torturas – e do coletivo, do não "perder a coesão", "desagregar", ou seja, um convite à união.

Sendo esta leitura da obra possível, seria relevante o pedido de Escosteguy para a não desintegração coletiva pois sendo de 1967, provinha de um momento em que associações, agrupamentos e reuniões em oposição ao Regime haviam caído na ilegalidade. Ainda que num primeiro momento, logo após o golpe de 1964, foram mantidos os 13 partidos legalmente registrados, essa situação só continuou até o primeiro teste: as eleições diretas para governador em 11 estados em outubro de 1965[49]. O governo amargou uma derrota em cinco deles, inclusive nos estratégicos estados da Guanabara (atual Rio de Janeiro) e Minas Gerais. A resposta do governo militar foi o Ato Institucional nº 2 (AI-2) em 1965, extinguindo todos os partidos. A legislação que se seguiu permitia a criação de outros partidos, mas exigia como pré-requisito 20 senadores e 120 deputados federais. Na prática, era impossível a existência de mais do que dois partidos. Dificilmente haveria condições para uma terceira legenda reunir tantos parlamentares e se estruturar nacionalmente. Entre 1966 e 1979, portanto, o Brasil viveu o bipartidarismo: a Aliança Renovadora Nacional, mais conhecida como Arena, de apoio ao governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), de oposição consentida pelo Estado. O quadro de oposição real, "não consentida", situava-se à esquerda e, ainda que abalados pela repressão, continuaram a existir porém com todos os perigos da clandestinidade como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o Partido Comunista do Brasil (PCdoB), a Ação Popular (AP), o Partido Operário Revolucionário (Port) e a Política Operária (Polop) ou, mais tarde, com as lutas armadas de partidos como o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), do qual fez parte Carlos Zilio de 1968 a 1970, ano em que foi preso.

1.2. A resistência ao imperialismo norte-americano

[49] Seção "partidos políticos" do projeto "memória da ditadura. [acesso: 24/08/15]. Disponível em: http://memoriasdaditadura.org.br/partidos-politicos/

[Detalhe figura 2]] Carlos Zilio, Reina Tranquilidade



[Detalhe figura 3]] Carlos Zilio, Opção

Figura 6 - James Flagg, I want you for U.S. Army, cartaz de recrutamento, *1917*

Opção e *Reina Tranquilidade* trazem, no entanto, mais uma questão importante. O dedo indicador, além de expressar uma ordem, também pode ser lido como referência ao Tio Sam, a personificação dos Estados Unidos, em um cartaz feito por James Flagg em 1917 encomendado pelas Forças Armadas norte-americanas que recrutavam soldados para a 1ª Guerra Mundial, imagem mundialmente conhecida (**figura 6**). Zilio se utilizou de uma estratégia interessante ao retomar apenas uma parte desta famosa representação, onde, segundo Ginzburg "A representação da autoridade atuava como a própria autoridade"[50]. Não foi preciso, portanto, recuperar o corpo, nem o olhar, nem as vestimentas; a representação do dedo indicador é revigorada e, ao mesmo tempo que se utiliza de um fragmento de uma imagem anterior para alcançar seu sentido pretendido (é preciso conhecer a obra de James Flagg ou as que lhe serviram de modelo), o recupera incorporando já um novo sentido: a carga negativa da autoridade.

Segundo Felipe Teixeira a noção de *pathosformel* criada por Aby Warburg para designar as representações visuais que sobrevivem a muitos tempos e perduram, ainda que de maneira revigorada numa espécie de pós vida que carrega parte de seu sentido original, sendo repetição e originalidade ao mesmo tempo[51], serve para compreender tanto o próprio cartaz de James Flagg - ele próprio inovação e repetição de modelos anteriores - quanto a recuperação revigorada que faz Zilio em *Reina tranquilidade* e *Opção*: a pós vida que assumem estas representações carregam parte de seu sentido original, a figura

[50] Ginzburg faz uma análise interessante sobre a eficácia deste cartaz, modelo inspirado de um outro para recrutamento feito por Alfred Leete em 1914, através da noção de *pathosformel* de Aby Warburg, no capítulo "Seus país precisa de você: um estudo de caso sobre iconografia política".
GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P. 61-100

[51] TEIXEIRA, FelipeC. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da historiografia, nº5**, p. 134–147, set. 2010.

de autoridade exercida pelas mão que aponta, porém agora com um uso completamente contrário: não se trata mais de um convite ao recrutamento voluntário, mas de uma figura que exerce autoridade contra a vontade dos indivíduos, revestindo a imagem original de um significado - pejorativo - que não possuía.

Zilio, recuperando esta representação iconicamente norte-americana, constituiu um paralelo entre as Forças Armadas com o caso brasileiro, sugerindo que era o Estado brasileiro, naquele instante, que estava recrutando sua população e, analisando dentro do todo de suas duas obras em questão, este recrutamento não teria nada de voluntário, senão de forçado e autoritário através das expressões robóticas e hipnóticas acima discutidas. O signo recuperado foi utilizado de uma nova maneira, causando repulsa ao invés de servir com função convidativa.

A relação do Brasil com os Estados Unidos estava imersa no contexto de Guerra Fria, que acontecia desde 1945 na disputa por hegemonia entre União Soviética e os Estados Unidos, cada qual com seu projeto imperialista e dois sistemas ideológicos incompatíveis: o comunismo e o capitalismo. Estavam ambos os impérios com aspirações geopolíticas globais e dispostos a impor militarmente sua supremacia. Neste cenário global de guerra iminente que se estendeu do pós-guerra até a implosão do império soviético, a Guerra Fria esteve interligada a inúmeros episódios políticos no Brasil, inclusive na deposição de Goulart, em 1964.

Para Fernando Coelho[52], Goulart foi deposto pelas forças que haviam combatido a política econômica nacionalista de Vargas e defendiam o alinhamento automático do país com os Estados Unidos a pretexto de impedirem a "bolchevização" do Brasil, submetendo inteiramente os interesses nacionais ao da nação hegemônica norte-americana. O Golpe de 1964 não foi, portanto, uma ação isolada, mas parte de um quadro amplo de golpes apoiados pelos Estados Unidos por toda a América: Argentina (1962), Equador (1963), Bolívia (1964), República Dominicana (1965), Panamá (1968), Uruguai (1973), Chile (1973) e Peru (1975):

> Admitindo, à época, o Pentágono, a inevitabilidade da III Guerra Mundial e a necessidade de manter um sólido sistema continental de segurança, o mesmo pragmatismo que determinava a derrubada de governos com pruridos de independência, levava o Departamento de Estado, na sua área de influência,

[52] COELHO, Fernando. **1964**: golpe de Estado, ditadura e guerra fria. Recife, PE: Bagaço, 2010. P. 100

> a instalar ditaduras que atendessem aos interesses indissociados das grandes empresas norte-americanas e da política externa dos Estados Unidos. Ainda que sem nenhuma sustentação interna e, por isso mesmo, pela total dependência de Washington, mais facilmente controladas. Ou, se necessários, substituídas[53].

Somente em uma década a imprensa registrou a ocorrência de dezoito golpes de Estado na América Latina, com um saldo de mais de 100 mil mortos e cerca de 20 mil desaparecidos[54]. No Brasil, no entanto, a inserção norte-americana não foi devidamente levada em conta. Mesmo segmentos importantes da esquerda incorreram neste erro: suas análises pecaram pela pouca ou nenhuma atenção atribuída à conjuntura internacional. Daí a ilusão, acalentada por muitos, de que a deposição de Goulart não passara de uma intervenção militar temporária e contingente, projetada e executada por generais brasileiros para resolver conflitos internos.

Como evidencia Carlos Fico[55], os primeiros documentos a respeito da participação norte-americana na campanha de desestabilização de João Goulart e no golpe foram descobertos por Phyllis R. Parker, quando fazia seu mestrado em administração pública na Universidade do Texas, apresentado somente em 1976. Isto explica porque grande parte da opinião pública não ligava diretamente os Estados Unidos à derrubada de Goulart, e porque os norte-americanos figuraram nas obras plásticas do período apenas relacionados a fenômenos externos como a Guerra Fria, onde o Brasil seria apresentado como uma "marionete" nas conquistas do imperialismo norte-americano.

---

[53] *Idem.*

[54] *Idem.*

[55] FICO, Carlos. **O grande irmão**: da operação brother Sam aos anos de chumbo: o governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2008. P. 9

Em busca trata deste contexto. Obra de Zilio de 1967, (**figura 7**) apresenta a máscara de um rosto humano como figura central; do lado esquerdo, a representação de fumaça de uma explosão nuclear (**figura 12** e na **figura 3**, *Opção*) e, do lado direito, algo que sugere um foguete e um átomo (**figuras 13 e 14**). O fato desta máscara plástica, tridimensional,

Figura 7 - Carlos Zilio, Em busca, 1967, Vinílica sobre madeira, 94x141x10cm

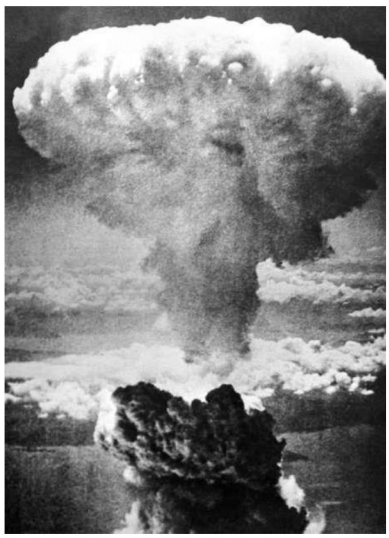


Figura 8 - Fotografia de bomba atômica sobre a cidade de Hiroshima em 1945

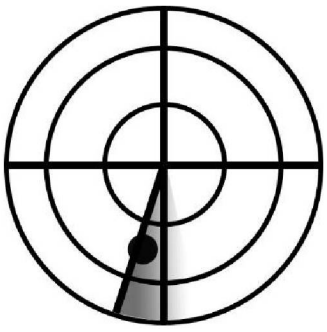


Figura 9 - Representação de um radar

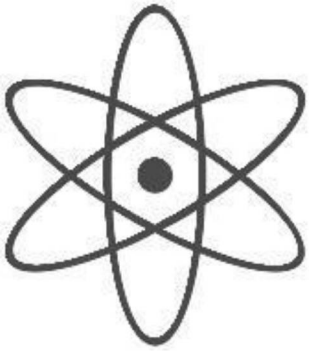


Figura 10 - Representação de um modelo atômico

se apresentar em quase todas as obras de Zilio na década de 1960 (com exceção de *Massificação*, **figura 15**, onde há um rosto mas ele é desenhado) evidencia um recurso

poético do artista que pode ser lido como uma maneira de interligar o seu conjunto de obras do período através de um elemento comum, como um personagem que o receptor passa a reconhecer dada a repetição e se familiariza, sabendo que diz respeito ao artista; ao mesmo tempo, um recurso para que Zilio se auto representasse, pois ao olhar para a máscara, devido ao fato de parecer um negativo de um rosto, algo feito à base de um "real", deixa a dúvida se não poderia ser um molde do rosto do próprio artista; de outro modo, funciona também como uma figura sem identidade, sem traços, sem distinções, um múltiplo, ou seja, representativa de qualquer outra pessoa. Essas significações, embora possam indicar leituras opostas, na realidade se somam: foi um excelente recurso para se fazer presente e, ao mesmo tempo, funcionar como ponte para que qualquer um se visse naquele rosto. Assim, poderia ser dele ou de qualquer outro brasileiro, submetidos a questão global de disputa de grandes potências da Guerra Fria.

Tais disputas se deram de inúmeras maneiras mas *Em busca* faz referência a uma específica: à corrida espacial e à arma nuclear. Para compreender o porquê desta menção é preciso ter em mente que entre os anos de 1957 e 1975, atingir pioneirismos na exploração do espaço era visto como necessário para a segurança nacional e símbolo de superioridade tecnológica e ideológica em anos de Guerra Fria. A Corrida Espacial começou, pontualmente, com o lançamento do satélite soviético Sputnik I, fato ocorrido no dia 4 de outubro de 1957. Era o início de uma grande competição que forçou os Estados Unidos a se colocar, já que os soviéticos saíram na frente. O programa espacial dos Estados Unidos começou com pouco investimento, porém, tendo em vista as grandes e pioneiras conquistas dos soviéticos, foi logo ampliado para dar conta da corrida ideológica e, assim, foi criada a NASA no mês de julho de 1958. Soviéticos e estadunidenses rivalizavam efusivamente pela supremacia tecnológica na corrida espacial. Ambos passaram a promover o discurso, na década de 1960, de enviar o primeiro homem à Lua. Mas foram os Estados Unidos que investiram pesado em um programa que culminou no Projeto Apollo, encarregado de levar homens ao satélite natural da Terra. No Natal de 1968, um ano após *Em busca,* os tripulantes da Apollo 8 foram os primeiros a fazer uma viagem em torno da Lua. Porém, no ano seguinte, a expedição Apollo 11, resultado de um investimento no valor de 20 bilhões de dólares,

fez pousar na Lua a primeira nave. Neil Armstrong e Edwin Aldrin foram os primeiros homens a caminhar sobre o solo lunar[56].

Em busca é uma obra inserida neste contexto espacial porém com a especificidade de não ser norte-americana nem soviética e de observar, com certo deslocamento, não só as disputas mas também os resultados obtidos por elas. No centro, vemos a máscara humana de onde emanam sinais de "busca" em radar, imagem reafirmada pelo seu título (*Em busca)*. Situada em meio a explosão nuclear e à projeção de um foguete, esta humanidade se apresenta sozinha, num vácuo branco reforçado pela diferença de planos da obra (esta parte é mais profunda que as demais). Importante salientar que a ideia de um foguete impulsionado por energia nuclear estava estampada nos jornais da época com frequência em toda a década de 1960, sendo chamados justamente de "foguetes nucleares"[57]. Daí a representação sintética e direta de Zilio. As pesquisas nucleares propiciavam tanto as bombas nucleares, há pouco tempo, na época, motivos de devastação de Hiroshima e Nagasaki e a busca incessante pela viagem espacial. Na feitura da obra, em 1967, pés humanos ainda não haviam chegado à Lua mas as tentativas andavam a todo vapor[58].

Retornando à obra, nota-se que a figura humana ocupa o seu centro, como uma maneira de *afirmar* esta centralidade, ameaçada quando se tem em mente aonde os interesses políticos estavam levando na época: explosões nucleares e Guerra do Vietnã com populações dizimadas. Na obra, é a vida humana o fundamento de tudo e é dela que emanam os sinais de busca. A cor amarela tem significação fundamental na obra, comumente utilizada para o símbolo radioativo. Radioativo é aquilo que irradia; que emite radiação, que contém radioatividade. Justamente como se apresenta a obra: a figura humana, como metáfora para a humanidade, irradia. Amarela, pode ser lida como emitindo o próprio perigo pela Terra (figura da explosão atômica) e para além dela (foguetes em movimento). De outra, parece emanar a busca por sinais de humanidade

---

[56] WINTER, Othon Cabo; PRADO, Antonio Fernando Bertachini de Almeida (Ed.). **A Conquista do Espaço: do Sputnik à Missão Centenário**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2007.

[57] STEVENS, R. Marte: ida e volta em 460 dias com foguetes nucleares. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 1, 21 jan. 1965.

[58] Como vemos na edição abaixo, de mesmo ano:
S/a. EUA aprontam o "Minuteman III". **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 1º Caderno, 2, 22 jan. 1967.

lá fora, levada pelo foguete nuclear e, ironicamente, dentro da própria Terra. Questões se colocam: em meio a uma destruição nuclear e milhares de mortos, ainda existe humanidade? Qual é o sentido de querer leva-la para fora se, em seu sentido simbólico, não podia ser encontrada nem aqui dentro, diante do extermínio de populações?

Tratar do tema de maneira sintética – ou esquemática - e sutil, ou seja, sugerida e indireta se comparada a obras como *A grande mensagem*, faz parte da linguagem específica que Zilio vai desenvolvendo nesses seus primeiros trabalhos, que chega a funcionar como um esquema se temos em mente seu olhar matemático na disposição simétrica dos elementos e na economia de recursos figurativos. De maneira distinta, outra obra de Antonio Henrique Amaral, *Personagem contemporâneo* ***(figura 11)*** não economiza recursos ao tratar dos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria. A obra traz paleta de cores que remete à bandeira norte-americana (azul, vermelha e branca) e no centro uma figura humanoide com cinco bocas no topo da cabeça; uma sexta, frontal, é

Figura 11 - Antonio Henrique Amaral, Personagem contemporâneo, 1967, Do álbum "o meu e o seu: impressões de nosso tempo, xilogravura, 228/300, 30,5x42,8 cm

interligada ao estômago, que carrega os anos de "1914" e "1939", e ao intestino cujo reto leva a um ponto de interrogação. Na mão direita, carrega uma bandeira de

"prosperidade" e na esquerda de "paz". Abaixo da "prosperidade", um pé desmembrado - pois não possui pernas – leva os dizeres "Vietnã" e o outro pé, no canto inferior esquerdo, "Coréia". Na parte superior, vários pés e mãos desmembrados estão próximos da boca, elemento de importância já discutido também em *A grande mensagem*. Vemos que a figura humanoide tem cinco bocas direcionadas aos membros, como que próxima de comê-los. Em seu estômago, digere as datas que sugerem a Primeira e Segunda Guerra Mundial, que junto à paleta de cores e às referências de "Vietnã" e "Coréia", permite ler a obra como personificação dos Estados Unidos. O que sobra da "digestão" das duas guerras mundiais é um ponto de interrogação. A bandeira de "prosperidade" apoia-se num pé desmembrado com "Vietnã", aludindo a um dos episódios mais desastrosos e sangrentos da História da Guerra Fria: a Guerra do Vietnã. Houve grande movimento de reprovação da população norte-americana a respeito desta guerra tendo em vista o desastroso número de mortos envolvidos em combate – cerca de três a quatro milhões de vietnamitas, cambojanos e laocianos e 58 mil soldados norte-americanos. *Personagem contemporâneo* acusa, assim, que por trás de um discurso de "prosperidade" norte-americano havia um palco de guerra com milhões de mortos.

A "Coréia" na obra, levando-se em conta um período análogo ao da Guerra do Vietnã, aparece possivelmente como referência à Guerra da Coréia que ocorreu entre 1950 a 1953 opondo a Coréia do Sul e seus aliados (incluindo os Estados Unidos) e a Coréia do Norte, apoiada pela República Popular da China e pela antiga União Soviética, dividindo o povo coreano em dois sistemas políticos distintos: comunismo no norte e capitalismo no sul. Com mais de 50 mil mortos, foi mais um episódio sangrento da história norte-americana que estava em questão para o artista no contexto de Guerra Fria, cujo título *Personagem contemporâneo* mostra o quão presente era aquela figura no imaginário brasileiro: os Estados Unidos como um país com fome de guerras, de corpos e com bandeiras que não condiziam com suas atuações.

Como na obra *Em busca*, a de Amaral possui paleta de cores reduzida. No entanto, faz uso de muitos elementos com traçado mais delineado e rico em detalhes, não esquemático como as obras de Zilio. O uso de palavras e datas dão à obra uma mensagem bem mais identificável e direcionada que as de Zilio, cujos esquemas funcionam mais simbolicamente, de maneira mais sutil. Ambas as obras, contudo, fazem alusão ao universo de explosões, guerras e mortes norte-americanas e a esta "fome" (usando a ideia das bocas de Amaral) por mais conquistas, pelo aumento de poder (como vemos no paralelo entre a bomba e os foguetes espaciais de *Em busca)* onde a vida do homem comum fica condicionada a estes jogos e disputas de poderes dos grandes, buscando se encontrar, no vácuo, dilacerado, destroçado e mutilado. Parecia necessário afirmar a centralidade da vida humana: Zilio, na centralização da própria máscara, e Amaral, cujos membros dilacerados nem se encontram dentro dela, pois o "monstro" norte-americano tomou o primeiro plano e nada sobrou. Os homens estão fora, à margem dos interesses mundiais e pagando caro por eles.

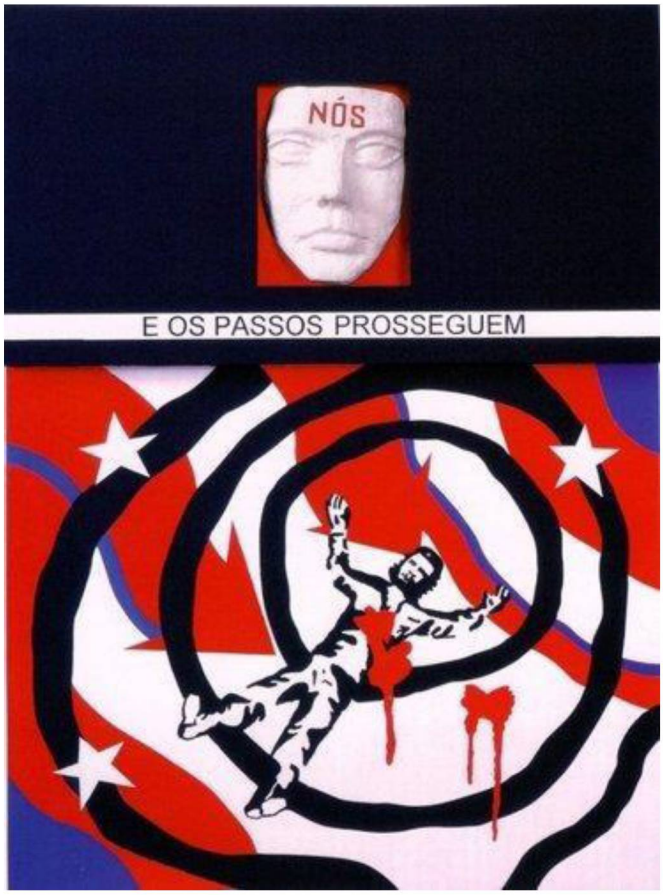


Figura 12 - Carlos Zilio, E os passos prosseguem, 1967, Vinílica sobre madeira, 85x62,5 cm

Um outro episódio externo de relevância internacional que figurou com importância nas obras de muitos artistas plásticos brasileiros foi a morte de Che Guevara. Muitos deles prestaram sua denúncia e homenagem à vida do ideólogo e comandante da Revolução Cubana que foi morto em 1967. *E os passos prosseguem*, de mesmo ano, (**figura 12**) foi a de Zilio. A face (máscara) recorrente já mencionada neste trabalho carrega aqui o "nós" que, por sua vez, apareceu no dedo indicador "do Tio Sam" em *Opção* (**figura 7**), obra que dialoga profundamente com *E os*

passos prosseguem, ambas, inclusive, de mesmo ano. Os elementos semelhantes são muitos: a máscara, o "nós", o círculo radial que sugere uma hipnose e a paleta de cores (com a adição do azul em *E os passos prosseguem*, tendo em vista a temática da bandeira norte-americana). Os paralelos entre uma espécie de hipnose "social" que caracterizaria (a falta) de *Opção* ganham, contudo, uma nova finalidade: não se trata de uma denúncia das autoridades policiais, mas da denúncia de um crime de responsabilidade da nação norte-americana.

Em *E os passos prosseguem*, ainda temos a face robótica que simboliza o coletivo (o "nós") em um transe que, neste caso, tira a vida daqueles que se opõe. A figura de Che, diferentemente, possui caracterizações do rosto e vestimenta (chapéu com estrela, roupas e botas militares), assim como o olhar que "espiava" em *Opção*. Ou seja, há subjetividades mas restrita a algumas figuras: escondidas ou assassinadas, como no caso de Che. Do peito do ex-guerrilheiro, escorrem manchas de sangue, bem como da bandeira norte-americana, pano de fundo da cena. Como é sabido, Che Guevara foi executado em 9 de outubro de 1967 pelo Exército da Bolívia a mando dos Estados Unidos. Inicialmente foi detido e custodiado numa escola. Posteriormente, o presidente da Bolívia, René Barrientos, após consultar o governo dos Estados Unidos, a quem declarava apoio e comprometimento na Guerra Fria, autoriza a execução sumária de Guevara e de todo e qualquer prisioneiro da guerrilha, temendo uma mobilização internacional por sua liberdade e que o julgamento fosse transformado em tribuna, como Fidel o fizera em Cuba. Assim, no dia 9 de outubro, às 12h50, Che é executado à queima roupa[59]. No entanto, a quantidade grande de obras plásticas no período evidenciam como a intenção dos governos capitalistas em abafar a morte de Guevara foi ineficaz e acabou por ajudar a transforma-lo em mártir para toda a esquerda mundial, com obras dedicadas exclusivamente ao episódio a fim de deixar claro que seu legado jamais teria morrido com ele: *E os passos prosseguem*, como disse a obra não apenas enquanto tema pictórico ou título, mas estampado, *dentro* da própria obra. Nela, Che reverbera mesmo morto, com braços, palmas das mãos e pernas abertas como um mártir, da mesma maneira que as representações de Jesus Cristo na cruz. "Nós", o

[59] Redação. O dia em que morreu Che Guevara. Pragmatismo político. 09/10/2013. [acesso: 24/08/2015]. Disponível: http://www.pragmatismopolitico.com.br/2013/10/dia-morreu-che-guevara.html

coletivo, permanece com a mesma expressão de todas as outras máscaras de Zilio, ou seja, inexpressivo. A máscara, isolada dentro de uma caixa vermelha, pertence à zona negra da imagem, que não se conecta diretamente à figura e Che, como dois mundos à parte, porém, justapostos.

A morte de Guevara foi também trazida à luz pelo paulistano Claudio Tozzi com o título

Figura 13 - Claudio Tozzi, Guevara vivo ou morto, 1967, tinta em massa e acrílica sobre aglomerado, 175x300 cm

sugestivo de *Guevara Vivo ou Morto* (**figura 13**). A *pop art* do norte-americano Roy Lichtenstein, que satirizava o consumo e os valores culturais utilizando-se de personagens das históricas em quadrinhos, foi uma das suas referências, como é visível nesta obra através da separação em quadrantes, típica de meios de comunicação em massa. No clima da geração que se manifestava na cultura, Tozzi deixou-se envolver cada vez mais pelos movimentos de massa, apropriando-se de flagrantes que registravam e também de fotos de jornais e revistas para criar cenas em alto contraste e colagens – como neste caso[60]. O artista se utilizava muito do recurso da *pop art* mas buscava "um caminho próprio para o seu trabalho e a *pop art* brasileira, recriando e procurando novos conceitos dentro do panorama político e social que o Brasil

[60] KIYOMURA, L. (ORG.); GIOVANNETTI, B. (COORG.) **Claudio Tozzi**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2005. p. 23

atravessava"[61]. *Guevara vivo ou morto* se utiliza de um modelo clássico de cartazes para "procurados" ("WANTED" em inglês), de repertório bastante comum, para a figura de Che, no seu ano de morte, em 1967. No outro quadrante, o urro de vários homens, cuja face do que se apresenta em primeiro plano remete à magreza pelas bochechas magras, afundadas, mostrando os ossos. Abaixo, uma criança (espelhada, dando a ideia dos múltiplos, da série, da reprodução, ou seja, da massificação) mira para o receptor com um olhar desolador e seu biótipo (nariz, boca e formato do crânio) remete à população africana, o que sugere uma leitura sobre a fome. Che, um militante internacionalmente conhecido pela Revolução Cubana e por seus ideais comunistas, sobretudo para a América, é colocado ao lado de figuras que denunciam esta desigualdade, recurso que legitima a vida e militância de Che e torna absurda a procura – vivo ou morto – de um homem que batalhava para acabar com a cena da miséria. Incrivelmente, não era a miséria que estava sendo procurada e combatida, sugere a obra, mas as figuras que buscavam combate-la, como Che.

Em relação a *E os passos prosseguem*, com mensagem mais oculta, a obra de Tozzi se dá de maneira direta, não só pelo uso da fotografia, onde o reconhecimento é mais imediato, mas em muito pela incorporação do próprio nome do guerrilheiro à obra, que funciona como forte reforço de conteúdo. Uma diferença notável entre as estratégias dos artistas mora, talvez, na compreensão do que viria a ser a "comunicabilidade". O ideal da comunicabilidade, tão caro à geração artística do período, não era lido de maneira igual pelos artistas e isto repercutia em estratégias distintas por eles, como vemos nas comunicações propostas e experienciadas pelas duas obras em questão. A vontade de fazer esta obra pública é uma questão que pode ser observada não só pela rapidez com que pode ser "lida" na obra de Tozzi, mas também pelos próximos passos tomados pelo artista que após ter seu quadro destruído no Salão de Brasília por grupos de extrema direita, quis continuar com sua circulação, vendendo cópias a preços populares de *Guevara vivo ou morto*[62], ressaltando sua intenção de circulação. No caso de *Guevara vivo ou* morto a comunicação parece ter sido mais eficaz e saído, de fato, para além do olhar de seus pares: a ponto de ter chegado ao alcance de grupos urbanos

[61] *Idem, Ibidem,* p. 24
[62] *Idem, Ibidem,* p. 24

de extrema direita. Após a destruição da obra, o poder de comunicação tinha se provado para o artista que dizia que o ideal seria abolir os salões, exposições e bienais e ter seus quadros na rua, num debate comum ao período mas incorporado, como vemos, de maneira distinta pelos artistas pois Zilio também carregou o pressuposto da comunicabilidade ao fazer a denúncia – perigosa – de morte de um sujeito tão polêmico no período mas os efeitos não foram os mesmos.

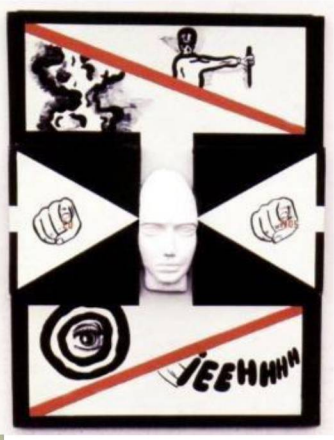
Como discutimos inicialmente a respeito da resistência cultural e da responsabilidade e função de libertação nacional em que se colocaram os artistas e intelectuais do período, vimos que a comunicação tinha função fundamental: seria através da sua eficácia que estes alcançariam as "massas", assim mesmo, tida como genérica, padronizada, como vimos em *Reina Tranquilidade*. Embora os temas e os elementos tenham muitas vezes se voltado, contudo, ao público comum, esta comunicação pode ser bastante questionada do ponto de vista tanto da compreensão "direta" da obra (como se ela carregasse um sentido "pronto", dado pelo artista a ser apenas apreendido, e descartava ainda um outro problema: o circuito artístico, embora em 1960 tenha tentado "furar sua bolha", foi – e ainda é – bastante fechado em si mesmo, ou seja, compor com elementos de comunicação em massa não tornava a obra, necessariamente, *massificada* (para além da crítica óbvia da generalização dos sujeitos feita por estes artistas que tomando a população como uma massa amorfa que precisava ter seus olhos "abertos" por aqueles que levavam a liberdade). Quando na discussão da obra *Lute* (**figura 23**), de Zilio, aprofundaremos estas dificuldades e contradições.

1.2.2. Paleta de cores e o construtivismo russo

Uma outra questão fundamental atrelada à discussão sobre a relação dos Estados Unidos e Brasil no contexto de Guerra Fria e de como foi debatida pelos artistas plásticos do período é o uso da paleta de cores. As cores primárias predominantes nas obras da vanguarda carioca têm conexão com a arte construtivista russa , como revela Carlos Zilio numa entrevista feita em meados de 1996:

> Além da relação mais familiar com o trabalho do Antonio [Dias], havia dois elementos básicos: Duchamp e os construtivistas russos. Estes aí eram os elementos sobre os quais eu tentava me movimentar. Os construtivistas russos, evidentemente, por toda uma identificação política, e o Duchamp porque era uma coisa que me mobilizava, me questionava e era em cima disso que eu estava trabalhando.[63]

Basicamente todas as obras de Zilio na década de 1960 se restringem às cores preta, vermelha, branca e amarela (o azul só foi utilizado uma vez em menção aos Estados Unidos em *E os passos prosseguem*). Por maior proximidade com as obras do construtivismo russo, a obra escolhida para tal discussão foi *Opção*. O diálogo entre tal obra e *Dobrolet* ("Voe bem") (**figura 14)**, pode ser observado na redução às cores primárias (branco, preto, vermelho, azul e amarelo), pelo uso de elementos geométricos, montagens/colagens e do reforço deconteúdo textual, que em *Opção* se apresenta através da onomatopeica "IEEHHHH". O uso textual e a apresentação das formas em quadros/cenas em *Opção* não é, no entanto, de herança exclusiva do construtivismo russo: também é uma referência à *pop art*, movimento artístico com predomínio de elementos da cultura de massa e industrial surgido na Inglaterra em 1960 que deslanchava internacionalmente no período, mas frutificou no Brasil à sua maneira, com tom bastante ácido e irônico em inúmeras obras que criticavam a ditadura civil-militar



Carlos Zilio, Opção, 1967

Figura 14 - Alexander Rodchenko, Dobrolet (Voe bem), 1923, litografia off-set, 35x45,4 cm

[63] ZILIO, Carlos; SEVERO, Helena (Co-autora). **Carlos Zilio**: arte e política. Rio de Janeiro, RJ: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, [1996?]. Catálogo. P. 18-9

brasileira como foi visto em *Guevara, Vivo ou Morto* de Claudio Tozzi[64]. Interessante notar que as referências plásticas para os artistas de identificação com a esquerda como Zilio e Tozzi, misturavam-se entre a *pop art* norte-americana que exaltava a cultura de massas e o construtivismo russo, de forte apelo ideológico por uma arte voltada à construção de uma nação comunista. Como afirmou Zilio não só o aspecto formal dos russos lhe serviu como influência, mas a "identificação política". É importante lembrar que na década de 1960 o mundo vivia a pressão da polarização político-ideológica da Guerra Fria, e a briga das forças fica evidente no Brasil com a derrubada do presidente João Goulart, de alinhamento de esquerda-trabalhista, pelos arranjos de interesses entre setores progressistas e militares conservadores apoiados pelos Estados Unidos no dito Golpe de 1964. Portanto, a esquerda marxista, ainda que fragilizada após o Golpe, era uma das frentes em jogo e justifica a "identificação política" de artistas como Carlos Zilio, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Claudio Tozzi e muitos outros pela paleta de cores e identificação ideológica com o construtivismo russo, uma arte a serviço das lutas políticas socialistas de seu tempo.

Mas voltemos ao caso russo, importante referência estético-política para o caso brasileiro em 1960. Segundo Vanessa Bortulucce em *Arte dos regimes totalitários*, nas primeiras décadas do século 20 a Rússia testemunhava uma série de inovações no campo artístico como as primeiras pinturas cubistas na França em 1908, o *Manifesto Futurista* na Itália em 1909. Testemunhava e de perto devido à modernização e ocidentalização que passava desde 1890, onde a arte ocidental acabou tornando-se presente e seus debates inseridos no cenário de produção russo[65]. Formada por nomes tais como o de Malevitch, Tatlin, Lissitzky, Rodchenko, Maiakovski – que organizou a LEF (Frente Esquerdista das Artes) – esta vanguarda trabalhou contra os métodos da arte do passado, procurando construir uma nova realidade para a arte e foi caracterizada pela busca de estruturas básicas de organização visual, reinvenção da narrativa, pesquisas

[64] MAGALHÃES, Fábio. **Obra em Construção**: 25 Anos de Trabalho de Claudio Tozzí. Rio de Janeiro: Revan, 1989.
[65] BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **Arte dos regimes totalitários:** do século XX Rússia e Alemanha. São Paulo: Annablume, 2008. P. 71

com veículos de comunicação em massa (tão comuns no período de Zilio, como vimos) e da propaganda.[66]

Embora, como dissemos, as vanguardas tenham chegado até os russos antes da própria Revolução Russa, foi após que manifestou-se a necessidade da criação de uma nova cultura proletária, reformulando o propósito da arte e seu significado para a população. O construtivismo surge, então, como uma das mais importantes vanguardas do período em meados dos anos 1920. A ideia era construir uma arte revolucionária onde o artista se punha como "engenheiro" para: "produzir objetos utilitários, racionais e eficazes, explorando os materiais da civilização moderna industrial, criando assim obras que expressem o aspecto da dinâmica da vida cotidiana"[67]. O processo mecânico é, assim, introduzido nos ideários artísticos pela busca do geométrico, do matemático, do racional, como se fosse um elo entre o humano e a máquina: a inserção da sociedade industrial não só para *dentro* da obra enquanto tema mas às vezes como objeto pronto que recebe nova colocação, como no caso dos *ready-mades* de Duchamp ou da *Marmita* (figura 23) de Zilio. Mas se as chamadas "vanguardas" buscavam a **re**inserção da arte na *práxis* vital é porque havia um pressuposto de desconexão.

A "autonomia" da arte, ou seja, sua desconexão do todo, da *práxis*, ocorreu na modernidade. Segundo Paulo Reis, a autonomia do campo artístico constituída desde o século 18 com o nascimento da disciplina da Estética foi se estabelecendo em meados do 19 "por uma maior objetividade do olhar do artista e por uma crítica ao olhar romântico perpetrada nas movimentações do realismo, impressionismo e pesquisas pós-impressionistas"[68] inaugurando o acontecimento pictórico puramente plástico, onde o tema ou assunto da arte passou a ser a própria pintura.

Esta separação gerou, contudo, segundo Jacques Rancière, duas respostas dentro da arte moderna: a baseada na autonomia da arte e a sua negação, ou seja, a recusa da autonomia e a busca pela fusão novamente entre arte e vida[69]. Segundo Artur Freitas, o sentido estético de "vanguarda" é oriundo de vocabulário militar "numa espécie de

---

[66] *Idem, Ibidem,* p.73
[67] *Idem, Ibidem,* p. 84
[68] REIS, Paulo**. Arte de vanguarda no Brasil**: os anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 9
[69] RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. São Paulo: EXO/Editora 34, 2005, p. 37-8.

radicalização da própria modernidade"[70] e embora pretenda a transformação de seu entorno, as estratégias mudam a cada caso. Para Compagnon, existiriam ao menos dois tipos de vanguarda: uma que se utilizaria da arte para mudar o mundo, e outra que pretende mudar a arte, acreditado que o mundo já se modificará, mantendo a suposição da arte autônoma[71].

Assim, vemos que a modernidade, embora tenha provocado a ruptura entre arte e *práxis* vital também viu surgir, no mesmo ato, a sua resposta, ou seja, a reação radicalizada numa tentativa de reconexão ao meio, como vimos nos ideários das vanguardas de início do século 20 (como na vanguarda russa como acabamos de ver mas também no dadaísmo e *ready-mades* de Duchamp e no surrealismo). Estas primeiras respostas, chamadas de vanguardas históricas foram obscurecidas pelas crises mundiais generalizadas no período entre guerras e tal discussão conceitual da arte moderna e seu lugar e "abriu espaço para uma triangulação, variavelmente híbrida entre as opções do modernismo, da vanguarda e do realismo social."[72] Somente após a 2ª Guerra Mundial que a questão das vanguardas retorna. A esta retomada e seus novos caminhos muitos chamaram de *neovanguardas*. Zilio e seus contemporâneos participaram ativamente da construção desta inflexão no caso brasileiro e no próximo ponto analisaremos quais foram os seus debates, conflitos e propostas articuladas de **re**inserção desta nova *vanguarda nacional*.

1.3. A favor da união e do coletivo como força

As artes plásticas evocaram bastante o debate sobre massificação, numa sociedade brasileira que se industrializava a passos largos e cujos meios de comunicação e indústria cultural cresciam absurdamente: o rádio popularizou-se em 1950, ano em que as emissoras de TV's se instalavam (e em 1960 já haviam se tornado o principal meio de

[70] FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. P. 32
[71] COMPAGNON, Antoine *apud idem, ibidem.*
[72] WOOD, Paul *apud idem, ibidem*, p. 36

comunicação), o mercado cultural (mpb e mesmo o mercado de arte) começava a se espalhar para milhões de brasileiros.

Massificação (João) (**figura 15**) é uma obra de Zilio que chama para este debate. De 1966, é fecundada em uma época onde o debate sobre a cultura de massas já proliferava

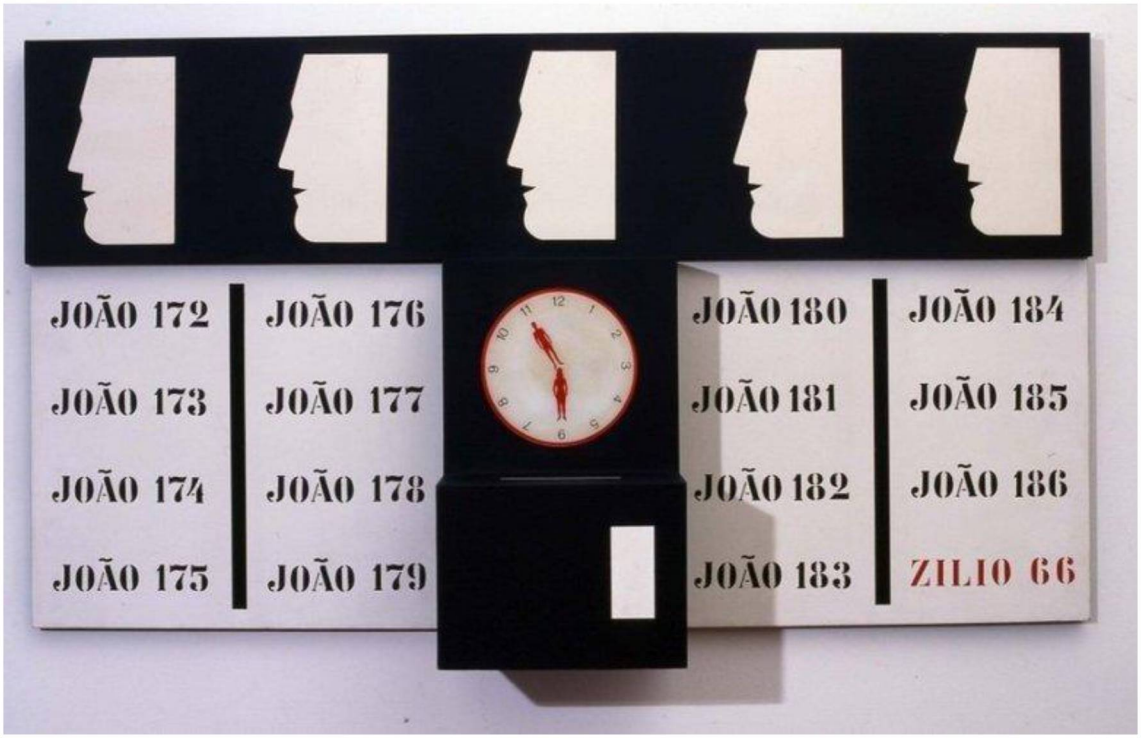


Figura 15 - Carlos Zilio, Massificação (João), 1966, Vinílica sobre madeira, 80x145x26 cm

a passos largos. Vemos cinco rostos de perfil, onde, mais uma vez, não há diferenciação de um para o outro, como múltiplos, de igual maneira que em *Reina Tranquilidade* porém aqui os números estão em ordem como numa produção serial, de código de barras, assim como os rostos de perfil sugerem. É a única obra de Zilio, na década de 1960, que abriu mão do rosto plástico tridimensional, ainda que a questão humana continue na centralidade. Abaixo dos perfis, uma longa lista de "João" seguidos de um número (de 172 a 186), só carrega uma distinção: na última linha, "Zilio 66", e que podemos ver como o gesto de assinatura do criador tanto pela diferença sequencial dos números, pela cor, pelo local que geralmente são colocadas as assinaturas e pelo nome, é claro, do próprio Zilio, que diferente do "João". No centro, a referência a um relógio cujos ponteiros são uma figura feminina e uma masculina, apontando para 17:50h. É sabido que 18h é o horário consagrado pela "saída do trabalho" e a menção a esta cena tão cotidiana é confirmada através de outro elemento: o cartão inserido em uma placa

preta, assemelhando-se àqueles que trabalhadores registram sua entrada e saída, "batendo ponto".

A massificação foi um tema recorrente nas obras plásticas do período, cada qual à sua maneira. Zilio, bastante ligado à concepção das artes com preocupação política, entendendo-a como potencial para transformação da realidade e para conscientização política, deixa aqui sua mensagem no fundo otimista: embora houvessem inúmeros rostos e nomes padronizados, seriais, sem caracterizações próprias, ainda sobrevivia ali no meio um que se destacava, e era o seu próprio. Como já foi salientado, o artista se utilizou da máscara plástica como importante recurso poético autobiográfico - dentre inúmeras leituras possíveis acima discutidas - e a evidência de que Zilio de fato buscava se inserir *dentro* de suas próprias obras é que nesta, embora não haja a máscara, há menção ainda mais direta à sua pessoa com "ZILIO 66", trazendo o criador como parte integrante, personagem e tema da própria obra.

Uma outra obra de Zilio se conecta à discussão da massificação. Em *Visão total (***figura 16***)*, de 1966, a pilha de gente assemelha-se à construção que Zilio levou para a obra *Reina Tranquilidade* um ano depois, inclusive em número. A obra possui nove cabeças construídas em vinílica, tridimensionais, sob a superfície de madeira. Atrás das cabeças, no

Figura 16 - Carlos Zilio, Visão total, 1966

pano de fundo, estão escritos inúmeros "ver". A visão (ou a falta dela) é, portanto, o eixo principal da obra. Segundo o Dicionário Priberam, "ver" possui muitos sentidos: 1. Exercer o sentido da vista sobre, 2. Olhar para, 3. Presenciar, assistir a., 4. Avistar; enxergar, 5. Encontrar, achar, reconhecer, 6. Observar, notar, advertir, 7. Reparar, tomar cuidado em, 8. Imaginar, fantasiar, 9. Calcular, supor; ponderar, inferir, deduzir, 10. Prever, 11. Visitar, 12. Escolher, 13. Percorrer, 14. Provar, 15. Conhecer, 16. Olhar-se, 17. Encontrar-se, 18. Parecer; juízo; opinião (ex.: no ver dele, isto é inadmissível), 19. O ato de ver. O título da obra, *Visão total*, gera contradição com os olhos vedados, sugerindo que não passa, portanto, de uma ironia. A visão é obscurecida por tapa-olhos, o que impede, portanto, que o sujeito exerça os dezenove sentidos da palavra "ver": não lhe permite ser um sujeito que encontre, observe, deduza, escolha, prove, conheça, se olhe, opine e, em suma, que não seja ele próprio, portanto. O que nos remete para o porquê das nove cabeças terem sido construídas de maneira idêntica, com a exceção de uma. Desprovidas de "visão" própria, viraram múltiplas de si mesmas. É importante notar que, assim como *Massificação (João*), obra do mesmo ano, há uma distinção no meio dos "múltiplos": uma cabeça tem os olhos abertos, sem vedas. Resta saber se diz respeito a quem veda as demais ou a quem conseguiu libertar-se das suas próprias. Em todo caso, vemos que uma se distingue das demais como o "ZILIO 66" em *Massificação (João)* com dupla função: tanto cumpre o lugar da assinatura, tendo em vista o papel da máscara de incorporá-lo e transformá-lo também em tema, ao mesmo tempo em que sugere a possibilidade da libertação diante da cegueira dos demais.

Uma obra de outro artista também tratou sobre a massificação, porém mais ligada à cultura de massas. No início da década de 1960, a irrupção da pintura de José Roberto Aguilar, em São Paulo, configurou-se como elemento surpreendente. Aguilar é considerado um dos pioneiros da nova figuração no Brasil, bem como de um realismo fantástico, por ter iniciado suas pesquisas pictóricas entre 1958 e 1959[73] em São Paulo, estendendo-se, o movimento, ao Rio e outros centros. Distanciando-se do informal, do abstracionismo e das propostas concretas, o artista passa à pintura com imagens que remetem a uma realidade mágica e existencial. Aproximava-se, por suas características

[73] ALVARADO, Dayse Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60:** neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira. São Paulo, SP: Itaú Cultural: EDUSP, 1999, p. 27

expressionistas, da *nouvelle figuration*, corrente definida em 1961 por Michel Ragon "em que a figura antes é alusiva que representacional e de características fantásticas e grotescas"[74] como podemos observar na obra de José Roberto Aguilar. Em *Série de futebol* (**figura 20**), o artista transparece a irreverência com que trata os bicampeões mundiais do futebol, tomados como heróis nacionais, esguichando tinta branca sobre suas cabeças e deformando suas pernas. A Seleção Brasileira perdeu a copa de 1966, ano da obra, e o fato de Aguilar retratá-la de maneira disforme, com a tinta escorrendo

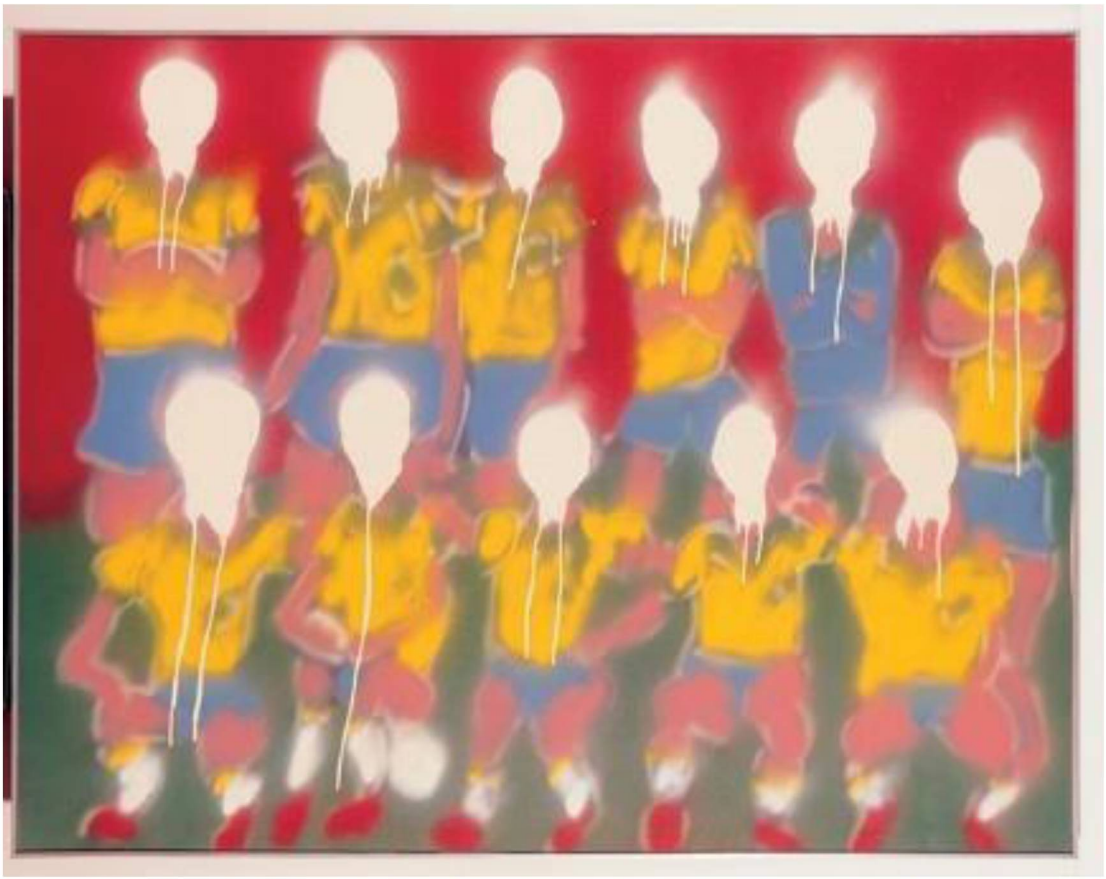


Figura 20 - José Roberto Aguilar, Série de futebol nº1, 1966, esmalte sintético em spray sobre tela, 113,8x146,5cm, Col. Mac/USP, São Paulo

nos rostos dos jogadores, sem a possibilidade de serem identificados os transforma em múltiplos como em *Massificação e Visão Total*, como se pudessem ser qualquer um, quaisquer outros, ironiza a importância nacionalmente conferida ao esporte e às figuras dos jogadores. Quem são eles na obra? Zé ninguéns.

[74] *Ibidem, Idem*, p. 28

Importante mencionar o estudo que fez Aníbal Renan Martinot Chaim[75] sobre o futebol neste contexto. O autor analisa o processo por meio do qual a Ditadura Militar se aproximou do futebol nacional para se promover politicamente e fazer do esporte um dos seus pilares de sustentação popular. Segundo Chaim, após o Golpe o Brasil passou a viver um período de grande instabilidade interna devido ao confronto de forças políticas descontentes com o novo regime. Ciente das pressões que estava sofrendo, sobretudo após a morte do estudante Edson Luís em confronto com a polícia militar que desencadeou uma série de reprovação e críticas nacionais, o então presidente Artur da Costa e Silva definiu que o futebol seria uma boa forma de acalmar os ânimos da população.

O projeto presidencial foi tão bem executado que sua intenção parece ter sido percebida e criticada por José Roberto Aguilar. O direcionamento da pintura de Aguilar foi levado por impulsos vitais e às revelações de uma realidade mágica, o que o distanciou dos encaminhamentos das vanguardas paulistas e carioca (da qual Zilio fazia parte), focadas na objetivação da arte e no caráter pragmático de suas manifestações, ligadas ao contexto político. Foi, no entanto importante referência para artistas cariocas como Antonio Dias, que era, por sua vez, para Zilio.

Os times, as torcidas, as multidões e todos os agrupamentos foram mote de muitas obras no período. O coletivo estava em jogo por inúmeros motivos: era a solução para os problemas, como em *Cartaz* de Escosteguy, e era, ao mesmo tempo, a crítica à massificação, à perda de personalidade, como vimos em *Massificação (João), Visão total* e *Série de ˙futebol.* Os anos 1960 seguiam a busca pela identidade brasileira com pretensões de atuar na sociedade em âmbito nacional transformando consciências e libertando o "homem do povo", como já havia sido feito pelo modernismo e construtivismo. As apostas agora eram as novas linguagens por uma nova arte que se colocasse nas ruas, em comunicação com este povo.

[75] CHAIM, Aníbal Renan Martinot. **A bola e o chumbo**: futebol e política nos anos de chumbo da ditatura militar brasileira [online]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014. Dissertação de Mestrado em Ciência Política. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-02042014-095412/> . Acesso em: 13 de outubro de 2015.

Outras duas obras referiram-se ao coletivo. *Multidão* (**figura 21**) e *Selva* (**figura 22**), são

Figura 21 - Claudio Tozzi, Multidão, 1968, Vinílica sobre aglomerado, 175x300 cm

obras de 1968, ano do Ato Institucional nº5 que, dentre outras coisas, suspendeu os direitos políticos e restringiu o exercício de qualquer direito público ou privado, sendo um dos maiores ataques do Regime Militar à democracia brasileira.[76] *Multidão* faz alusão às fotos de jornais em manifestações do período e transforma a impossibilidade de identificação dos rostos, não em crítica à massificação, mas em símbolo de união: diferentemente dos empilhamentos de rostos múltiplos de *Reina Tranquilidade* consegue, ao trazer um fenômeno cotidiano para dentro do universo artístico, tornar a obra como algo tão presente, atual e conectada à realidade momentânea quanto um jornal, com a distinção de sua condição de permanência, que atravessam séculos, em contraposição à efemeridade dos jornais. Uma característica da *pop art*, o uso de foto colagens, foi apropriada para sacralizar e eternizar o cotidiano de mesma maneira como procedeu em *Guevara vivo ou morto,* tendo *Multidão* altura padrão humana (1,75m de

[76] O AI-5 foi lançado em 13 de dezembro de 1968 e:
"Suspende a garantia do *habeas corpus* para determinados crimes; dispõe sobre os poderes do Presidente da República de decretar: estado de sítio, nos casos previstos na Constituição Federal de 1967; intervenção federal, sem os limites constitucionais; suspensão de direitos políticos e restrição ao exercício de qualquer direito público ou privado; cassação de mandatos eletivos; recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores; exclui da apreciação judicial atos praticados de acordo com suas normas e Atos Complementares decorrentes; e dá outras providências." Disponível em: http://www4.planalto.gov.br/legislacao/legislacao-historica/atos-institucionais

altura por 3m de largura) que permitiam ao observador não só ser tomado pela sensação de poder da multidão, como se sentir *dentro* e *parte* dela. Zilio, distintamente, não se utilizou de nenhuma de suas obras em 1960 para fazer um apelo à força coletiva. Os agrupamentos foram utilizados por ele para denunciar a padronização dos indivíduos, perdidos entre o trabalho e a casa, como é o caso de *Massificação*, ou dominados pela força autoritária do Estado de *Visão total*. Zilio retratava em suas obras um coletivo inerte, que estava às cegas, dominado e esmagado e delas não ecoavam os urros da *Multidão*. Era como se estivesse, para ele, ainda num estágio anterior. Como se o Estado tivesse vencido até aquele momento e todo esforço era necessário para que o "povo" enxergasse a sua própria dominação, para depois se ver livre. Tozzi, de outra maneira, parecia partir de outro pressuposto. Reforçava o papel ativo da população e a punha como resistente, viva, que berrava pelas suas vontades. Os recursos utilizados pelos artistas revelam estas diferentes visões. Para além dos urros da multidão ativa, Tozzi lançou mão quase que um *ready-made* de fotografias tomadas por ele ou por meio de recortes de jornais tratados e montados na obra, como se *atestassem* a força da multidão (em busca de encorajar a continuidade) diferentemente da massa passiva e "dominada" de Zilio. A ideia central, no entanto, se encontrava: Zilio parecia querer encorajar a transformação política e social do povo evidenciando a negatividade do *status quo*, enquanto Tozzi preferia se enveredar pelo reforço na positividade das pequenas ações já existentes, como as mobilizações de protesto ao Regime.

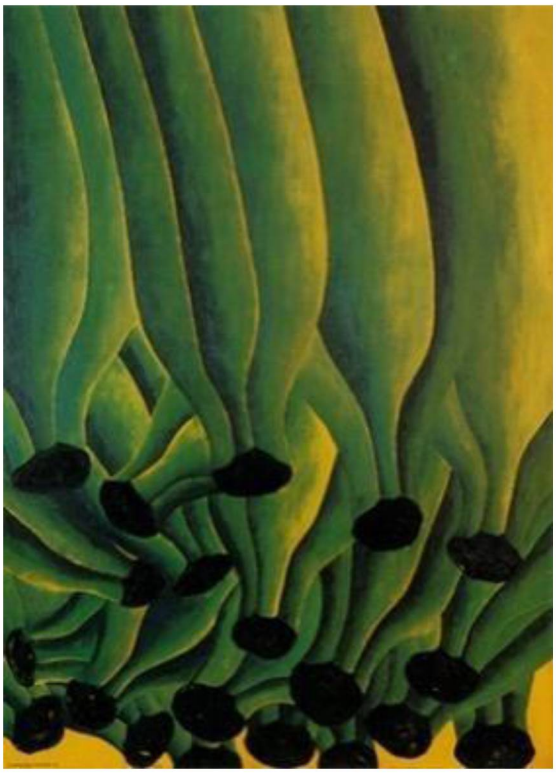


Figura 22 - Antonio Henrique Amaral, Selva, 1968, óleo sobre tela, 170.00 x 122.00 cm

Selva (**figura 22**) se encaminha para a mesma negatividade dos múltiplos de Zilio. As bananas de Antonio Henrique Amaral dominaram cerca de 200 pinturas do artista de 1960 a 1970 e entraram para a história da arte brasileira como metáfora tropical dos descaminhos da Ditadura Militar. "República de bananas" é um termo

negativo para um país, normalmente latino-americano, submisso a um país rico e com economia de exportação. O termo foi cunhado por O. Henry, humorista e cronista estadunidense para referir-se a Honduras. As bananas eram o principal produto de exportação das república centro-americanas, que ficavam na dependência das vontades e comandos de seu importador, e foram retomadas por Amaral como crítica à inclusão do Brasil na lista das repúblicas tropicais dominadas por vontades externas, no caso a norte-americana no contexto de Guerra Fria. Suas bananas estrearam com um estrondo em 1968, ano do AI-5, no auge da *arte pop* e da nova figuração e viraram uma síntese colorida da *Tropicália* de Caetano Veloso e Gilberto Gil e uma metáfora para o Brasil a ser trabalhada em diversas situações: solitária, em cachos, transpassadas por cordas, facas ou garfos, maduras, verdes ou apodrecidas. Como em *Massificação (João),* carregam já na escolha da "banana" a carga pejorativa que é confirmada pelo título *Selva*, situação onde todos, indistintos, batalham por sua sobrevivência.

As bananas são um elo entre inúmeras obras de Amaral, interessante recurso poético utilizado para construir sua narrativa. Zilio se utilizou de estratégia semelhante na adoção da máscara plástica tridimensional, que se transformou, de igual maneira, numa espécie de "personagem" de sua narrativa, incorporada nas obras para tratar de temas distintos, como em *Massificação e Visão total.* Nestas, a máscara aparece multiplicada, em série, como em *Selva*, cuja metáfora para república brasileira sugere a população do país como uma "massa", indistinta, padronizada, em suma, "banana", no sentido popular (tonta, facilmente enganada, sem vontade própria, boba, irracional) numa selva, onde não imperam regras sociais. Zilio não recorreu a uma imagem de reconhecimento popular e sentido pejorativo, pois apostou na centralidade da figura humana – inclusive na disposição primeiro plano - trazendo-a para o alvo do debate. Em *Selva*, embora haja a leitura das bananas como corpos, ela funciona de maneira ainda mais simbólica e metafórica que nas de Zilio, cuja máscara remete diretamente ao homem, inclusive pelo uso da tridimensionalidade. Ambas compartilham, contudo, o sentido da negatividade nas massas, como símbolo da perda da individualidade e da submissão (veja que as bananas são presas ao cacho, responsável por nutri-las, sob as quais estariam elas todas subordinadas e dependentes). A fruta escolhida não foi uma maçã, presa individualmente ao seu tronco, mas as bananas que, cortado o cabo de

uma, todas caem juntas e não existem separadamente na natureza. Mora nisso também a figura ambígua do coletivo: a força e o peso das bananas é coletiva, assemelhando-se às sociedades humanas, onde os indivíduos não existem separadamente, no entanto, aí também encontram sua prisão: numa selva, ou lendo de outra maneira, num Estado que nada garantia à sua população, estavam presas ao cacho que não lhes permitia fazer-se valer por si.

1.4 *Lute* e o fim de um processo

Figura 23 - Carlos Zilio, Lute [marmita], 1967, alumínio, plástico e resina plástica, 18x10,5x6 cm, múltiplo 8 exemplares

A tortura, morte e violência do Regime foram denunciadas por inúmeras produções, como *Brasil Nunca Mais*[77]. Diversos artistas também trataram de forma profunda os

[77] - O projeto de pesquisa "Brasil Nunca Mais" estudou a repressão exercida pelo Regime Militar a partir de documentos produzidos pelas próprias autoridades repressivas. A pesquisa reuniu cópias dos processos políticos que transitaram pela justiça militar brasileira entre abril de 1964 e março de 1979, especialmente aqueles que atingiram a esfera do Superior Tribunal Militar. Foram obtidas cópias de 707 processos completos e dezenas de outros incompletos, num total que ultrapassou 1 milhão de páginas. Sobre os processos uma equipe de pesquisadores se debruçou durante cinco anos, produzindo um relatório de aproximadamente 5.000 páginas, contendo informações sobre violentas torturas rotineiras,

problemas da violência militar, ora investigando as razões, métodos e consequências dessa prática, ora fazendo de suas obras uma estratégia de denúncia da violência praticada durante o Regime Militar. O uso de metáforas, imagens entrecortadas, de destruição e decomposição, do caráter inacabado e fragmentário, servem para denunciar a crueldade destruidora da vida dos que acabaram nos porões militares acusadas de "subversão"[78].

Zilio não fez uma obra explicitamente para a denúncia de tortura, morte e violência física na década de 1960, temas que trataria, no entanto, intensamente em suas produções posteriores[79]. Sua primeira menção a sangue se deu em 1967 em *E os passos prosseguem* e no mesmo ano abandonou as artes plásticas em prol de outras atuações, enquanto seus companheiros e amigos artistas seguiram suas produções frente ao contexto que se radicalizava com a expressão do AI-5, em 1968, respondendo com suas obras as violências de Estado que aumentavam[80]. Em 1967, um ano antes ao AI-5, produziu a obra que viria a ser a mais famosa, *Lute (marmita)* (figura 23). O cenário sócio-político vivenciado neste ano não espanta pelo imperativo da *marmita*. Nem pela escolha de um objeto tão cotidiano e popular. Não espanta, tampouco, pelo projeto do qual a obra era parte: foi pensada para ser produzida em série e levada à porta de fábrica, tal qual um panfleto, num ideal de comunicação com aqueles tantos que lá dentro estavam. O coletivo agora aparece como solução, e, pela primeira vez em suas obras, o convite é para a ação, não através da crítica que o público deveria observar, assimilar, concordar e mudar seu pensamento- como ocorrera em todas as suas obras anteriores. Lute não é mais uma proposta de autocrítica. É um convite. É mais do que um chamado, é um imperativo.

---

mortes e desaparecimentos de pessoas que se opunham ao regime militar ou que eram tidas com tal. Uma síntese desta pesquisa foi publicada no livro:
Brasil: Nunca Mais (Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns). Petrópolis: Ed. Vozes, 1985.

[78] KIYOMURA, L. (ORG.); GIOVANNETTI, B. (COORG.) **Claudio Tozzi**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2005. P. 23LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

[79] A tortura, morte, sequestro e desaparecimento dos presos políticos foi, no entanto, bastante denunciada por inúmeras obras do período. Para saber mais a este respeito no capítulo "A temática política na arte de vanguarda brasileira" IN CAVALCANTI, Jardel Dias. **Artes plásticas**: vanguarda e participação política (Brasil anos 60 e 70). 2005. Tese (doutorado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005, p. 25.

[80] Artur Freitas dedica seu livro *Arte de guerrilha* a compreender como os artistas plásticos responderam em suas produções frente à radicalização do AI-5. (Freitas, 2013)

A vontade de combate e comunicabilidade, prevista pela *Declaração dos princípios básicos da vanguarda* e pelo *Esquema geral da Nova Objetividade Brasileira* e posta em prática pela mostra *Nova Objetividade Brasileira* pode ser condensada num olhar para a obra, também de 1967. O artista, participante da construção das ideias que fundamentaram a mostra e da produção dos textos-manifestos que objetivaram tais proposições artísticas, evidencia no projeto de *Lute* o quão submerso se encontrava nos debates do universo artístico do período. Manifesto sintomático das novas proposições de vanguarda do período, afirmava a Declaração... em seu 1º item: "(...) [Uma arte de vanguarda ocorre] com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação"[81]. A obra, embora tenha ficado restrita a alguns exemplares, foi projetada para ser reproduzida aos milhares e distribuída em portas de fábrica.

A escolha do suporte de Lute, uma marmita, revela que Zilio se encaminhou para um ponto comum de sua geração: como foi visto nos recortes de jornal nas duas obras de Tozzi, *Guevara vivo ou morto* e *Multidão,* e na representação das "bananas" de Antonio Henrique Amaral, *Selva*, os artistas buscaram incorporar elementos da cultura popular para aumentar a proximidade e potencializar a comunicação. A obra de Zilio não se trata, no entanto, de uma marmita representada: aqui a tridimensionalidade, testada de diferentes maneiras nas obras anteriores do artista, configura o todo da obra – dentro e fora. O *ready-made* traz dentro uma máscara humana, figura recorrente e elo da narrativa de Zilio neste período. A marmita, apesar de comum, é bastante incomum enquanto "obra artística" e refletia o apelo do artista pelo uso das "novas linguagens" capazes de alcançar o seu público. Se o artista pretendia chegar às massas para a transformação social almejada, deveria fazer através de símbolos que fossem comuns, e nada poderia ser mais cotidiano a um trabalhador que uma marmita. Mas porque o símbolo do trabalhador? Os "operários" não foram escolhidos em vão: somados, representam nada menos que a massa de trabalhadores deste país, a massa, "o povo", tão disputado por toda a cultura de oposição ao Regime. São aqueles que superadas suas fragmentações, compunham a nação brasileira que precisava "libertar-se".

---

[81] ZILIO; SEVERO; **Carlos Zilio**: arte e política. *Op. Cit.,* p. 39

Zilio buscava a "participação total" com o projeto, não a participação contemplativa ou apenas de manuseio: *Lute* era um chamado ao ato. Pretendia retirar o trabalhador de sua passividade rotineira e sugado pela alienação do trabalho, apostando na alteração de sua consciência, construção que vinha desenvolvendo em todas as demais obras de 1960. No entanto, as limitações práticas – e contraditórias – destas proposições artísticas se colocaram. Assumindo sua posição de "antiarte", é que Lute encontrou seu próprio limite. Pensar num objeto que pudesse ser "familiar" a este "povo" brasileiro, não fazia, contudo, com que ele fosse compreendido. A comunicação com o público que não acabasse restrita aos artistas e seus pares não era garantida pela mera escolha de um tipo de suporte reconhecido popularmente. Será que um operário, na saída de seu trabalho, compreenderia a obra como esperava a intenção do artista? Mais do que disto: será que este operário, ainda que compreendesse "o esperado", se sentiria tocado por este convite atípico? Qual o significado de um "Lute" estampado dentro de uma marmita para estas pessoas tão alheias ao universo artístico – limitado?

Lute estava em dia com as proposições do universo artístico de seu tempo mas não conseguiu superar seu conflito: sequer teve seu projeto executado, ficando restrita a realização de alguns exemplares:

> Sim, fiz essa marmita para servir como uma espécie de panfleto nas portas de fábrica. Acontece que quando fiz isso, pensei: bom... É melhor ir para a porta de fábrica e fazer comício. Senti que estava em um momento em que as fronteiras entre arte e política haviam sido rompidas. Logo depois, começa 1968 e cresce a mobilização no meio cultural e no meio estudantil. Nesse ano, achei que a arte estava intermediando alguma coisa minha que não precisava mais de intermediários. O meu problema passou a ser fazer política e não estetizá-la.[82]

E neste trecho aponta o desenvolvimento de seu conflito:

> 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'.[83]

[82] *Idem*, p. 15
[83] *Idem*.

Zilio, apesar de paradigmático dessa geração artística de 60, o foi apenas no universo artístico[84]. A obra Lute marca o início de uma experiência que o coloca entre um dos únicos artistas plásticos brasileiros a se envolver também com a militância armada. Duplamente envolvido com a política – em 1967, ano de Lute, torna-se membro do Diretório Acadêmico de Psicologia da UFRJ. Curiosamente, quando alcança o máximo de politização em sua produção artística, a arte lhe parece irrisória quanto ao seu eventual potencial transformador e político. Os pés, antes tão bem cravados e divididos entre o universo da arte e da política, agora pareciam não ter dúvidas de que era hora de escolher um lado. E Zilio resolveu seu impasse, segundo ele, pulando com os dois pés do lado da política.

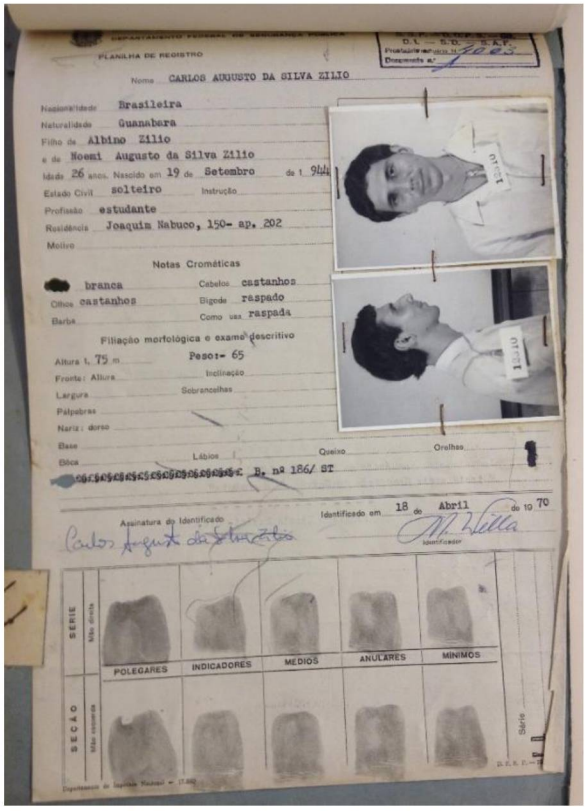
Depois da Marmita, em 1967, não podemos mais acompanhar a trajetória política de Zilio dentro deste universo artístico, senão por sua carreira de militância estudantil e armada que, por volta de 1968 passou a se dedicar ao obedecer seu próprio imperativo de "lute". Às atividades que se dedicou após *Lute*, nos dedicaremos no capítulo seguinte.

[84] FREITAS, Artur. **Arte e contestação:** uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo- 1968-1973. 2003. 217f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Capítulo 2: Da política à arte

2.1. Albino Zilio

Carlos Zilio nasceu em 19 de setembro de 1944. Natural de Guanabara, distrito federal brasileiro até 1960 (quando passou a ser Brasília) e que também era um estado durante os anos de 1960 a 1975 correspondendo ao atual município do Rio de Janeiro. Na década de 60, seu pai, Albino Zilio, era então coronel da Polícia Militar no já finado estado.



Documento 1- Primeira página da planilha de registro de Zilio encontrada no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ)

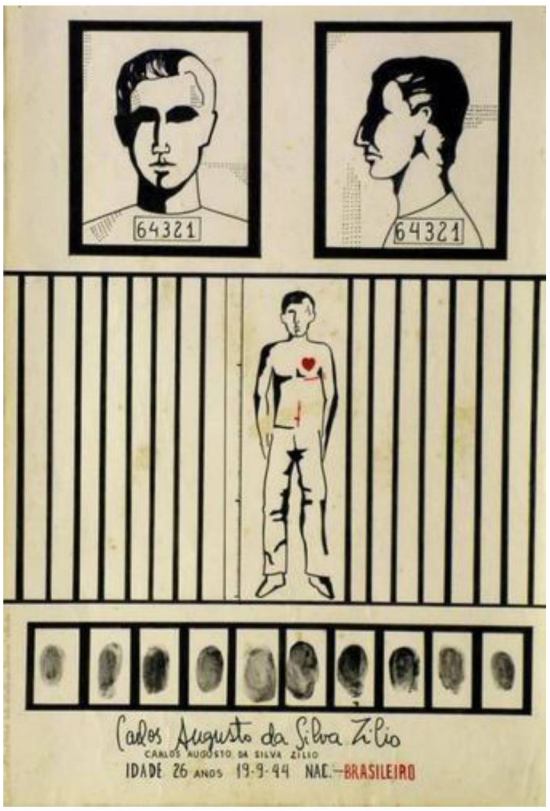


Figura 24 - Desenho realizado por Carlos Zilio enquanto esteve preso que faz referência direta à figura 1, chamado "Autorretrato aos 26 anos"

A filiação é uma informação tão importante para o Departamento Federal de Segurança Pública que aparece na terceira linha. Porém, no caso de Zilio, a importância da descendência morava muito além do que tentava impor a burocracia com sua visão paternalista: seu pai era militar. Albino Zilio, em 1968, atinge o alto posto de general de exército, penúltima patente abaixo apenas do Marechal Artur da Costa e Silva, então presidente brasileiro. Esta informação é tão importante que nas primeiras vezes que passa a ser acompanhado pelo DOPS-GB em 1968 assim anotam a seu respeito:

> O marginado é aluno da Faculdade de Psicologia da UFRJ, cursando o 3º ano. Seu pai é General do Exército. O marginado é conhecido por 'urubu'. Seu pai possui um DKV[85] da cor cinza, chapa GB-223277.[86]

Seu pai, contudo, figura em uma série de notícias a respeito do despejo de moradores do morro Pão-de-açúcar, no Leme e diversos outros locais ao longo de toda a década de 60. A ditadura nas favelas cariocas foi assunto tão relevante que ganhou até um capítulo específico no Relatório da Comissão Nacional da Verdade do Rio de Janeiro[87]. Segundo ele, as favelas são estigmatizadas desde o seu surgimento no início do século 20, mas por ganhar contornos específicos durante a ditadura militar é que recebe uma outra roupagem. A incapacidade do Estado de promover políticas públicas que oferecessem direto à moradia e à cidade diante do crescimento populacional urbano do Rio de Janeiro e da Guanabara resultou na prática da principal forma de violação dos direitos humanos do Estado em relação a estes moradores: o despejo. De 1964 a 1973, 100.000 moradores foram removidos à força de seus locais e, embora o pai de Zilio, Albino, tenha dito aos entrevistadores do jornal que a ação fazia parte de um "lento e progressivo desalojamento, sem prejuízo dos bens que os favelados possuem, e sem criar mais sérios problemas humanos"[88], é sabido que os desalojados eram levados para locais distantes, com pouca ou nenhuma infraestrutura urbana e sem oferta de emprego. Adicione a isto o fato de pessoas da mesma comunidade serem levadas para conjuntos habitacionais diferentes[89] e submetidas à "(...) toda sorte de arbitrariedades (...) espancando-os quando não obedecem alguma determinação"[90]. O jornal *Correio da Manhã*, de tradição oposicionista que sofreu fechamento diante da repressão e censura de 1974, colocou Albino Zilio como "o que sempre garante a impunidade para as suas ações arbitrárias"[91]. A crítica do jornal, contudo, não dizia respeito a algo pessoal, mas denunciava crimes institucionais da polícia que vinham ocorrendo cotidianamente, onde até mesmo o comandante não era responsabilizado. A política de remoção de Carlos Lacerda,

---

[85] O DKV em valor atualizado e aproximado corresponderia a R$115.000,00.
Disponível: https://pt.wikipedia.org/wiki/DKW-Vemag_Fissore
Acessado em 5 de junho de 2016.
[86] Documento 2: APERJ, Fundo: Polícia Política, Série: DGIE, Notação: 273-A, Folhas: 265, p. 1
[87] Rio de Janeiro (Estado). Comissão da Verdade do Rio. **Relatório / Comissão da Verdade do Rio**. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015, p. 116.
[88] Correio da Manhã, 29/04/1966, 1º Caderno, p. 5
[89] Rio de Janeiro (Estado). Comissão da Verdade do Rio, *op. cit.*, p. 116.
[90] Correio da Manhã, 07/09/1962, 1º Caderno, p. 5
[91] Correio da Manhã, 07/09/1962, 1º Caderno, p. 5

governador do então estado da Guanabara entre os anos de 1960 e 1965, dizia respeito a uma política habitacional urbana elitista e segregacionista, pautada nos interesses das classes que levaram a cabo a deposição de João Goulart. O foco era afastar da região nobre e de alto poder aquisitivo da Guanabara a pobreza que se aproximava com o crescimento urbano. As políticas mais duras ocorreram de 1968 a 1971 com a criação da Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana (CHISAM), justamente nos anos em que o Estado radicalizou em relação às oposições de esquerda. Vemos que as repressões aos vários setores "subversivos" ou com potencial de criticarem o regime eram, portanto, interligadas e o pai de Zilio era figurão importante na execução do que diz respeito às políticas públicas urbanas violentas e segregacionistas da era militar.

Indo no caminho oposto de seu pai, no ano de 1968, Zilio, torna-se Presidente do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da UFRJ, instância máxima organizativa dos estudantes dentro de uma universidade, e é justamente o ano em que aparece nas anotações do DOPS[92]. Não podemos nos esquecer que o ano de 1968 é bastante emblemático do ponto de vista da luta estudantil, que explode não só em todo o território nacional mas também na França, México, Senegal, Estados Unidos, Canadá, Alemanha, Uruguai, Polônia, Tchecoslováquia, Japão, Argentina, Venezuela e Peru. Segundo Martins Filho:

> De início, porém, parece evidente que os jovens tinham objetivos específicos em cada país, os sistemas educacionais eram bastante diversos, os governos variavam enormemente e as sociedades atingidas iam desde o capitalismo avançado aos sistemas "comunistas". Todavia, é impossível negar que houve em 1968 uma linguagem comum: símbolos, idiomas e acontecimentos históricos cruzavam as fronteiras dos estados. Não por acaso, as atuais festas "anos 60" são parecidas em várias partes do mundo.[93]

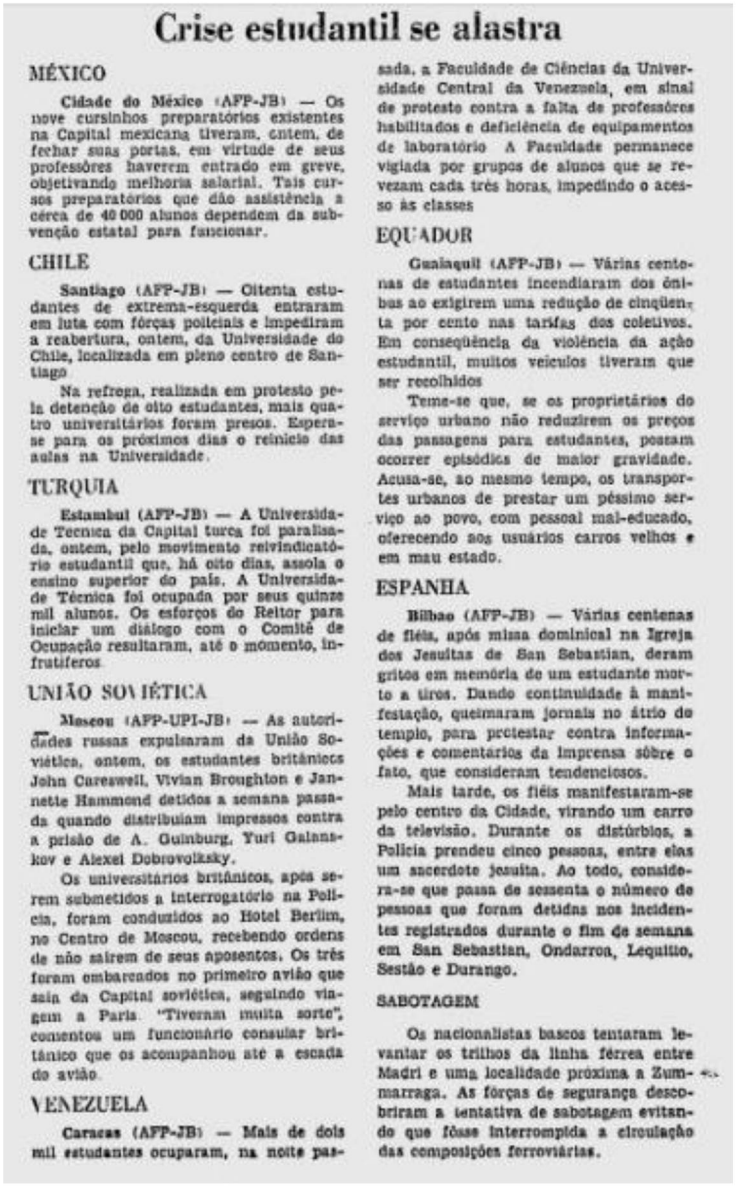
Mas o epicentro das manifestações estudantis eram, sem dúvida, a França e seu famoso "Maio de 68" quando duas universidades – de *Nanterre* e a mais tradicional, a *Sorbonne* – foram ocupadas por estudantes e, posteriormente, invadidas por policiais militares. O

---

[92] Embora na linha cronológica ao final de seu catálogo *Arte e Política* conste que em 1964, ou seja, anteriormente já teria respondido com outros alunos de tendência moderna do Instituto de Belas Artes da GB, a inquérito Policial Militar arquivado.
Catálogo Arte e Política, "Cronologia". ZILIO, Carlos; SEVERO, Helena (Coautora). *Op. Cit.*, "Cronologia", s/p.

[93] MARTINS FILHO, João Roberto. **A rebelião estudantil**: México, França, Brasil, 1968. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1996, p. 15.

destaque para o caso francês é que aos estudantes aliaram-se os operários com suas próprias causas, decretando greves e ocupando fábricas[94]. Em outras palavras: "eram barricadas (...) de tijolos e ideias, de sonhos, e propostas de aventura, exprimindo um mal-estar difuso, mas palpável como a utopia quando ela parece ao alcance da mão"[95]. Os protagonistas da vez e internacionais eram com certeza, os estudantes, justificando o termo cunhado de "Internacional Estudantil"[96].



Crise estudantil se alastra

MÉXICO

Cidade do México (AFP-JB) — Os nove cursinhos preparatórios existentes na Capital mexicana tiveram, ontem, de fechar suas portas, em virtude de seus professôres haverem entrado em greve, objetivando melhoria salarial. Tais cursos preparatórios que dão assistência a cêrca de 40 000 alunos dependem da subvenção estatal para funcionar.

CHILE

Santiago (AFP-JB) — Oitenta estudantes de extrema-esquerda entraram em luta com fôrças policiais e impediram a reabertura, ontem, da Universidade do Chile, localizada em pleno centro de Santiago.

Na refrega, realizada em protesto pela detenção de oito estudantes, mais quatro universitários foram presos. Espera-se para os próximos dias o reinício das aulas na Universidade.

TURQUIA

Estambul (AFP-JB) — A Universidade Tecnica da Capital turca foi paralisada, ontem, pelo movimento reivindicatório estudantil que, há oito dias, assola o ensino superior do país. A Universidade Técnica foi ocupada por seus quinze mil alunos. Os esforços do Reitor para iniciar um diálogo com o Comitê de Ocupação resultaram, até o momento, infrutíferos.

UNIÃO SOVIÉTICA

Moscou (AFP-UPI-JB) — As autoridades russas expulsaram da União Soviética, ontem, os estudantes britânicos John Careswell, Vivian Broughton e Jannette Hammond detidos a semana passada quando distribuiam impressos contra a prisão de A. Guinburg, Yuri Galanskov e Alexei Dobrovolksky.

Os universitários britânicos, após serem submetidos a interrogatório na Polícia, foram conduzidos ao Hotel Berlim, no Centro de Moscou, recebendo ordens de não sairem de seus aposentos. Os três foram embarcados no primeiro avião que saiu da Capital soviética, seguindo viagem a Paris. "Tiveram muita sorte", comentou um funcionário consular britânico que os acompanhou até a escada do avião.

VENEZUELA

Caracas (AFP-JB) — Mais de dois mil estudantes ocuparam, na noite passada, a Faculdade de Ciências da Universidade Central da Venezuela, em sinal de protesto contra a falta de professôres habilitados e deficiência de equipamentos de laboratório. A Faculdade permanece vigiada por grupos de alunos que se revezam cada três horas, impedindo o acesso às classes.

EQUADOR

Guaiaquil (AFP-JB) — Várias centenas de estudantes incendiaram dois ônibus ao exigirem uma redução de cinqüenta por cento nas tarifas dos coletivos. Em conseqüência da violência da ação estudantil, muitos veículos tiveram que ser recolhidos.

Teme-se que, se os proprietários do serviço urbano não reduzirem os preços das passagens para estudantes, possam ocorrer episódios de maior gravidade. Acusa-se, ao mesmo tempo, os transportes urbanos de prestar um péssimo serviço ao povo, com pessoal mal-educado, oferecendo aos usuários carros velhos e em mau estado.

ESPANHA

Bilbao (AFP-JB) — Várias centenas de fiéis, após missa dominical na Igreja dos Jesuitas de San Sebastian, deram gritos em memória de um estudante morto a tiros. Dando continuidade à manifestação, queimaram jornais no átrio do templo, para protestar contra informações e comentários da imprensa sôbre o fato, que consideram tendenciosos.

Mais tarde, os fiéis manifestaram-se pelo centro da Cidade, virando um carro da televisão. Durante os distúrbios, a Polícia prendeu cinco pessoas, entre elas um sacerdote jesuita. Ao todo, considera-se que passa de sessenta o número de pessoas que foram detidas nos incidentes registrados durante o fim de semana em San Sebastian, Ondarroa, Lequitio, Sestão e Durango.

SABOTAGEM

Os nacionalistas bascos tentaram levantar os trilhos da linha férrea entre Madri e uma localidade próxima a Zumarraga. As fôrças de segurança descobriram a tentativa de sabotagem evitando que fôsse interrompida a circulação das composições ferroviárias.

Figura 26 - Jornal do Brasil de 19/06/1968

No Brasil, a mobilização estudantil tem ponte com as dissidências que o Partido Comunista Brasileiro (PCB) sofreu após mudanças que passou em 1958 e diante das acusações que receberia de imobilismo por conta do golpe de 1964. Destes desentendimentos, jovens universitários foram responsáveis pelas várias dissidências criadas a partir da crise do "Partidão" (PCB) e a Dissidência Universitária da Guanabara lideraria as manifestações estudantis que ocorrem em 1968 no cenário carioca, ano do auge da mobilização e radicalização estudantil no país.

[94]PIMENTEL, Izabel Priscila. **Os Filhos Rebeldes de um Velho Camarada**: A Dissidência Comunista da Guanabara (1964-1969). 2009. 337 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009, P. 96.

[95] AARÃO REIS, Daniel *apud* PIMENTEL, p.97

[96] MATOS, Olgária C. F. *apud* PIMENTEL, p. 97.

2.2. No Brasil: O Rio de Janeiro é um grande palco

As primeiras lutas estudantis de 1968 ocorreram no então Estado da Guanabara, onde vivia Zilio, e foram lideradas pelos "excedentes[97]" – alunos que haviam sido aprovados no vestibular mas não puderam ingressar pois o número de aprovados foi maior que o número de vagas – e pelos secundaristas, frequentadores do restaurante Calabouço, que atendia a eles e vestibulandos de origem humilde, que os distinguia do perfil da maioria dos universitários, como o exemplo do próprio Zilio, originário de família com alto poder aquisitivo. O local, dirigido pela UME – União Metropolitana dos Estudantes – havia sido fechado pelo governo militar pós golpe de 1964. Em 1967, com o apoio de diversas entidades estudantis, a Frente Unida dos Estudantes do Calabouço conseguiu, com apoio dos universitários e de outros setores da sociedade, reabri-lo em outro lugar, no Castelo, porém o governo lhes entregou inacabado. A luta pela conclusão do restaurante se iniciou e no dia 28 de março de 1968 quando os estudantes fizeram mais uma manifestação pela conclusão do Calabouço e saíram para a rua mas, desta vez, a polícia militar executou um tiroteio, depredando o local, ferindo estudantes com estilhaços, bomba de gás lacrimogênio e, o ápice: Edson Luís de Lima Souto, um dos estudantes secundaristas que se alimentavam diariamente no local foi assassinado aos seus 16 anos. Os estudantes, temendo que os policiais sumissem com o corpo de Edson, não permitiram que levassem-no para o Instituto Médico Legal (IML), por isso carregaram o estudante até a Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, onde foi velado e feita a necrópsia conforme **figura 28**

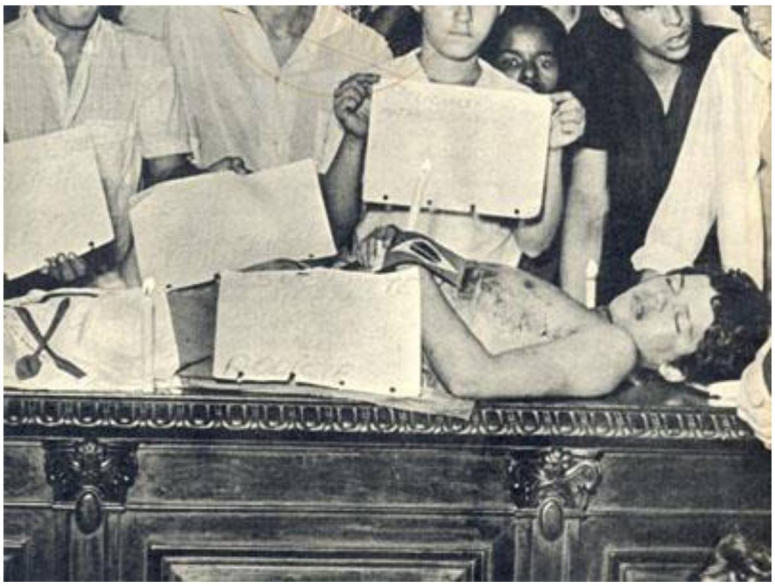


Figura 30 - Velório do secundarista Edson Luís, na Assembleia Legislativa

[97]PIMENTEL, Izabel Priscila. O*p. cit.*, 119

acima[98]. No período que se estendeu do velório até a missa de sétimo dia de Edson na Igreja Candelária (em que até a Igreja Católica foi acusada pelo Estado de estar apoiando as rebeliões) muitos protestos estudantis (a maioria com apoio popular nas ruas) explodiram no país, chegando a ganhar repercussão internacional devido às coberturas dos jornais (de relevância imensa na época onde a TV ainda estava se instalando). Segundo Martins Filho,

> O enterro de Edson Luís mostrara o potencial da mobilização juvenil e de ampliação da simpatia ao seu movimento: no velório se aglomeraram 20 mil pessoas, 50 mil seguiram o cortejo fúnebre e centenas de milhares saudaram das calçadas. A cidade parou. Sindicatos de trabalhadores, associações de profissionais de classe média, políticos da oposição e membros da Igreja Católica se solidarizaram[99].

A imprensa teve papel determinante na formação da opinião pública, chegando a ser acusada de favorecer a "subversão" e ser responsabilizada pela extensão que as mobilizações estudantis tomaram, sobretudo nos demais Estados onde explodiram manifestações em solidariedade, conforme consta no jornal *Correio da Manhã* a respeito do Ministro da Justiça, Gama e Silva*:*

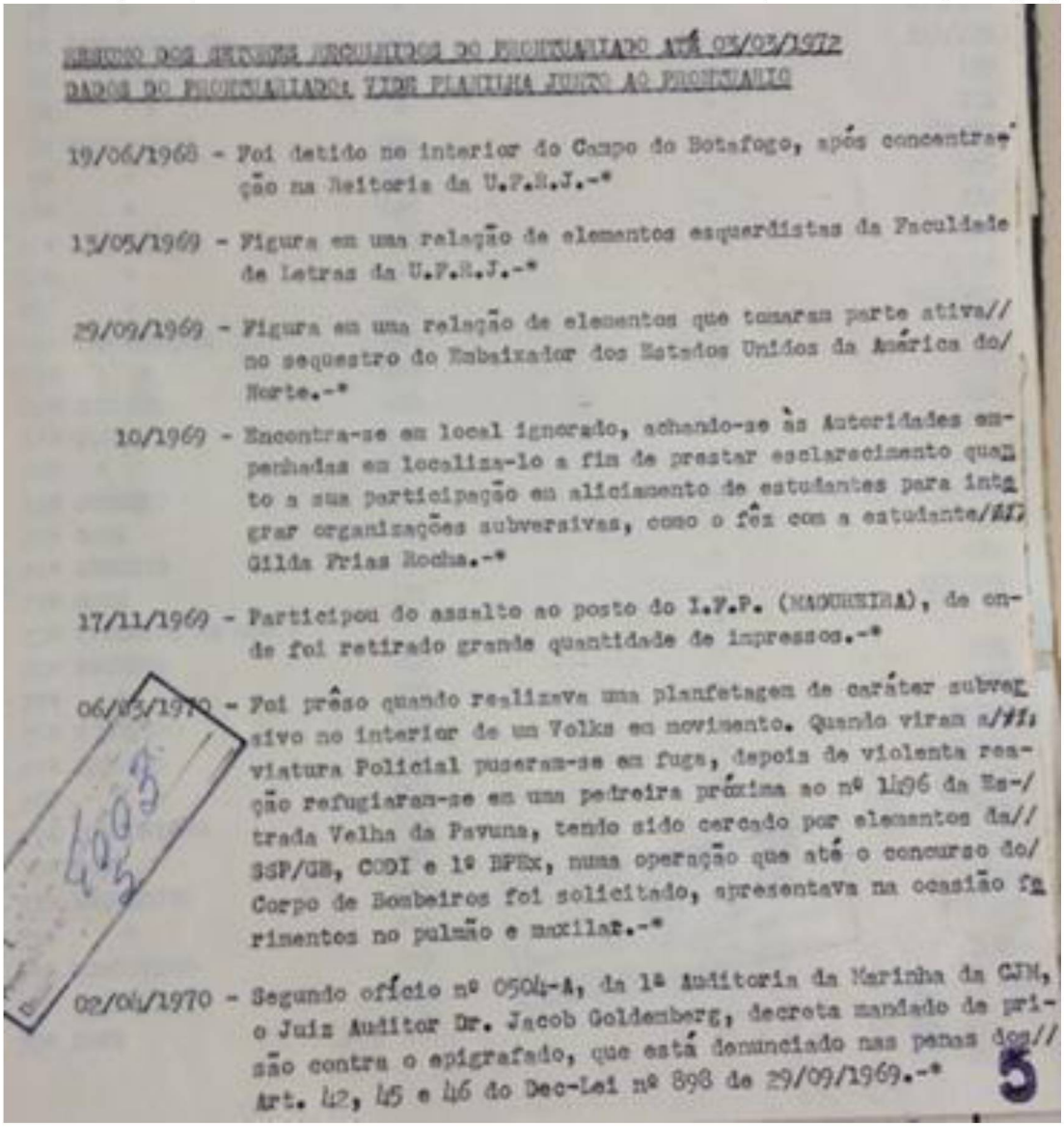
> (...) o sr. Gama e Silva declarou-se irritado com o noticiário da imprensa. Afirmou que alguns jornais deram exagerada cobertura aos acontecimentos, contribuindo, segundo pensa, para agravar a situação. No Ministério da Justiça foi comentada a necessidade de enquadrar jornais nas leis de Imprensa e de Segurança Nacional.[100]

No dia 1 de maio, dia do trabalho, os estudantes se uniram à classe operária onde cerca de três mil pessoas participaram do ato, mostrando a aliança entre setores. No dia 5 de junho começou uma greve na UFRJ que reuniu cerca de 16 mil estudantes, funcionários e professores que protestavam contra o corte de verbas, o atraso no pagamento dos salários, a privatização da universidade além do apoio à luta dos estudantes pelo restaurante Calabouço[101]. Dias depois, em 11 de junho, lideranças estudantis marcaram ato de protesto por mais verbas para o ensino e contra a transformação das universidades em fundações, no pátio do MEC, na parte da tarde. No local, um forte esquema policial, com soldados, brucutus (tanques blindados) e bombas de gás lacrimogêneo, impedia a concentração programada. Os estudantes foram sendo

---

[98] MARTINS FILHO, João Roberto. *Op. Cit.,* p. 17
[99] *Idem, Ibidem.*
[100] Correio da Manhã, 22/06/1968, 1º Caderno, p. 12.
[101] Jornal do Brasil, 05/06/1968, p. 6.

dispersados à base de cassetetes, pontapés e jatos d'água. Outros grupos seguiam em passeata pela Avenida Presidente Vargas, em direção à Central do Brasil, acompanhando os comícios-relâmpagos dos líderes da UNE, UME, FUEC e AMES. Uma comissão de retaguarda paralisava o trânsito a cada cruzamento ultrapassado pelos manifestantes. Com isso, era possível reter um maior número de veículos, atrasando a perseguição



ESTADO DOS ANTECEDENTES CONSTANTES DO PRONTUARIO ATÉ 05/03/1972
DADOS DO PRONTUARIADO: VIDE FICHA JUNTO AO PRONTUARIO

19/06/1968 - Foi detido no interior do Campo do Botafogo, após concentração na Reitoria da U.F.R.J.-*

13/05/1969 - Figura em uma relação de elementos esquerdistas da Faculdade de Letras da U.F.R.J.-*

29/09/1969 - Figura em uma relação de elementos que tomaram parte ativa// no sequestro do Embaixador dos Estados Unidos da América do/ Norte.-*

10/1969 - Encontra-se em local ignorado, achando-se às Autoridades empenhadas em localiza-lo a fim de prestar esclarecimento quanto a sua participação em aliciamento de estudantes para integrar organizações subversivas, como o fêz com a estudante/// Gilda Frias Rocha.-*

17/11/1969 - Participou do assalto ao posto do I.F.P. (MADUREIRA), de onde foi retirado grande quantidade de impressos.-*

06/05/1970 - Foi prêso quando realizava uma planfetagem de caráter subversivo no interior de um Volks em movimento. Quando viram a// viatura Policial puseram-se em fuga, depois de violenta reação refugiaram-se em uma pedreira próxima ao nº 1496 da Estrada Velha da Pavuna, tendo sido cercado por elementos da// SSP/GB, CODI e 1º BPEx, numa operação que até o concurso do/ Corpo de Bombeiros foi solicitado, apresentava na ocasião ferimentos no pulmão e maxilar.-*

02/06/1970 - Segundo ofício nº 0504-A, da 1ª Auditoria da Marinha da CJM, o Juiz Auditor Dr. Jacob Goldemberg, decreta mandado de prisão contra o epigrafado, que está denunciado nas penas dos// Art. 42, 45 e 46 do Dec-Lei nº 898 de 29/09/1969.-*

5

Documento 3 - Exemplo de página do prontuário de Carlos Zilio

policial[102].

Em 19 de junho de 1968, menos de 2 meses após a morte de Edson, Zilio "inaugura" o seu histórico no DOPS, Divisão de Informações. Segundo consta, "Foi detido no interior

[102] Jornal do Brasil, 11/06/1968, 1º Caderno, p. 12

do campo do Botafogo, após concentração na Reitoria da UFRJ."[103] Zilio fazia parte do episódio em que estudantes agendaram nova concentração no pátio do prédio do MEC, e acabaram com dura repressão policial. Ocorreu que os estudantes tinham o objetivo de mostrar um relatório estatístico da situacao da UFRJ ao Ministro da Educação, Tarso Dutra, que havia prometido o diálogo, conforme declara Vladimir Palmeira[104], então presidente da UME (União Metropolitana dos Estudantes – entidade de maior tradição política no meio universitário após a UNE). Embora os policiais tenham se antecipado e recebido aos estudantes novamente com o uso da violência e força, desta vez os alunos revidaram e partiram para o enfrentamento com pedradas e pedaços de madeira. Os jornais se dividiam em abordagens distintas: *O Globo* afirmando que a polícia não permitiria arruaças e *O Correio da Manhã*, de tradição de oposição, anunciava que a Secretaria de Segurança Pública havia decretado ordem de prisão aos líderes estudantis Vladimir Palmeira e Dirceu Régis.

Pela primeira vez os estudantes organizavam ação violenta contra a polícia, enfrentando os reforços da cavalaria com rolhas e bolas de gude, tomando conta do Centro do Rio. Uma parte da população aderiu ao movimento. A Avenida Rio Branco ficou coalhada de papéis jogados como apoio à luta estudantil. Entretanto, quando um grupo se destacou e decidiu atear fogo num caminhão do exército, contra a orientação das lideranças, houve intervenção da Polícia do Exército. Neste momento, a direção da UME, presidida pelo principal líder da Dissidência da Guanabara (DI-GB), Vladimir Plameira, comandou o fim da manifestação. Do ponto de vista do alcance nacional, o fato de Palmeira, por presidir uma importante entidade estudantil como a UME, aparecer à frente de várias manifestações que ganhavam altíssima repercussão nos jornais da época explica como as lideranças da DI-GB foram ganhando crebilidade e representatitidade no meio estudantil não só no meio carioca mas para estudantes dos demais Estados, tornando a Dissidência conhecida nacionalmente.

Voltando ao cenário das mobilizações estudantis, no dia seguinte, novo encontro marcado: a idéia era ocupar a Reitoria da UFRJ. Do dia 19 para o dia 20 de junho mais de dois mil estudantes permaneceram em assembléia por cerca de oito horas cuja ideia

---

[103] APERJ, Fundo: Polícia Política, Série: Prontuário Guanabara, Registro: 00, Notação: 4003, p. 5

[104] PALMEIRA, Vladimir *apud* PIMENTEL, Izabel Priscila. O*p. cit.*, 116

final seria a ocupação da Reitoria da Universidade como pressão para que os ouvissem e dialogassem com eles. Os estudantes tentaram dialogar com o Conselho Universtiário, que se encontrava nas proximidades mas, devido à negativa recebida, quebraram as portas para forçar a participação. Os alunos conseguiram algum debate com o reitor e professores e até certo ponto algum apoio às suas reivindicações[105]. Contudo, quando tentam sair em grupos do prédio da Reitoria, a noite, são capturados e levados para o campo de futebol do Botafogo, num episódio de grande repercussão nos jornais no dia seguinte. Choques da polícia militar e viaturas do DOPS cercaram os portões de saída da Universidade desde a manhã, aguardando para prender todos os alunos que deixassem a Reitoria:

> Em meio à nuvem de fumaça, parte dos estudantes enfrentava a polícia, parte retornava à reitoria. Tiros eram disparados, muitos jovens caíam, sangrando, sendo pisoteados. Os estudantes que não conseguiram sair foram levados para o Botafogo Futebol e Regatas, com a polícia quebrando vidraças e arrombando os portões. Dentro do clube, todos foram obrigados a deitarem-se no chão, com as mãos na nuca, sendo pisados, humilhados e espancados. As moças gritavam, várias eram agredidas de forma indecorosa. Policiais demonstravam preferência na repressão às jovens. No final, os estudantes foram colocados com as mãos para cima, de frente para o muro, para serem identificados e presos.[106]

Vários estudantes foram presos, sendo Zilio um deles. É interessante notar que as notícias de jornal quando traziam informes sobre a mobilização estudantil conectavam os fatos de vários locais, quando não no mesmo texto ao menos nas colunas ao lado, ressaltando este caráter de "unidade" estudantil, como uma espécie de "revolta estudantil global", acabando por fornecer atualizações diárias sobre como estavam os protestos de estudantes internacionalmente. Neste episódio do dia 21 na Reitoria, por exemplo, trazem ao final do texto "Em outras partes do mundo os estudantes também se agitaram"[107], cedendo informes sobre estudantes em Roma, Buenos Aires, no Japão, Holanda e na Venezuela na primeira página. De fato, os estudantes nesta década, sobretudo em 1968 antes do AI-5, eram colocados sempre no "plural", ocupando grande parte dos jornais do período diariamente.

---

[105] *Idem, Ibidem*.
[106] *Idem, Ibidem*.
[107] Jornal do Brasil, 21/06/1968, p. 1

Os protestos estudantis continuaram e no dia 26 de junho de 1968 ocorre o famoso episódio conhecido como "Passeata dos cem mil", que contou com a participação de artistas, intelectuais, trabalhadores, parlamentares e até mesmo grupos de mães cujos filhos vinham participando ativamente dos protestos, com medo de que tivessem o mesmo fim de Edson Luís. O fato desta manifestação ter sido "aceita" pelo Estado, sem repressão, explica a nota informada no *Jornal do Brasil* dada pelo Ministro da Justiça, Sr. Gama e Silva que diz "Por que ditadura, se os manifestantes puderam, desrespeitando uma lei de 1950, se organizar livremente durante mais de sete horas para agredir o Governo, atacar as autoridades sem serem molestados?"[108] Ou seja, parece uma boa estratégia, diante das mobilizações estudantis que só vinham ganhando força, incluindo nesta a participação de artistas e intelectuais, "autorizar" a passeata e somente assisti-la para que parecessem infundados os tantos cartazes que chamavam o regime militar de "ditadura" - algo que para os dias de hoje parece tão estabelecido mas é bom que se diga que era um termo em disputa naqueles dias, utilizado pela oposição quando acusava as atrocidades, violências, golpes e abusos que vinham ocorrendo pelo Estado.Tanto pareceu apenas uma jogada estratégica para atenuar os ânimos agitados que embora o presidente Costa e Silva tenha marcado uma reunião com alguns líderes da sociedade civil que participaram na "Passeata dos cem mil", ouviu os pedidos de liberação dos estudantes presos, o fim da censura e a restauração das liberdades democráticas mas nenhuma destas reivindicações foi aceita.

Figura 29 - Líder estudantil Vladimir Palmeira fez discurso acalorado das escadas da Igreja da Candelária durante a Passeata dos Cem Mil, em 1968 [Foto de Evandro Teixeira]

[108] Jornal do Brasil, 27/06/1968, 1º Caderno, p. 5.

E é aí que o vidro começa a mostrar suas rachaduras. Alguns poderiam se perguntar: pois se as mobilizações estudantis só faziam crescer, se espalhar e ganhar força nacional, como é que, apenas meses depois, o Estado lança o AI-5 provando que seus meios de se estabeler só passavam cada vez mais à legalidade - ao invés de mostrar sinais de que ia ruir? A falha talvez esteja justamente neste "falso" engrandecimento, por parte dos jornais em relação às manifestações. Não que os estudantes não estivessem bem unidos, organizados, se mobilizando. Isto estavam. Não que os números eram todos falsos. As fotos e relatos corroboram para o argumento de que eles estavam em números cada vez maiores. Porém essa hiperexposição de temas ligados às revoltas estudantis pelos jornais acabava por gerar uma distorção da realidade, ocultando as disputas de força e fazendo parecer que aqueles cem mil representavam a maioria da população. Como diz Daniel Aarão Reis: "O que dizer de todos aqueles para quem 1968 passou ao largo? Que simplesmente ignoraram seu impacto? Grandes maiorias conservadoras, resignadas, ensimesmadas, sequer estavam na janela, e nem viram o ano passar."[109] Ofuscados pelo bombardeamentos dos estudantes na imprensa, podemos acabar por esquecer que 1) a disputa de forças pendia muito mais para o lado da direita que dos vermelhos (sobretudo pelo domínio do próprio aparato estatal que dispunha e também pela força política, não nos esqueçamos, que já havia demonstrado ao derrubar o próprio João Goulart); 2) as forças da "direita", pró-regime ou contra o tal do "comunismo" e suas derivações também estavam se articulando e se colocando a todo o tempo, embora disso a historiografia tenha pouco se ocupado na ânsia de querer dar luz às vítimas e combatentes de um regime erigido sob um golpe, o que acaba, por fim, por colaborar com esta ilusão óptica; 3) as revoltas estudantis não carregavam valores que diziam respeito à maioria das opiniões no país, afinal, para além do peso simbólico, cem mil manifestantes pode ser um número bastante insignificante para se pensar no plano nacional brasileiro. Assim, a chave explicativia presa à ideia dos anos de glória do "Abaixo à ditadura!" de 1968 tornam inexplicáveis os próximos passos da história brasileira e ocultam as disputas, parecendo que o terreno estava ganho para Zilio e seus companheiros. Se não tivessem valores em disputa, o AI-5 sequer teria tido

[109] AARÃO REIS, Daniel Aarão & MORAES, Pedro de *apud* PIMENTEL, Izabel Priscila, p. 96

força para ser elaborado, lançado e se sustentado, e o regime militar teria se enfraquecido e caído em alguns dias. Mas durou 21 anos.

O terreno tanto não estava ganho que as esquerdas passam, antes do AI-5, a dar sinais de que compreendiam que a repressão estava se aprofundando (ainda que as

Exército culpa subversão pelo atentado

O Exército interpretou o atentado ao QG do II Exército, na madrugada de ontem — com um soldado morto e outros três feridos —, como a confirmação das denúncias de autoridades militares de que "está em curso no País uma trama subversiva que, acobertada por reivindicações justas, objetiva a derrocada das instituições e do regime".

Os terroristas usaram no atentado uma camioneta cheia de explosivos — 25 a 50 quilos de dinamite —, que, desgovernada, foi lançada contra o hall do QG. Seu motorista, sob os tiros das sentinelas, saltou e fugiu em um Volkswagen que o esperava ao lado do ponto em que a camioneta chocou-se com um poste.

Revoltado com a morte do recruta Mário Kozel Filho, o General Lisboa disse que o endurecimento das atitudes do Govêrno é o caminho indicado, "pois o atentado vem comprovar a existência de uma vanguarda comunista com vontade de tomar o Poder pela fôrça". O QG do II Exército, no Ibirapuera, havia sido inaugurado há menos de três meses.

Na Assembléia Legislativa de São Paulo, deputados de ambos os Partidos comentaram que o ato terrorista é obra de "alguma minoria radical, desinteressada na liberação do regime", mas evitaram estabelecer relação entre o atentado e o desafio do General Lisboa aos elementos que roubaram seis fuzis de um hospital militar, a atacar os quartéis. (Página 16)

A FÔRÇA DO TERROR

A explosão destruiu totalmente a camioneta e avariou bastante o Quartel-General do II Exército

*Figura 30 - No mesmo dia da "Passeata dos cem mil", a esquerda armada inaugura formalmente suas ações [*Jornal do Brasil, *27/06/1968, capa]*

mobilizações estudantis crescessem), e chegam à crença de que a única solução seria a guerrilha. No mesmo dia em que ocorreu a "Passeata dos cem mil", no Rio de Janeiro, um carro-bomba foi arremessado contra um quartel general do II Exército em São Paulo, sendo "a inauguração formal dos atos de esquerda armada"[110] ou, como diz o *Jornal do Brasil*, o ato foi a "confirmação das denúncias de autoridades militares de que 'está em curso no País uma trama subversiva que, acobertada por reinvindicações justas, objetiva a derrocada das instituições e do regime.'"[111]

Aqui a guerra ficou exposta. Havia disputa e o regime militar começou a se colocar como quem descobre que era hora de agir pois as coisas poderiam sair de vez de seu controle. Para além disto, vemos como, portanto, a militância estudantil estava intrinsicamente

[110] MARTINS FILHO, João Roberto, *Op. Cit.*, p. 91
[111] *Jornal do Brasil*, 27/06/1968, capa.

ligada ao surgimento das ações da esquerda armada, criando uma retro-alimentação de forças. No entanto, se as mobilizações só cresciam e ganhavam radicalizações (culminando nas ações armadas), é justamente porque o regime militar se endurecia na mesma medida: no ano de 1968 muitos líderes estudantis foram presos, como Vladimir Palmeira, e muitos outros casos revelam esta perseguição que não cessava. No dia 2 de agosto mais 650 estudantes foram presos no Rio de Janeiro; no dia 4, 300 em São Paulo e, no dia 12 de outubro, cerca de 1.000 foram detidos durante um congresso clandestino em Ibiúna, no interior de São Paulo[112]. Vale lembrar que Franklin Martins, um dos presos, era presidente do Diretório Central da UFRJ, e, após seu desligamento, quem assume a presidência foi Zilio.

Diferentemente do que muitos possam pensar, notícias sobre a militância armada parecia ser de interesse e domínio público, figurando inúmeras vezes em jornais de grande circulação da época, como em *O Estadão*. Episódios de furto de veículos, de bancos e o mais famoso, do embaixador norte-americano, ocuparam páginas de destaque, noticiando novos assaltos, atualizações sobre o andamento da busca dos "marginais" envolvidos, dentre outros. Embora as notícias explicitassem nomes dos capturados e dos citados por estes, não relata os meios como estas informações eram conseguidas – ou seja, não mencionavam a tortura. Numa busca pelo acervo virtual do jornal *O Estadão*, "tortura" não está relacionada aos crimes políticos na década de 1960, aparecendo apenas atrelada a excessos cometidos por policiais pontuais em crimes comuns (não políticos), ou seja, não colocando-os como um problema institucional – justamente como acontece nos dias de hoje a respeito das mortes injustificadas pela Polícia Militar nas favelas brasileiras. Parece que a brutalidade da polícia e seus meios escusos de lidar com os conflitos civis urbanos e rurais é um problema "pontual" que acontece há décadas.

Diante de todo este cenário o Estado partiu para a criação de artimanhas legais para frear o avanço dos episódios "subversivos" que além de virem crescendo, ganhavam parte do apoio popular através da imprensa. Em julho de 1968, os integrantes do Conselho de Segurança Nacional concluíram que o Brasil se apresentava em avançado

[112] *Folha de São Paulo*, 13/10/1968, p.7

estágio de "guerra revolucionária" apoiada por membros de oposição diretamente influenciados pelo ideário comunista e, após o deputado Márcio Moreira Alves fazer duras críticas ao militarismo em setembro, foi lançado, em dezembro, o famigerado Ato Institucional-5 (AI-5), suspendendo uma série de direitos constitucionais, permitindo que as autoridades militares prendessem e coagissem cidadãos a partir da queda da aplicação legal do *habeas corpus*[113]. Após o AI-5, a organização estudantil também passa a ser proibida, portanto o cargo que Zilio exerce na presidência do DCE cai na ilegalidade.

E foi justamente no ano seguinte, em 1969, que Zilio ressurge atravessando as vias burocráticas do Estado porque "Figura em uma relação de elementos esquerdistas da Faculdade de Letras da UFRJ", e, quatro meses depois, "Figura em uma relação de elementos que tomaram parte ativa no sequestro do Embaixador dos Estados Unidos da América do Norte."[114] De fato, Zilio afirma ter ingressado em 1969 na Dissidência Comunista do Guanabara (DI-GB).

2.3. Dissidência Comunista do Guanabara (DI-GB)

Segundo Jean Rodriges Sales[115], a DI-GB, que mais tarde se intitularia como MR-8, ocupou desde cedo o lugar de destaque entre o movimento estudantil carioca, ganhando as eleições para o DCE da UFRJ, da Pontífica Universidade Católica (PUC) e da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), conseguindo também a maioria dos delegados no congresso na UNE e papel de destaque nas mobilizações em 1968, incluindo a "Passeata dos cem mil" por conta da dirigência de Vladimir Palmeira, membro da DI-GB e presidente da UME, como já foi dito. Esta ponte que estabelecia entre o movimento estudantil e sua passagem para as ações armadas foram vividas pelo próprio Zilio, que ao que suas anotações indicam, conheceu em sua militancia na UFRJ supostos envolvidos no caso do sequestro do embaixador, episódio de autoria da DI-GB.

---

[113] Rainer Sousa. **AI-5.** R7. Brasil Escola.
Disponível em: <http://brasilescola.uol.com.br/historiab/ai5.htm>. Acessado em 27 de maio de 2016.
[114] APERJ, Fundo: Polícia Política, Série: DGIE, Notação: 273-A, Folhas: 265, p. 5
[115] SALES, Jean Rodrigues. **A luta armada contra a ditadura militar**: a esquerda brasileira e a influência da revolução cubana. São Paulo, SP: Fundação Perseu Abramo, 2007. P. 84-5

As raízes da Dissidência estavam tão deitadas na militância estudantil que, segundo Sales[116], o partido foi um dos últimos do grupo da esquerda revolucionária a aderir às ações armadas, em que pesou o ano de 1968 e as brutalidades contra as manifestações estudantis, prisões, mortes e o lançamento do AI-5, fazendo que o grupo mudasse seu posicionamento político e colocasse a guerrilha como centro de sua estratégia política. Em agosto de 1969 a DI-GB começou a desenrolar um ousado plano para sequestrar o embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick com o intuito de trocá-lo por presos políticos, principalmente Vladmir Palmeira, preso desde o Congresso da UNE realizado em Ibiúna no ano anterior. Como tratava-se de uma operação de alta envergadura política, a DI-GB decidiu convocar a Aliança Libertadora Nacional (ALN) para uma ação conjunta. Assim, a ALN enviou três membros para a ação, Virgílio Gomes da Silva, Paulo de Tarso Venceslau e Manoel Cyrillo de Oliveira Netto além de Câmara Ferreira[117]. A data partiu de uma escolha simbólica, 4 de setembro de 1969, durante as comemorações da Semana da Pátria, contrapondo a propaganda revolucionária à propaganda militar. A casa escolhida foi alugada sob responsabilidade de Fernando Gabeira para sediar a imprensa clandestina da organização. Assim:

> Finalmente, conforme o combinado, no dia 4 de setembro de 1969, os revolucionários capturaram o embaixador estadunidense, ao interceptar o carro que o transportava, na rua Marques, em Botafogo. Participaram da ação: Cláudio Torres da Silva, Franklin de Souza Martins, Cid Queirós Benjamin, João Lopes salgado, Vera Sílvia Magalhães, Sérgio Rubens de Araújo Torres e João Sebastião Rios de Moura (pela DI-GB) e Virgílio Gomes da Silva, Manoel Cyrillo de Oliveira Netto e Paulo de Tarso Venceslau (pela ALN). No mesmo dia, foi encontrado um manifesto escrito pelos revolucionários, com duas exigências básicas: a libertação de quinze prisioneiros políticos com garantia de sua transferência segura para o exterior e a divulgação do próprio manifesto, na íntegra, nos principais meios de comunicação do país. O governo tinha 48 horas para responder publicamente se aceitava a proposta.[118]

A operação foi bem-sucedida e no dia seguinte os principais jornais e emissoras de rádio divulgaram o documento exigido, mostrando que o governo militar se prontificava a ceder para libertar o embaixador. O documento escrito por eles, na íntegra, segue abaixo:

> Grupos revolucionários detiveram hoje o senhor Charles Burke Elbrick, embaixador dos Estados Unidos, levando-o para algum lugar do país, onde o

---

[116] *Idem, Ibidem,* p. 83
[117] PIMENTEL, Izabel Priscila. *Op. Cit.,* p. 119
[118] *Idem, Ibidem,* p. 120

mantém preso. Este ato não é um episódio isolado. Ele se soma aos inúmeros atos revolucionários já levados a cabo: assaltos a bancos, nos quais se arrecadam fundos para a revolução, tomando de volta o que os banqueiros tomam do povo e de seus empregados; ocupação de quartéis e delegacias, onde se conseguem armas e munições para a luta pela derrubada da ditadura; invasões de presídios, quando se libertam revolucionários, para devolvê-los à luta do povo; explosões de prédios que simbolizam a opressão; e o justiçamento de carrascos e torturadores. Na verdade, o rapto do embaixador é apenas mais um ato da guerra revolucionária, que avança a cada dia e que ainda este ano iniciará sua etapa da guerrilha rural. Com o rapto do embaixador, queremos mostrar que é possível vencer a ditadura e a exploração, se nos armarmos e nos organizarmos. Apareceremos onde o inimigo menos nos espera e desapareceremos em seguida, desgastando a ditadura, levando o terror e o medo para os exploradores, a esperança e a certeza da vitória para os meios dos explorados. O senhor Burke Elbrick representa em nosso país os interesses do imperialismo, que, aliados aos grandes patrões, aos grandes fazendeiros e aos grandes banqueiros nacionais, mantêm o regime de opressão e exploração. Os interesses desses consórcios, de se enriquecerem cada vez mais, criaram e mantém o arrocho salarial, a estrutura agrária injusta e a repressão institucionalizada. Portanto, o rapto do embaixador é uma advertência clara de que o povo brasileiro não lhes dará descanso e a todo momento fará desabar sobre eles o peso de sua luta. Saibam todos que esta é uma luta sem tréguas, uma luta longa e dura, que não termina com a troca de um ou outro general no poder, mas que só acaba com o fim do regime dos grandes exploradores e com a constituição de um governo que liberte os trabalhadores de todo o país da situação em que se encontram. Estamos na Semana da Independência. O povo e a ditadura comemoram de maneiras diferentes. A ditadura promove festas, paradas e desfiles, solta fogos de artifício e prega cartazes. Com isso, ela não quer comemorar coisa nenhuma: quer jogar areia nos olhos dos explorados, instalando uma falsa alegria com o objetivo de esconder a vida de miséria, exploração e repressão em que vivemos. Pode-se tapar o sol com a peneira? Pode-se esconder do povo a sua miséria, quando ele a sente na carne? Na Semana da Independência, há duas comemorações: a da elite e a do povo, a dos que promovem paradas e a dos que raptam o embaixador, símbolo da exploração. A vida e a morte do sr. Embaixador está nas mãos da ditadura. Se ela atender a duas exigências, o sr. Burke Elbrick será libertado. Caso contrário, seremos obrigados a cumprir a justiça revolucionária. Nossas duas exigências são: a) A libertação de quinze prisioneiros políticos. São quinze revolucionários entre os milhares que sofrem as torturas nas prisões-quartéis de todo o país, que são espancados, seviciados, e que amargam as humilhações impostas pelos militares. Não estamos exigindo o impossível. Não estamos exigindo a restituição da vida de inúmeros combatentes assassinados nas prisões. Esses não serão libertados, é lógico. Serão vingados, um dia. Exigimos apenas a libertação desses quinze homens, líderes da luta contra a ditadura. Cada um deles vale cem embaixadores, do ponto de vista do povo. Mas um embaixador dos Estados Unidos também vale muito, do ponto de vista da ditadura e da exploração. b) A publicação e leitura desta mensagem, na íntegra, nos principais jornais, rádios e televisões de todo o país. Os quinze prisioneiros políticos devem ser conduzidos em avião especial até um país determinado – Argélia, Chile ou México –, onde lhes seja concedido asilo político. Contra eles não devem ser tentadas quaisquer represálias, sob pena de retaliação. A ditadura tem 48 horas para responder publicamente se aceita ou rejeita a proposta. Se a resposta for positiva, divulgaremos a lista dos quinze revolucionários e esperaremos 24 horas por seu transporte para um país seguro. Se a resposta for negativa, ou se não houver resposta nesse prazo, o sr. Burke Elbrick será justiçado. Os quinze

> companheiros devem ser libertados, estejam ou não condenados: esta é uma "situação excepcional". Nas "situações excepcionais", os juristas da ditadura sempre arranjam uma fórmula para resolver as coisas, como se viu recentemente, na subida da junta militar. As conversações só serão iniciadas a partir de declarações públicas e oficiais da ditadura de que atenderá às exigências. O método será sempre público por parte das autoridades e sempre imprevisto por nossa parte. Queremos lembrar que os prazos são improrrogáveis e que não vacilaremos em cumprir nossas promessas. Finalmente, queremos advertir aqueles que torturam, espancam e matam nossos companheiros: não vamos aceitar a continuação dessa prática odiosa. Estamos dando o último aviso. Quem prosseguir torturando, espancando e matando ponha as barbas de molho. Agora é olho por olho, dente por dente.[119]

As negociações eram feitas à público. Os militantes informavam à imprensa onde encontrar seus escritos (inclusive do embaixador para sua esposa) e da lista de presos políticos a serem trocados. Desta maneira, o Estado se viu obrigado a descumprir a censura à imprensa visto que ela que assegurava seu acesso às informações da ação. O efeito foi grandioso: virou um assunto público não só em âmbito nacional mas internacional. A ação, em si, foi excepcional: não tiveram feridos, suas exigências foram cumpridas, o embaixador foi libertado após a chegada ao México dos presos políticos escolhidos pela ação. De fato, tudo parecia possível.

2.4. O MR-8

Foi durante este episódio que a Dissidência da Guanabra passou a intitular *Movimento Revolucionário 8 de Outubro* (MR-8). A crise surgiu na necessidade de assinar o manifesto revolucionário onde expuseram suas razões e exigências. O nome DI-GB não parecia convincente e outro episódio juntou-se a esta escolha: há meses antes uma outra organização denominada *Movimento Revolucionário 8 de Outubro* havia sido destruída (transferido seus militantes para o interior do Paraná, onde realizavam novo foco guerrilheiro). Esta organização era, na realidade, a *Dissidência do Estado do Rio de Janeiro*, não possuía nome e denominava-se *A organização* ou *O*. Ironicamente, este grupo acabou por ser denominado como *Movimento Revolucionário 8 de Outubro* justamente pela polícia política: eles não tinham como anunciar o desmantelamento de um grupo *O* e tudo que tinham era uma folha dos militantes escrito *8 de Outubro* (data importante para a esquerda pois foi o dia de morte de Ernesto Che Guevara na Bolívia).

---

[119] Manifesto da ALN e MR-8 de setembro de 1969 *apud* PIMENTEL, Izabel Priscila, *Op. Cit.*, p.222

Eis que o MR-8 que jamais teria existido passa a existir, de fato, apropriado pela DI-GB no caso do sequestro do embaixador, desacreditando o sucesso de seu "próprio" aniquilamento pelas forças policiais.[120]

Pode-se dizer que este momento marca o início de uma nova fase na trajetória da organização – um novo nome, para uma organização que se afastava cada vez mais de seu passado recente de grandes mobilizações estudantis, manifestações de rua e articulação com os movimentos sociais e caminhava para um crescente isolamento social, enveredando-se nas ações armadas urbanas e esboçando tentativas (frustradas) de deflagrar a guerrilha rural. O ano de 1969 representa, portanto, um "divisor de águas" na história da *Dissidência Comunista da Guanabara*: ano em que a organização assumiu oficialmente sua opção pela luta armada; ano em que alcançou grande notabilidade, após planejar e executar a mais ousada ação empreendida pelos grupos da esquerda armada brasileira; ano em que adotou um novo nome. O que contribuiu para este isolamento dos movimentos sociais foi a fúria que acabaram por atrair os olhares dos órgãos de repressão, sendo colocados como prioridade para perseguições. Em pouco tempo, de 1969 a 1970, os participantes da operação estavam presos, juntamente com outros militantes. Isto explica, portanto, porque o grupo passou a se dedicar mais à guerrilha rural, contando com o reforço de um novo dirigente oriundo da *Vanguarda Popular Revolucionária* (VPR), o capitão Carlos Lamarca[121].

Tanto o MR-8 tornou-se alvo da vigia política que é justamente por vistoriar os "elementos que tomaram parte ativa no sequestro do embaixador" que acabaram por chegar em Zilio. Não há provas que ele tenha participado da ação do embaixador – direta ou indiretamente – porém estava, conforme anotações, claramente envolvido em outras ações, e circulando com membros que tiveram ligações diretas com o sequestro.

Dos 159 militantes processados por ligação com o *Movimento Revolucionário 8 de Outubro*, 2,7% tinham ocupação como artista, ao lado de 5,3% autônomos, 9,3% empregados, 49,3% estudantes, 0,7% funcionários públicos, 0,7% militantes, 1,3%

---

[120] PIMENTEL, Izabel Priscila. *Op. Cit.*, P. 223

[121] Perseguido pelo DOI-CODI de Salvador, Lamarca e Zequinha (José Campos Barreto) foram assassinados, em 1971. Sua morte e as sucessivas prisões de seus membros praticamente puseram fim a atuação do partido no período. SALES, Jean Rodrigues, *Op. Cit., P. 88*

militares de baixa patente, 5,3% professores, 15,3% profissionais liberais ou com formação superior, 4,7% técnicos médios, 4,7% trabalhadores manuais urbanos, 0,7% outros, além de 9 militantes cuja ocupação não consta[122]. Zilio fazia parte destes 2,7% (também podendo ser enquadrado na categoria "estudantes", que representava a

[122] RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: UNESP, 1993. P. 68-69

maioria do MR-8) e, no mesmo ano do sequestro, suas ações vão se multiplicando,

Jovem denuncia o terror que a usou

Da Sucursal do RIO

Conduzida pelo "namoradinho", Solange Lourenço Gomes derivou dos movimento estudantis para a subversão e dali para o terrorismo abandonando o lar e a Faculdade. Nessa trajetoria, o "namoradinho" — Carlos Augusto da Silva Zillo, envolvido no sequestro de Burke Elbrick — tornou-se seu amante. Daí por diante, Solange foi chamada de "Ruth", "Conceição", "Clara", "Aurora" e "Maria Jose Linhares", á medida em que mudavam tambem os nomes dos grupos aos quais se filiava (GE, DIGB, FTO, GF, TI, todos no PCBR e MR-8) de alma e corpo: teve pelo menos 8 amantes, um em cada grupo.

Induzida á subversao pelo proprio pai, Solange cansou da clandestinidade, "onde adquiriu quase todos os vicios, tornou-se uma assassina fria e beirou os limites da prostituição".

Em março ultimo, entregou-se voluntariamente ao DOPS carioca, renegando ao passado de terror. Nele, acumulou uma experiencia vivida que procurou sintetizar numa frase: "O mundo é muito complicado e é preciso ter muita humildade antes de pensar em modifica-lo".

Uma história

Desde que se entregou á Policia, Solange fez pelo menos 5 depoimentos, nos quais narrou, pormenorizadamente, toda sua historia de terrorista. Dezenas de nomes, endereços de "aparelhos", e relatos de ações subversivas surgiram ao longo dos depoimentos. Um resumo dessas declarações de Solange foi distribuido ontem, a imprensa, pelos orgaos de segurança da Guanabara. No resumo, destacam-se os seguintes trechos:

"A ex-terrorista conta que sua filiação aos movimentos subversivos começou ja no curso vestibular ao Instituto de Psicologia da UFRJ, onde participou de reuniões estudantis conduzidas pelo seu "namoradinho" Carlos Augusto da Silva Zillo, desconhecendo que se tratava de um terrorista (atualmente preso). Posteriormente, impregnada pelas ideias marxistas e pela solidariedade aos colegas, passou a atuar em pichamentos e distribuição de panfletos. Após Carlos Augusto havê-la conquistado, alem dos limites aceitaveis, Solange ficou a sua inteira dependencia e entregou-se as campanhas de agitação estudantil. Em fins de 1967, foi convidada por uma amiga a integrar um Grupo de Estudos — GE do Partido Comunista Brasileiro Revolucionario — PCBR".

Comprometimento

A seguir, o documento distribuido pelos órgaos de segurança passa a descrever o roteiro seguido por Solange dentro do terrorismo, quando então ja era patente seu comprometimento com a esquerda.

Abandonada por Zilio, a moça tornou-se amante de Carlos Bernardo Wainer (banido para o Chile por ocasião do sequestro do embaixador Bucher, da Suiça), um dos coordenadores do grupo Dissidencia Interna da Guanabara — DI/GB.

Pouco depois veio a conhecer e atuar sob as ordens de Sergio Rubens de Araujo Torres (foragido) e de Henry Aeselrad (preso) e por intermedio deles foi setorizada numa Frente de Trabalho Operario — FTO, com tarefas especificas de panfletagem e pichamento. Ainda nesse grupo, recebeu treinamento de tiro, ocasião em que conheceu Daniel Aarão Reis (banido para a Argelia em junho de 1970), de quem passou a ser amante. A essa epoca foi obrigada, pela organização, a abandonar a faculdade e a familia, passando a morar com Daniel num "aparelho".

"Com a prisão de Daniel — prossegue o resumo — em março de 1970, Solange refugiou-se numa casa de praia, onde conheceu Zaqueu José Bento (preso), misto de marginal e terrorista que se servia das moças terroristas para saciar sua tara sexual. Tornou-se amante de Zaqueu e, nessa epoca, participou dos assaltos a uma kombi; ao Banco Nacional de Minas Gerais, em Ramos, no qual vigiou os funcionarios presos no banheiro; dos roubos na Casa da Banha, na Tijuca; na Casa Adão Veloi, na rua Barata Ribeiro; e das tentativas de assalto ao industrial José Leal, residente na Gavea, e á Churrascaria Rincao Gaucho, na Tijuca.

Abôrto

Ainda de acordo com o relato da policia da Guanabara, a organização terrorista a qual estava filiada Solange sofreu uma desarticulação parcial em meados de 1970 e a moça passou a servir sob as ordens de Carlos Alberto Vieira Muniz (foragido) e de João Lopes Salgado (foragido), tornando-se amante deste ultimo.

"Nessa ocasião — prossegue o documento — Solange submeteu-se a um aborto numa clinica de Copacabana e passou a morar em varios lugares, sempre escondida, até restabelecer-se completamente.

Em fins de 1970, a ex-terrorista foi para a Bahia, onde ingressou no MR-8 e trabalhou na distribuição e confecção do jornal subversivo "Avante", além de fazer levantamentos para ações terroristas.

Por fim, em março ultimo, "após longo periodo de meditação", Solange entregou-se ao DOPS do Rio, encerrando suas atividades de terrorista.

Telefoto "Estado"

Solange Lourenço Gomes

Rejeitado limite na propaganda

Da Sucursal de BRASILIA

A Comissão de Justiça da Camara rejeitou, ontem, por inconstitucional, projeto de lei que pretende reduzir as despesas com propaganda das empresas e firmas comerciais. O projeto, de autoria do deputado Norberto Schimidt (Arena — RS) teve parecer contrario do relator, o deputado Petronio Figueiredo (MDB — PB).

O projeto pretende alterar a lei n.o 4506, de novembro de 1964, que dispõe sobre o imposto que recai sobre as rendas e proventos de qualquer natureza. Prevê a lei que "somente serão admitidas despesas de propagan-

Mais sete terroristas acusados pelo Deops

Do Serviço Local e das Sucursais

O Deops enviou, ontem, à [illegible] Souza, em prantos, procurou a delegacia de Policia do bairro de Espinheiros, no Recife, e disse que havia assassinado sua amante Cleide Dall'Olio movido pelo

Figura 31 - Estado de S. Paulo, 28/07/1971, p. 12

sendo denunciado por "atividades suspeitas" em organizações estudantis:

> O marginado encontra-se em local ignorado, achando-se as autoridades empenhadas em localiza-lo afim de prestar esclarecimentos quanto a sua participação em aliciamento de estudantes para organizações subversivas, como o fez com a estudante Gilda Frias Rocha .[123]

[123] APERJ, Fundo: Polícia Política, Série: DGIE, Notação: 273-A, Folhas: 265, p. 2

Embora sobre o caso específico do "aliciamento" de Gilda não se tenha notícia em sua documentação oficial ou em jornais e bibliografia especializada, Zilio foi, no entanto, acusado dois anos depois em uma matéria de jornal, em 1971[124], de ter "usado" e "conduzido" Solange Lourenço Gomes à entrada em sua militância estudantil – conduzida posteriormente à armada. Interessante notar que em ambos os casos de "aliciamento" envolvendo Zilio, tratavam-se de uma mulher, trazendo uma visão bastante paternalista, pois parte do ponto de vista de que as militantes mulheres precisam ser iniciadas pelos homens, e por eles são iludidas, enganadas e usadas para fins que não parecem ser de sua própria vontade, como vemos nos seguintes trechos: "Após Carlos Augusto [Zilio] havê-la conquistado, além de seus limites aceitáveis, Solange ficou à sua inteira dependência e entregou-se às campanhas de agitação estudantil", ou "Abandonada por Zilio, a moça tornou-se amante de Carlos Bernardo Wainer...", e depois ainda "de alma e corpo teve pelo menos 8 amantes, um em cada grupo". Segundo a visão deste jornal, Solange não entra na militância por vontade própria, senão por força de outros homens; suas ações são colocadas com verbos que denotam um lado frágil, irracional, entregue e subordinado ("entregou-se às campanhas estudantis"); não é colocada sequer à altura de ter exercido um crime ou atitude perigosa, e aparece apenas como vítima de seus parceiros e da própria organização; é posta, por fim, como militante-promíscua, tendo a imprensa se utilizado de sua trajetória não só para denegrir sua imagem pessoal, como também para acusar as organizações de esquerda de serem amorais, promíscuas, criminosas (Solange chegou a abortar, veja só!, e de um militante).

Diferentemente deste teor é o que pode ser encontrado no depoimento prestado por Solange que consta anexado à pasta de Zilio pelo motivo de tê-lo mencionado. Nele, Solange diz ter conhecido Zilio no meio estudantil e que começaram nestes tempos a namorar mas "O próprio Zilio, inicialmente, não gostava que Solange participasse". Ele, segundo seu depoimento, "nada se fazia no ME [movimento estudantil] – apenas o Zilio falava nas turmas"[125]. Foi uma outra mulher, e não Zilio, que convidaria Solange a entrar para o grupo de estudo (GE) do PCB, quando se envolve com a militância da esquerda.

---

[124] *O Estado de S. Paulo*, 28/07/1971, p. 12

[125] APERJ, Fundo: Polícia Política, Série: Pron. RJ, Registro: 00, Notação: 38.578.

A diferença entre o relato do depoimento prestado e da visão jornalística mostram a dificuldade no trato das fontes: temos, de fato, diante de nós resquícios das trajetórias políticas destes sujeitos mas perpassados por outros agentes; o jornal, querendo uma uma matéria sensacionalista, quase um romance novelesco, e o depoimento feito e transcrito por um órgão de repressão policial.

Solange participou de muitas agitações e ações entre 1969 e 1970 durante sua militância no MR-8 e, em 1971, enquanto fazia uma panfletagem no jogo de reinauguração do estádio da Fonte Nova, em Salvador, para onde havia sido transferida, quando ocorreu uma perigosa correria entre a multidão, Solange, que já parecia viver perturbarda com as perseguições, parece ter sofrido um grave surto psicótico e se apresentou a uma dependência policial afirmando ser subversiva e fornecendo várias informações sobre o MR-8.[126] Seus relatos foram expostos em vários jornais, como no caso acima, mostrando-a como arrependida ao mesmo tempo em que era traidora, "denunciado" seus demais companheiros.

Um ano depois, em 06/07/1972 foi julgada pela Justiça Militar, na 2ª Auditoria do Exército, no Rio, que determinou sua internação no manicômio judiciário pelo prazo mínimo de dois anos. Depois de solta, em 1973, cursou Medicina e se casou em 1980 com Celso Pohlmann Livi. No requerimento que apresentou à CEMDP, o marido informou que ela se manteve em tratamento psiquiátrico desde que saiu da prisão. Anexou ao processo uma declaração do psiquiatra, Dr.Alberto Quielli Ambrósio, CRM 52 1830-3, atestando: Durante estes anos pude testemunhar seu enorme esforço para recuperar-se do grave quadro psiquiátrico, psicótico, consequência de sua prisão em 1971. As torturas físicas e mentais a que foi submetida enquanto presa fizeram-na revelar nomes de companheiros de movimentos políticos, bem como esse 'depoimento' no qual se dizia arrependida e renegava sua militância, foi amplamente divulgado em jornais, denegrindo sua moral enquanto mulher. Estes fatos fizeram-na sentir-se sempre culpada pela desgraça e morte das pessoas. Ajudada por nossos esforços, de sua família e marido, Solange obteve muitas e significativas melhoras, mas não conseguiu conviver

[126] ACERVO - MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. **Ficha descritiva: Solange Lourenço Gomes**: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. s/d. Disponível em: <http://cemdp.sdh.gov.br/modules/desaparecidos/acervo/ficha/cid/328>. Acesso em: 05 jun. 2016

com tantas marcas – insuperáveis – e continuar viva. Solange cometeu suicídio em 1º de agosto de 1982, no Rio de Janeiro. O marido fez pedido à Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP) para reconhecer a responsabilidade do Estado brasileiro na morte de Solange, caso investigado pela Comissão Nacional da Verdade.

Um ano antes de Solange depor, contudo, Zilio participa de um ação que causou uma inflexão em sua vida. No dia 06/03/1970, foi preso quando realizava uma panfletagem "de caráter subversivo no interior de um Volks em movimento". Em um outro documento declara que residia no "aparelho" que "estourou", numa menção à chegada da polícia, e no ocorrido fugiu levando uma metralhadora. "Foi preso quando dava cobertura a uma panfletagem da Avenida Suburbana. Cita quais os líderes da organização e seus colaboradores." Cita a custa de quê? A respeito de torturas, não há provas em toda a sua documentação, nem menção direta em outras obras suas, exceto por uma que produziu enquanto esteve preso.

Figura 32 – Carlos Zilio, Estudo 9, 1970, lápis de cor sobre papel, 47x32,5cm

Estudo 9 faz parte de um conjunto de obras que Zilio manteve consigo, privadas, até o ano de 1996 quando resolveu torná-las públicas na exposição *Arte e Política* que ocorreu no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).* A retomada da arte se deu, portanto, em circunstâncias extremas. Zilio retornou ao desenho e pintura ainda no hospital, gravemente ferido.

Transferido depois para a prisão, continuou lá seu trabalho. O *Estudo nº 9* é talvez o primeiro sintoma desta retomada, datado de abril de 1970, um mês após sua reclusão. Os rostos genéricos, exaustivamente explorados por Zilio em resina plástica anos anteriores cuja obra *Lute* é um grande expoente, perdem, a partir do *Estudo nº 9*, a pele, e dão lugar à uma caveira.

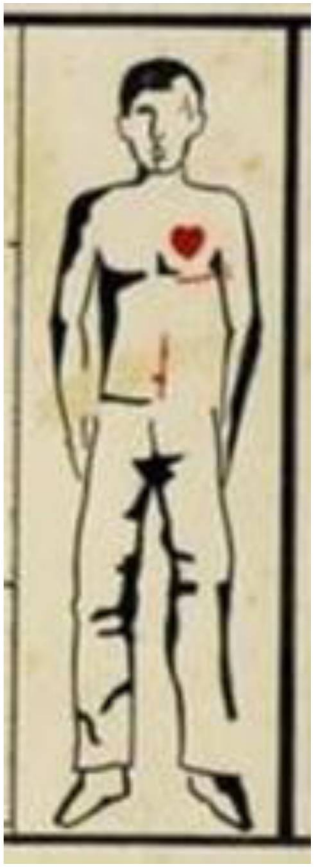
O rosto que gritava "Lute" figura ali cadavérico e com expressão amedrontada. O imperativo à luta foi substituído por "Aaaaiiii" em vermelho "gritante". De mesma cor, dividindo o plano central do desenho, um pênis é representado, conectado a dois cabos, um com "-" de negativo e outro com "+" de positivo, como uma referência às baterias utilizadas para carga de choques elétricos, apontadas no recente *Relatório da Comissão Nacional da Verdade*[127] e em estudos como *Brasil Nunca Mais*[128] como um procedimento utilizado pelas forças policiais em presos políticos durante o regime civil-militar brasileiro afim da retirada de informações e/ou punições pelo envolvimento em crimes de ordem "subversiva", como eram chamados.

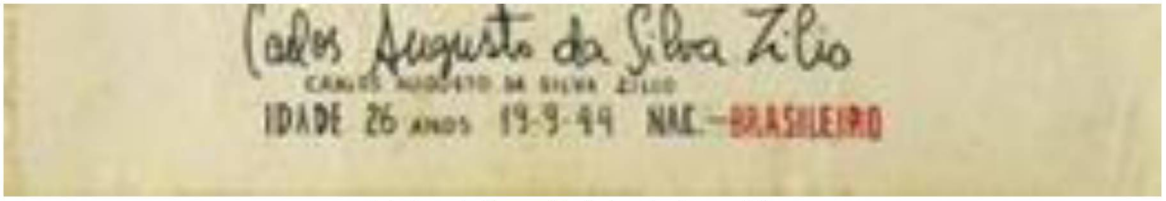
A relação de diálogo da obra *Estudo nº 9* com as anteriores de Zilio não é notável apenas no processo de substituição do rosto pela caveira – que não deixa de ser uma continuidade - mas também pela permanência da paleta de cores reduzida ao preto, vermelho e o amarelo (que foge a esta obra mas é muito presente nas demais produzidas até sua liberdade, em 1972) ainda que esta estivesse limitada aos poucos recursos disponíveis dentro da penitenciária. Zilio, embora tivesse tido autorização para usar o material de desenho desde o momento de sua internação no hospital até o posterior, detrás das grades, tinha que evitar "abusos" de sua parte como o pedido de mais recursos e suportes que poderiam resultar, evidentemente, na proibição total de sua produção artística.

Considerações finais

[127] BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**. Brasília: CNV, 2014. Vol.1, p.15.
[128] ARNS, Dom Paulo Evaristo (Prefácio). **Brasil:** Nunca Mais. Petrópolis: Ed. Vozes, 1985.

A respeito da tortura, *Estudo nº 9* é, portanto, a única prova. Zilio foi preso na tarde do dia 6 de março de 1970[129] com vários elementos, segundo um outro documento encontrado, dentro os quais Vera Silvia Araújo Magalhães e Daniel Aarão Reis Filho. Vera, cuja liderança no sequestro do embaixador é inegável, se passava como "esposa" de José Roberto Spigner, que morreu em uma operação alguns dias antes de Zilio ser preso e, segundo ele "morreu para salvar-me a vida". Zilio também passou pela vida e a morte, sendo gravemente ferido por tiros no maxilar e no pulmão[130]. O detalhe de sua obra *Autoretrato aos 26 anos* não mostra, no entanto, nem um maxilar ou pulmão feridos. Vemos na linha do peito um coração, único elemento feito em cor vermelha, com um aparente corte cirúrgico embaixo que, lido na sua situação de produção, poderia indicar uma remoção. Há também, na





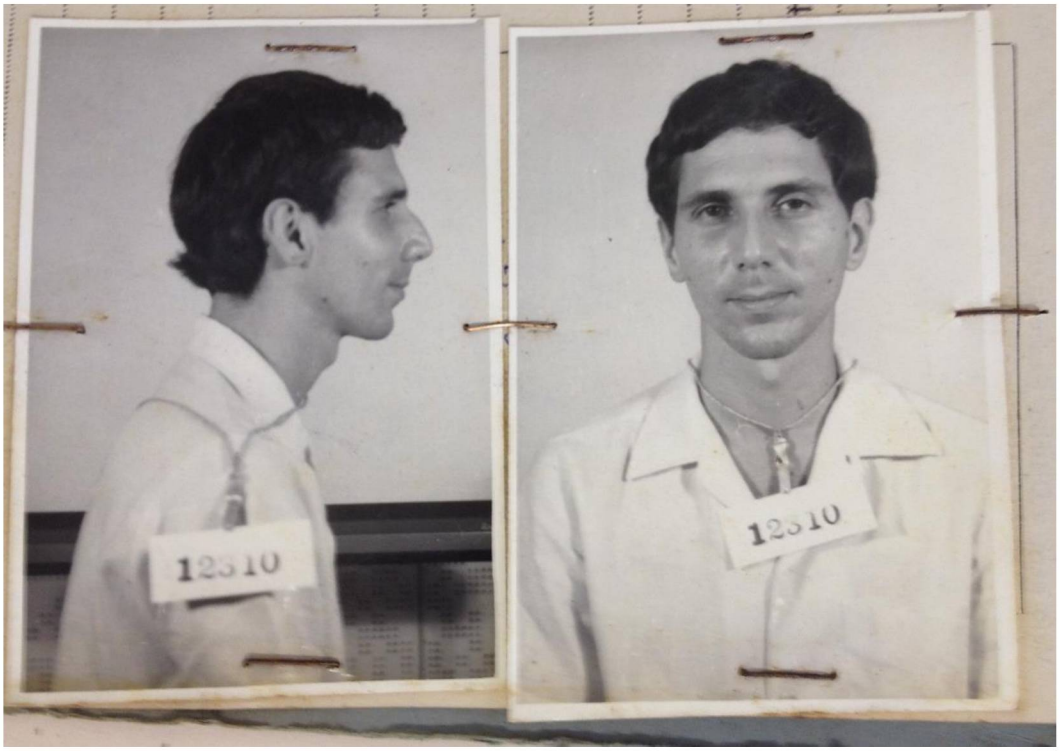
Detalhes de figura 24, Autoretrato aos 26 anos

linha do abdomem algo que poderia ser lido como um corte que perpassa o umbigo, também em vermelho, na região que esconde as vísceras, o estômago, o umbigo-fetal, o parto às avessas. Em *Estudo nº 9* há a menção ao pênis e neste detalhe podemos observar que a linha vermelha que sai do abdomem parece levar à região pélvica, cuja ausência de traçado da calça parece permitir com mais facilidade. Na cabeça, o lado esquerdo está em branco: não há olho e parece que um borrado, derretido ou estourado pedaço de sua cabeça e cabelo se desfez. Uma menção ao ferimento no maxilar ou à tentativa de "lobotomia" da sofreu com sua punição?

Se o semblante de seu prontuário era altivo, corajoso, escondendo até um sorriso à la *Monalisa,* como vemos abaixo, imagine só a sua saída, dois anos depois: "(...) eu não

[129] APERJ, Fundo: Polícia Política, Série: Pront, RJ, Registro: 00, Notação: 38578, p. 2.
[130] APERJ, Fundo: Polícia Política, Série: Pront. RJ, Registro: 00, Notação: 38578, p. 2.

saio da cadeia para um país em guerra, para um Vietnã, como eu sonhava. Eu saio para a cadeia para o milagre brasileiro!" e, questionado sobre o ato-falho de "sair para a cadeia", Zilio diz "É, eu diria que é uma outra cadeia."



Detalhe de figura 26

O Brasil de 1972, o milagre brasileiro e os 21 anos de ditadura podem ter custado muitas vidas, mas jamais derrubaram o sorriso de triunfo daqueles que entram para a história da luta pela democracia. Este trabalho é dedicado a Carlos Zilio e a tantos Zilios que já existiram, existem e existirão neste Brasil, às vezes até sem a sorte de ter deixado para a História a captação de sua coragem e enfrentamento num sorriso, ou de seus medos, gritos de dor e imperativos em belas formas e cores, mesmo em dias tortuosos e cinzas.

Fontes e referências bibliográficas

Iconográficas

Alexander Rodchenko, Dobrolet (Voe bem), 1923, Litografia off-set, 35 x 45.4 cm

Antonio Henrique Amaral, A grande Mensagem, 1966, , xilogravura, 2/10, 70.00 x 45.00 cm

Antonio Henrique Amaral, Personagem contemporâneo, 1967, Do álbum "o meu e o seu: impressões de nosso tempo, xilogravura, 228/300, 30,5x42,8 cm

Antonio Henrique Amaral, Selva, 1968, óleo sobre tela, 170.00 x 122.00 cm

Carlos Zilio, Autorretrato aos 26 anos, 1970, caneta hidrográfica sobre papel, 47,3x32,5

Carlos Zilio, E os passos prosseguem, 1967, Vinílica sobre madeira, 85x62,5 cm

Carlos Zilio, Em busca, 1967, Vinílica sobre madeira, 94x141x10cm

Carlos Zilio, Estudo 9, 1970, lápis de cor sobre papel, 47x32,5cm

Carlos Zilio, Lute [marmita], 1967, alumínio, plástico e resina plástica, 18x10,5x6 cm, múltiplo 8 exemplares

Carlos Zilio, Massificação (João), 1966, Vinílica sobre madeira, 80x145x26 cm

Carlos Zilio, Opção, 1967, Vinílica sobre madeira, 94x74x10 cm

Carlos Zilio, Para um jovem de brilhante futuro, 1974, série com 6 fotografias, 30,5 x 40,5 cm

Carlos Zilio, Reina Tranquilidade, 1967, acrílica sobre tela, 135x65x15,5 cm

Carlos Zilio, Visão total, 1966, Vinílica sobre madeira, 84x73 cm

Claudio Tozzi, Guevara vivo ou morto, 1967, tinta em massa e acrílica sobre aglomerado, 175x300 cm

Claudio Tozzi, Multidão, 1968, Vinílica sobre aglomerado, 175x300 cm

Hélio Oiticica, Parangolé P1, Capa 1, 1964, plástico e tecido, 150 x 110 x 20 cm, Projeto Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ)

José Roberto Aguilar, Série de futebol nº1, 1966, esmalte sintético em spray sobre tela, 113,8x146,5cm, Col. Mac/USP, São Paulo

Pedro Escosteguy, Cartaz, 1967, Técnica mista em madeira e pintura, 180x132 cm

Rubens Gerchman, Multidão, 1968, acrílica e grafite sobre aglomerado, 121,7 X 180, 6 cm, Coleção Gilberto Chateaubriand, (MAM RJ)

Jornais

Correio da Manhã, 1º Caderno, p. 12, 22/06/1968

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1º Caderno, p. 5, 07/09/1962

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1º Caderno, p. 5, 29/04/1966.

Folha de São Paulo, p. 7, 13/10/1968,

Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 1, 21/06/1968

Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 12, 11/06/1968

Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 6, 05/06/1968

Jornal do Brasil, capa, 27/06/1968

O Estado de S. Paulo, p. 12, 28/07/1971

Redação. O dia em que morreu Che Guevara. **Pragmatismo político**. 09/10/2013. [acesso: 24/08/2015]. Disponível: <http://www.pragmatismopolitico.com.br/2013/10/dia-morreu-che-guevara.html>

S/a. EUA aprontam o "Minuteman III". **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 1º Caderno, 2, 22 jan. 1967.

STEVENS, R. Marte: ida e volta em 460 dias com foguetes nucleares. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 1, 21 jan. 1965.

Manifestos

"Declaração de princípios básicos da vanguarda"**.** MAIOLINO, Ana Maria; DIAS, Antonio; Vergara, Carlos Augusto; Zilio, Carlos (et. all.) 1967. IN: SEVERO, Helena (Co-autora). **Carlos Zilio**: arte e política. Rio de Janeiro, RJ: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, [1996?]. Catálogo.

"Esquema Geral da Nova Objetividade". OITICICA, Hélio. 1967. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade>. Acesso em: 18 jul. 2016.

"Manifesto da ALN e do MR-8" de setembro de 1969 IN PIMENTEL, Izabel Priscila. **Os Filhos Rebeldes de um Velho Camarada**: A Dissidência Comunista da Guanabara (1964-1969). 2009. 337 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

Documentos manuscritos ou datilografados

Documento 1 - APERJ, Fundo: Polícia Política, Pront. GB, Notação: 4003, p. 1

Documento 2 – APERJ, Fundo: Polícia Política, Pront. GB, Notação: 4003, p. 2

Documento 3 – APERJ, Fundo: Polícia Política, Pront. GB, Notação: 4003, p. 5

Documento 4 - APERJ, Fundo: Polícia Política, Série: Pron. RJ, Registro: 00, Notação: 38.578, p. 2

Documento 5 - ACERVO - MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. **Ficha descritiva: Solange Lourenço Gomes**: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. s/d. Disponível em: <http://cemdp.sdh.gov.br/modules/desaparecidos/acervo/ficha/cid/328>. Acesso em: 05 jun. 2016

Referências bibliográficas consultadas

ABREU, Simone Rocha de. Antonio Henrique Amaral: A cara do Brasil na arte brasileira. **Revista Usp,** São Paulo, v. 5, n. 1, p.89-104, 15 jun. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/106701/105323>. Acesso em: 09 jul. 2016.

ALVARADO, Dayse Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60:** neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira. São Paulo, SP: Itaú Cultural: EDUSP, 1999.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (Prefácio). **Brasil:** Nunca Mais. Petrópolis: Ed. Vozes, 1985.BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**. Brasília: CNV, 2014. Vol.1, p.15.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **Arte dos regimes totalitários:** do século XX Rússia e Alemanha. São Paulo: Annablume, 2008.

BRASIL: nunca mais. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985. 312 p.

BÜRGER, P. **Teoria Da Vanguarda**. São Paulo: CosacNaify; 2008.

CAVALCANTI, Jardel Dias. **Artes plásticas**: vanguarda e participação política (Brasil anos 60 e 70). 2005. Tese (doutorado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005, p. 25.

CHAIM, Aníbal Renan Martinot. **A bola e o chumbo**: futebol e política nos anos de chumbo da ditatura militar brasileira [online]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014. Dissertação de Mestrado em Ciência Política. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-02042014-095412/> . Acesso em: 13 de outubro de 2015.

COELHO, Fernando. **1964**: golpe de Estado, ditadura e guerra fria. Recife, PE: Bagaço, 2010.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. A "Nova Objetividade Brasileira" e a historiografia da arte no Brasil. **XXIV Simpósio Nacional de História**. Rio Grande do Sul, São Leopoldo, Associação Nacional de Professores Universitários de História (ANPUH), 2007.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43494/linha-de-forca>. Acesso em: 24 de Ago. 2015.

ESCOSTEGUY, Ana Maria. **Cartografia dos estudos culturais**. Uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.

FICO, Carlos. **Como eles agiam**: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política; prefacio de Jacob Gorender. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2001.

_____. **O grande irmão**: da operação brother Sam aos anos de chumbo : o governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2008

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. **Arte e contestação:** uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo- 1968-1973. 2003. 217f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes.

_____. **Poéticas políticas**: as artes plásticas entre o golpe de 1964 e o AI-5. História. Questões e Debates, Curitiba, v. 40, n.40, p. 59-90, 2004.

GINZBURG, C. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970. Rio de Janeiro: Roccco, 1992. P. 17

KIYOMURA, L. (ORG.); GIOVANNETTI, B. (COORG.) **Claudio Tozzi**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2005. P. 23LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

MACHADO, V. R.; SANTOS, F. L. DE S. **A Revista Malasartes, a crítica ao projeto político-cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970**. Campinas: [s.n.]. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Vanessa Rosa.pdf> . Acessado em 30 de junho de 2016.

MAGALHÃES, Fábio. **Obra em Construção**: 25 Anos de Trabalho de Claudio Tozzí. Rio de Janeiro: Revan, 1989.

MARTINS FILHO, João Roberto. **A rebelião estudantil:** México, França, Brasil, 1968. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1996, p. 15.

MATTOS, Marco Aurélio Vannucchi Leme de; SWENSSON JÚNIOR, Walter Cruz (Coaut. de). **Contra os inimigos da ordem**: a repressão do regime militar brasileiro (1964-1985). Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo, 2011, 373. Tese (Livre docência), Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

NASCIMENTO, Evando. **'Teoria da vanguarda', livro-evento de Peter Bürger, sai no Brasil.** Disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2008/12/12/teoria-da-vanguarda-livro-evento-de-peter-burger-sai-no-brasil/>. Acesso em: 12 dez. 2008.

PIMENTEL, Izabel Priscila. **Os Filhos Rebeldes de um Velho Camarada**: A Dissidência Comunista da Guanabara (1964-1969). 2009. 337 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: Estética e política. São Paulo: EXO/Editora 34, 2005, p. 37-8.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2012.

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

_____. Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970. 2005. 213 páginas. Tese. Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/handle/1884/2397/tese.pdf?sequence=1>. Acesso em 13 de outubro de 2015.

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

_____. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: UNESP, 1993. P. 68-69

_____. "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960". **Tempo Social: Revista de sociologia da USP,** São Paulo, v. 17, n. 1, p.81-110, 16 nov. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2016.

RIO DE JANEIRO (Estado). Comissão da Verdade do Rio. **Relatório / Comissão da Verdade do Rio**. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015, p. 116.

SALES, Jean Rodrigues**. A luta armada contra a ditadura militar**: a esquerda brasileira e a influência da revolução cubana. São Paulo, SP: Fundação Perseu Abramo, 2007. P. 84-5

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política – 1964-69" IN **Cultura e Política**. Ed. Paz e Terra, 2001, 7-58 (original de 1969 publicado na Revista Les Temps Modernes).

SOUZA, Rainer. AI-5. R7. Brasil Escola. Disponível em: <http://brasilescola.uol.com.br/historiab/ai5.htm> Acessado em 27 de maio de 2016.

TEIXEIRA, F. C. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da historiografia, nº5**, p. 134–147, set. 2010.

WINTER, Othon Cabo; PRADO, Antonio Fernando Bertachini de Almeida (Ed.). **A Conquista do Espaço: do Sputnik à Missão Centenário**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2007.

ZILIO, Carlos. "Da antropofagia à tropicália" IN Zilio, C. *et alli.* **Artes Plásticas e Literatura.** O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

_____; SEVERO, Helena (Co-autora). **Carlos Zilio**: arte e política. Rio de Janeiro, RJ: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, [1996?]. Catálogo.

_____. **Uma pulsante alma de artista**. Jornal da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ano 3, n. 34, p. 15-18, maio de 2008.

ANEXO

No item 2 da carta abaixo, seguem comentários referentes à atuação profissional do Sr. Albino Zilio, mencionada no subcapítulo "2.1. Albino Zilio", entre as páginas 73 e 75.

Carta de Carlos Zílio
14 de abril de 2023

1) A análise da minha atuação política na dissertação é um grave equívoco considerando que a então mestranda recorreu a fontes primárias da polícia política, mas sem uma ótica do contraditório.

2) Albino Zilio. Meu pai era oficial do exército e não da polícia militar. Não existe o posto de general na polícia militar. Ele nunca foi general de exército, tendo se aposentado como coronel em 1968 e promovido a general de divisão da reserva do exército. Nesta época o militar ao se aposentar por tempo de serviço tinha direito a uma promoção automática de posto e em alguns casos, como foi o do meu pai, a duas promoções pelo fato de ter servido em área considerada de guerra durante a Segunda Guerra Mundial.

A comparação entre o poder do meu pai com o do marechal Costa e Silva é simplesmente absurda, tanto pela posição de ditador que este ocupava, quanto pela diferença hierárquica. A menção de meu pai ter tido um carro DKV encaminha a uma possível leitura de considerar o soldo dos militares muito elevados (versão menos grave) ou mesmo insinuar possível recebimento de corrupção da parte do meu pai (versão esta que prefiro descartar como intenção da autora). Meu pai, durante alguns anos, foi responsável pelo que era denominado no exército de "Área de segurança do Leme e Copacabana". Tratava-se em síntese de terrenos nos morros desses bairros junto aos Fortes do Leme e de Copacabana que faziam parte do sistema de defesa da entrada da baía da Guanabara. Por mais que tenha se tornado um sistema arcaico (atualmente o Forte de Copacabana tornou-se um museu de visitação pública), para a época possuía importância estratégica.

Aos poucos parte desta área, começou a ser ocupada pela população pobre que tradicionalmente buscam as encostas do Rio como alternativa para moradia sem que o poder público encontre uma solução concreta e digna para elas.

A situação funcional do meu pai nada tinha a ver com as disputas entre os interesses imobiliários dos favoráveis a remoção para áreas distantes ou dos populistas que ganhavam votos com a implantação eleitoral de bicas de água nas favelas.

Quando entre 1968 e 1971, conforme relata a dissertação, aconteceram as políticas mais duras com a criação da Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana (CHISAM), meu pai já estava na reserva.

Mesmo na reserva e sem nenhuma delegação oficial continuou como mero cidadão a defender os interesses públicos conforme a matéria a baixo do jornal de bairro Zona Sul, ano 30, edição 142, Rio de Janeiro, 1 a 31 de outubro 1989 que segue à baixo:

LUTA DO CEL. ZILIO GARANTIU A ÀREA DA CHACRINHA À PREFEITURA

O Parque Estadual da Chacrinha, hoje uma pequena parte das matas remanescentes da vegetação nativa de Copacabana, foi salva das mãos dos especuladores pelo Cel. Albino Zilio, segundo o Dr. Nelson Andrade Pinto, ex-assessor de Patrimônio Público do antigo Distrito Federal, embasado em farta documentação. Para Dr. Nelson, este é uma exemplo de como a administração pública não cuida do seu patrimônio.

PERDAS DE ÁREA

Conforme o laudo da chamada "Demarcação Mister", composta na época por oficiais do Exército, engenheiros e um procurador da antiga prefeitura do Distrito Federal, o Ministério da Guerra, em 14 de fevereiro de 1950, fez entrega à Prefeitura de três grandes áreas da antiga Fortaleza do Leme: Penedo de Suzano, Penedo de Barata Ribeiro e Chacrinha.

A Prefeitura ao invés de tomar posse dessas áreas, as deixou ao abandono, despertando a cobiça de pessoas inescrupulosas que tentaram se apossar dos terrenos. Penedo de Suzano e Penedo de Barata Ribeiro não escaparam desses usurpadores do patrimônio público, contando com a conivência das próprias autoridades que deveriam preservá-las. Sobrou a área da Chacrinha, que só conseguiu resistir aos especuladores pela ação veemente do Cel. Albino Zilio, que era responsável pelos terrenos adjacentes às fortalezas da zona sul.

O Cel. Zilio entrou em cena quando a "marmelada já estava pronta". Isto é, diversas pessoas, inclusive ligadas à Prefeitura, estavam quase se apossando legalmente das áreas. Só faltava a aprovação do Tribunal de Contas da Prefeitura. Ao saber da situação, o Cel. Zílio oficializou um documento ao Presidente do Tribunal de Contas denunciando que as pessoas envolvidas na legalização da área da Chacrinha na verdade estavam tentando se apossar, indevidamente, de terrenos da Prefeitura. Esta atitude fez com que não se concretizasse a posse indevida. Mas mesmo assim a prefeitura não tomou posse da área.

POSSE OBRIGADA

No decorrer de toda a disputa pela área da Chacrinha, em nenhum momento a prefeitura solicitou reintegração de posse da área, dando a entender que pessoas, provavelmente da própria prefeitura, desejam fazer negociatas com a valiosa área.

O assunto parecia morto quando Dr. Nelson Andrade Pinto tomou conhecimento da ação do Cel Zilio junto ao Tribunal de Contas da Prefeitura e, entrando em contato com Cel. Zilio, começou agir em conjunto para a anulação de todos os atos que fizessem com que a última área verde de Copacabana — a Chacrinha — fosse parar nas mãos dos especuladores.

Nesta luta, travou-se uma batalha judicial que durou 13 anos, terminando com a resolução do Supremo Tribunal Federal, restabelecendo a Chacrinha na posse da Prefeitura. "Diante desses fatos, seria muito justo colocar o nome do Cel. Albino Zilio na Praça da Chacrinha", afirma Dr. Nelson.