

Autoretratos: panorama da repressão política nas obras de Antonio Dias e Carlos Zilio¹

Felipe Scovino

Em dois anos (1959-61), o Brasil havia sido atravessado pelo neoconcretismo. Uma nova proposta estética para as artes que se refletia em outros campos (música, teatro, moda, arquitetura e design) havia sido instaurada no país. Era o momento da inauguração de Brasília (1960) e ao mesmo tempo do amadurecimento de um dogmatismo político na prática artística com o surgimento dos CPCs da UNE. Paradoxalmente, Ferreira Gullar, um dos autores do mais importante texto sobre as artes visuais brasileiras no pós-guerra (*Manifesto neoconcreto*, de 1959), radicalizava sua postura, deixava sua posição de neoconcreto com laços com a fenomenologia, e abraçava uma tomada de posição política bem radical. Era o tempo dos alienados ou dos engajados no campo cultural brasileiro. Entre 1961 e 1968, o Brasil assistiu ao golpe militar, a exposição Nova Objetividade Brasileira² e o AI-5. Foram 7 anos decisivos não apenas para a política nacional mas para os rumos que as artes visuais tomaram. Os (ex)neoconcretos prosseguiram suas pesquisas sobre o corpo agora de uma maneira ainda mais conceitual. Lygia Clark comentava sobre um corpo ambigualmente ausente e maleável (em *Pedra e ar*, de 1966), enquanto Lygia Pape, em 1967, experimentava *O ovo* (o rompimento de uma película/pele convertendo para o nascimento). Em paralelo, uma nova geração de artistas começava a produzir na segunda metade dos anos 1960 um conjunto de trabalhos que estabelecia diálogos com a arte conceitual e o

1 Esse texto é um recorte do debate iniciado no texto “Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura”, publicado nos anais do 18º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, organizados por Viga Gordilho e Maria Herminia Hernández e editado em 2009 pela Universidade Federal da Bahia. O debate também foi aprofundado no livro Carlos Zilio, organizado por mim e editado pelo Museu de Arte Contemporânea de Niterói em 2010.

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

minimalismo ao mesmo tempo em que criava um campo próprio, autônomo e ampliado dessas linguagens. Antonio Manuel fazia da tela um corpo velado (em *Repressão outra vez: eis o saldo*, de 1968), Barrio utilizava o corpo como tema e símbolo em suas “trouxas” enquanto que em parte dos desenhos de Cildo Meireles vislumbrávamos a pesquisa sobre um corpo erotizado que se mostrava abusadamente revelado (tendo em conta os dogmas comportamentais da época e a tomada do governo pelos militares que em pouco tempo segregaria o corpo). Mas outro desvio passava a ser discutido por essa geração: o autorretrato. São qualidades distintas de autorretrato³ que começam a ser produzidas. Do sutil e melancólico *Autoretrato no lado esquerdo* (1965) de Roberto Magalhães, passando por Carlos Vergara em 1968 produzindo *Autoretrato com índios Carajás* (de certa forma, a figura do eu começa a falar mais do contexto do que de si próprio) até Rubens Gerchman e Cláudio Tozzi usando o mesmo tema e título (*Multidão*) para suas obras (a tela do primeiro produzida em 1964, e a de Tozzi em 1968). Nessas duas obras, a dissolução do indivíduo se dá diante de um coletivo que passa a ser inclusive aquele que o pode delatar. Há uma instância de medo e denúncia pairando sobre essas obras. Já em *Minha família* (1966) de Anna Maria Maiolino, o autorretrato (ou a sua sombra) é dividido entre as imagens sem rosto de sua família, em uma relação que caracteriza mais uma ideia de poder do que essencialmente um afeto. E em *Você faz parte II* (1964), de Nelson Leirner, o espelho reflete o olhar do espectador (que fica entre o irônico e o estarecido), agora inserido na obra. Mais do que um elemento lúdico, o espelho anuncia uma nova relação entre espectador, obra e mercado, alertando o primeiro para o seu papel na estrutura de poder do sistema de arte.

É importante ressaltar que as práticas relacionadas nesse ensaio não se constituem numa guerrilha artística; portanto eram ações individuais que absorvidas por um discurso de aproximação entre arte e vida, mergulhavam em alegorias e metáforas sobre o que se passava naqueles violentos anos de repressão. Uma grande parcela dos estudos recentes sobre esse período da arte brasileira, geralmente praticados por um olhar estrangeiro, anula qualquer

³ Por uma questão de espaço, fomos apresentados a um pequeno panorama sobre as práticas do autorretrato nas artes visuais brasileiras em meados da década de 1960. É importante ressaltar que outros artistas se dedicaram a esse tema no mesmo período, assim como o ensaio aborda apenas parte de uma produção extensa de autorretratos que Zilio e Dias produziram.

possibilidade de criação de uma rede de significados que não seja a relação intrínseca entre arte e política *stricto sensu*. Apesar de ser uma questão latente nessas obras, essa relação faz com que as obras corram o risco de estarem presas a um período da história e não percorram um circuito transnacional das percepções e sentidos que jorram de suas práticas. Estamos falando portanto de um conjunto de obras que têm um compromisso com a vida e não exclusivamente com um tempo (histórico).

Nesse sentido cabe salientar que Zilio possui uma trajetória singular no atravessamento desse período: a tensão entre arte e política não se deu no trabalho, essencialmente, mas no envolvimento pessoal que travou com a luta armada, entre 1968 e 1972, quando permaneceu preso (mas sempre produzindo e sendo obrigado a esconder essa produção de seus “detentores”). Na obra *Para um jovem de brilhante futuro* (1974), se o nominalismo não é acidental, ele exprime a posição de um cinismo furioso. A mala cheia de pregos, que substituem os documentos e papéis, é um exemplo de humor negro dos mais significativos na história da arte brasileira. Na sequência de fotos que é exibida ao lado da obra, o artista “aparece” (sempre de costas) empunhando a mala “e, naturalmente, a própria escolha desse signo social tão elucidativo da realidade nacional dos últimos anos transmite a ideia segura do plano crítico”⁴ de operação desse trabalho. A mala é o símbolo desse burocrata (capitalista, vencedor), de poder e da economia, e ao mesmo tempo a representação da ocultação. O artista oculto nas fotos de Zilio passa a ser anônimo, não tem rosto nessa multidão que é regida por instâncias de poder. Ainda nesse terreno de um deslocamento sobre o reconhecimento do comportamento de um autorretrato, em *Lute* (1967), um rosto vazio e comum – como a face anônima da multidão – é confinado numa marmita. Ao abri-la, há uma película plástica que estampa a palavra que dá título ao trabalho sob a boca da figura. Camuflagem, discursos ocultos, dribles ao sistema e manifestações simbólicas passam a ser um uso constante na obra tanto de Zilio quanto de Antonio Dias. Efetivamente, o rosto não é o de Zilio, embora metaforicamente seja o dele e ao mesmo tempo o de todos os brasileiros. Os trabalhos de Zilio na passagem dos anos 1960 para os 1970 manifestam um

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

posicionamento imediato na atualidade política do seu tempo: a arte inclina-se na direção do engajamento. Esse múltiplo (a ideia inicial era que fosse distribuído aos operários na saída das fábricas) representava o sofisticado vocabulário urbano que era, então, o meio eficaz para denunciar a condição do indivíduo alienado. Em *Identidade ignorada* (1973), atingimos o grau máximo de ausência. Nessa fotografia, não há rosto mas “presença humana”. As aspas são colocadas porque essa “presença” se dá por meio de uma alusão aos pés de um cadáver que ostenta no dedão do seu pé esquerdo uma placa com a frase que dá título à obra. Seu entorno é a ausência de luz, a solidão de uma prancha onde os defuntos aguardam a sua vez de adentrarem no frigorífico do necrotério. Só há silêncio e melancolia. Registros de sentimentos que eram comuns no Brasil do início dos anos 1970 e que formam um compromisso de Zilio em politizar a arte. “Identidade ignorada” é a expressão que se usa para os anônimos, cadáveres que não possuem nada que os identifique. Essa sensação de nulidade – já que todos pertencem ao mesmo grupo de “ausentes” ou de possíveis vítimas da repressão –, medo e desconfiança do outro – já que muitos “opositores ao regime” foram mortos pelo governo mediante denúncias de pessoas próximas ou que se faziam passar como amigas – presente no real é deslocada para essa obra. De forma alguma há a composição de uma arte panfletária, no pior sentido que essa expressão possa vir a ser, mas em contato com uma das obras mais significativas desse momento e que congrega dois elementos centrais na obra desse artista: economia de elementos e uma potente leitura crítica do real. Se agruparmos *Massificação (João)* (1966) a esse coletivo adotaremos o conceito de que o autorretrato em Zilio se desindividualiza: o retratado pode ser qualquer um (inclusive o artista). Nessa sucessão de retratos de “Joãos” decorando um relógio de ponto, não há espaço para narcisismos nem investimentos no ego, mas uma alegoria sensível sobre o isolamento no mundo e a redução de nossas individualidades em favor de um coletivo (mercantil). Esses “rostos vazios”, como assinala Paulo Venancio Filho ⁵, são manifestos simbólicos de como a ditadura ou regimes autoritários podem desumanizar a sociedade. Em Antonio Dias, percebemos essa instância de um autorretrato do artista diluído

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

no coletivo (ou de amplo pertencimento ao mundo) em obras como *Anywhere is my land* (1968), na qual o sentimento do auto-exílio se alinha com o anúncio de uma desterritorialização e o compromisso em camuflar a sua imagem ou negar um lugar como produto de si ou morada ⁶. Como aponta Paulo Herkenhoff, “um autorretrato de Dias nunca é mera imagem de si oferecida à contemplação” ⁷. Não há imagem do artista nem de ninguém, mas espaço. São cartografias de um lugar que remete ao infinito. Em meados dos anos 1960, não há como demarcar um espaço porque tudo parece estar sendo insistentemente vigiado. *Anywhere is my land* reforça impressionantemente o laço entre arte e vida: estamos diante de um artista paraibano que até aquele ano havia transitado por (ou morando no) Rio de Janeiro, Paris e Milão. E a mudança dessas cidades, em várias oportunidades, se deu por conta de saídas forçadas (seja por causa de um auto-exílio na Europa ou pela negação em renovar o seu visto na França). São registros que não passam de forma impune na sua criação poética. Onde se situar em um mundo cujas fronteiras se fecham, ao mesmo tempo em que uma desconfiança em relação ao outro só tende a aumentar? Nesse trânsito, nenhum dos autorretratos citados converte-se realmente na exposição da figura do artista mas numa idealização de mundo que não se mantém presa a um tempo histórico, justamente porque esse conjunto de obras recorre a um “repertório mundano”, ou seja, temas e comentários que pertencem à ordem da transnacionalidade e da atemporalidade. Violência, solidão, revolta são sentimentos de um mundo caótico e violento; o mundo que vivemos e que sempre será habitado por diferenças e conturbações. Não temos, portanto, obras que discutem apenas e tão somente a ditadura, mas discursos abrangentes que se colocam como produção autoral sobre as “quantidades de mundo”.

Em *Autoretrato aos 26 anos* (1970), de Zilio, o desenho se confunde com a fotografia 3x4 e a representação de uma ficha policial do artista. Naquele ano o artista, que estava preso e havia sido ferido seriamente, produziu desenhos intensamente. Vida e obra se mesclam como produção artística e testemunho dos tempos de repressão. Nesse desenho todas as formas de

6 Situações que serão um prenúncio para o seu texto *Arte brasileira não existe*, publicado em 1981. O texto foi reeditado no livro *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, organizado por Glória Ferreira e editado pela Funarte em 2006.

7 HERKENHOFF, Paulo; MOLDER, Jorge. **Antonio Dias**. Cosac Naify: São Paulo, 1999, p. 36.

identificação estão à vista (representação de corpo inteiro, fotografia com o número de identificação na prisão, impressão digital, nome completo, idade, data de nascimento e nacionalidade) mas o que reluz é a cor, ou a representação estilizada do coração do artista. Esse é o ano em que grande parte da produção do artista é marcada pela representação da violência no suporte de desenho e, portanto, seu autorretrato não poderia deixar de conter um discurso contra a condição do sujeito alienado ao mesmo em que se constitui como um ponto de partida para o engajamento entre artista e mundo.

Em *Pieces of mine* (1971), Zilio ingressa, na prática do autorretrato, um caráter denso e provocativo que o artista quer deflagrar, não ilustrar. Em um guache, assistimos à aparição de pedaços do corpo do artista comprimidos e concentrados dentro de um frasco, que faz alusão a uma espécie de extrato de tomate processado. No selo do vidro estão impressas as frases: “Made in Brazil” e logo abaixo “Pieces of mine”. O autorretrato se confunde em um corpo que se desfaz em tripas, sangue, miolos, partes decompostas de um corpo fragmentado de uma sociedade uniformizada, voraz e violenta. Esta obra forma um diálogo trágico e chocante com as *Situações de Barrio*, uma outra obra de Zilio (a tela *Sem título*, de 1973, na qual uma lâmina corta ou “sangra” a superfície da tela, como se esta fosse um corpo) e o *Autoretrato para o contra-ataque* (1966), de Antonio Dias. Nesta, a disposição de uma história sequencial nos revela signos e temas que se tornaram frequentes na continuidade de seu trabalho. Estamos diante de tanques, armas, representações abstratas de homens com braços erguidos em sinal de entrega e pavor, a representação de perfil de um homem mascarado (imagem que nos lembra a aparição do artista no filme “Ver ouvir” de Antonio Carlos da Fontoura, produzido no mesmo ano, quando faz uso de uma máscara de gás), partes de órgãos (notadamente o coração, outro símbolo constante na produção do artista), e no centro do desenho a palavra “socorro” seguida de um ponto de exclamação. O desenho se fundamenta como um discurso do artista sobre o mundo, as relações afetivas e políticas que mantêm com a realidade acabam por se constituir em um manifesto aberto. É visceral e cruel porque o mundo se comporta dessa maneira. A opção em camuflar o rosto, apostar que qualquer território é o seu lugar e a opção por escrever os títulos de seus trabalhos em inglês é compartilhar uma visão de mundo que se quer universal, porque singularmente

violência, sexo, corpo, carne são manifestações e desejos sem fronteira e idioma.

Em *Autoretrato* (1973) de Zilio e *O meu retrato* (1967) de Dias, não há espaço para narcisismo primário diante da morbidez real. Enquanto na primeira obra, a palavra que dá origem ao título da obra surge sob uma mancha (ou poça) de sangue no território neutro da tela, demarcando uma “ilha” de conflito numa área homogênea e desumanizada; na segunda, o corpo insiste em apontar as dificuldades em se recompor como totalidade erótica, mostrando-se como presença de objeto parcial. Fragmentado, o corpo sofre e deseja. Seu título permite um caráter dúbio em sua apreensão: “o meu retrato” pode ser tanto do artista quanto o seu, espectador, se entendermos que há um jogo de espelhamento. A obra de Dias faz referências antropomórficas: duas manchas de spray vermelho no retângulo de algodão formam os olhos, que são perfurados (simulando uma cegueira). Sua face, portanto, em estado de sangue. Os braços em nó indicam a incapacidade e imobilidade do homem assim como as “pernas” que na sua maciez e prostração, dialoga com desdém aos conturbados “anos de chumbo”. A presença de um falo reitera o discurso do desejo. No cruzamento entre poder e sexo, a obra articula a presença de um objeto e de um fetiche, parafraseando Herkenhoff⁸. Nesse corpo fraturado, as representações não são silenciosas, e é nessa apreensão que percebemos a qualidade de “objeto negativo” desse autorretrato, ou seja, sua principal vocação, mais do que ser visto, é dirigir o olhar e percepção justamente para o que ocorre no mundo. De forma alguma, Dias está falando de um determinado tempo ou lugar, porque seu discurso é essencialmente humano: política enquanto conquista de território, inclusão ou imparcialidade em disputas e finalmente tomada de posição.

Dias tem um caso particular em relação à obra *Sun Photo as Self-Portrait*. Esta obra possui duas versões. A primeira realizada em 1968 constituiu-se em um quadrado negro com limites em linha branca dentro de outro quadrado negro também limitado por fronteiras brancas. A sua superfície negra deforma e reflete, como um espelho obscuro. Não vemos nada e nos sentimos impotentes e desordenados frente ao vazio, que se impõe não como nulidade mas que se atualiza pela experiência do sujeito de apreender a sua própria

⁸ Idem, p. 37.

imagem num espelho sem reflexo. Não há nada para se ver, porque a experiência do espelho em Dias é da ordem do inacabado, da constante auto-reflexão e do investimento poético. Se nessa versão, há uma profusão do que poderíamos chamar de “diário político”⁹ daquele momento, na versão de 1991 a obra se coloca como experimentação de matéria. O grafite tampouco o ouro reluzem qualquer figura. Há uma ironia em Dias quando realça essa angústia de um esvaziamento. Sua obra transita entre o real, o falso e o imaginário. Remete ao conceito primário de uma obra de arte: a sua natureza enquanto enigma. Possibilidades múltiplas de desvendar o indecifrável, justamente porque ele não possui uma verdade. No legado de Dias e Zilio, seus autorretratos apontam para um entrelaçamento entre corpo e visibilidade sobre o mundo. No movimento do corpo, no olhar, o visto aparece como visível a um ser que também visível sai ao seu encontro. A visão não é um processo de registro e de determinação das coisas, nem o movimento restrito à vontade de um sujeito absoluto, de uma consciência absoluta, ela é movimento imanente no corpo. Se a visão muda é porque os projetos motores mudam no encontro do corpo com as coisas e consigo mesmo¹⁰. A capacidade de ambos os artistas de desarticular as certezas sobre o visível e inventar jogos de percepção com uma economia de elementos ou um mero gesto, nos faz mergulhar em uma imprecisão sobre os nossos sentidos. Simbolicamente, talvez seja preciso se autorretratar para oferecer uma consciência de mundo ao outro.

9 Idem, p. 40.

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