



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Artes

Valquíria Cordeiro de Souza

**Carlos Zílio: entre instâncias**  
**Política/utopia/estética**

Rio de Janeiro  
2014

Valquíria Cordeiro de Souza

**Carlos Zílio: entre instâncias**  
**Política/utopia/estética**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Sheila Cabo Geraldo

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

Z69 Souza, Valquíria Cordeiro de.  
Carlos Zílio: entre instâncias política/utopia/estética /  
Valquíria Cordeiro de Souza. – 2014.  
72 f.: il.

Orientadora: Sheila Cabo Geraldo.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio  
de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Zílio, Carlos, 1944- – Teses. 2. Artes – Aspectos  
políticos – Teses. 3. Utopias – Teses. 4. Estética – Teses. 5.  
Pós-modernismo – Teses. 6. Arte brasileira – Séc. XX – Teses.  
I. Geraldo, Sheila Cabo. II. Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.071.1(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

\_\_\_\_\_  
Assinatura

\_\_\_\_\_  
Data

Valquíria Cordeiro de Souza

**Carlos Zílio: entre instâncias**  
**Política/utopia/estética**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 28 de março de 2014.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Sheila Cabo Geraldo (Orientadora)  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Leila Danziger  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Dr. Jorge Vasconcellos  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2014

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que estiveram presente nesta caminhada.

Em especial aos que ajudaram diretamente na construção desta obra. Aos meus irmãos e esposo que me deram força para continuar a cada dia. Gostaria de agradecer imensamente a meu irmão e editor Vagner Cordeiro pelo excelente trabalho a mim prestado.

(...) o desejo de ver as coisas melhorarem nunca adormece.

*Ernst Bloch*

## RESUMO

SOUZA, Valquíria Cordeiro. *Carlos Zílio: entre instâncias política/utopia/estética*. 2014. 72 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Esta pesquisa discorre, através das obras do artista Carlos Zílio, sobre pontos ora divergentes, ora complementares, tais como utopias, heterotopias, estética e política, pensamento utópico e pós-modernidade. Este artista foi selecionado levando em consideração o período de elaboração de suas obras, no qual havia uma profunda modificação na estrutura política do Brasil. As décadas de 1960/70, período de análise das obras, foram marcadas pelo Regime Militar brasileiro, que dentre das muitas ações, perseguiu aqueles que eram contrários às novas imposições governamentais. Tendo em vista essa datação das obras, as análises partem do engajamento político para o engajamento estético, fazendo uma comparação entre esses dois campos, discutindo as relações da arte com a política. Outro ponto de discussão das obras de Zílio é sua função utópica, após uma reavaliação deste conceito, que perde sua força onírica para se tornar um conceito relacionado a impulsos transformadores e políticos. Ao analisar obras deste período faz-se necessário a análise do conceito de pós-modernidade e o entrelaçamento com as utopias, considerados pensamentos antagônicos. Após as comparações entre todos os conceitos podemos intitular as obras e ações de Zílio como vida artista, conceito foucaultniano, que relaciona arte e vida dos artistas como uma ação inseparável. Zílio faz de sua vida uma ação estética.

Palavras-chave: Carlos Zílio. Arte brasileira. Utopia. *Heterotopia*. Estética. Política e pós-modernidade.

## ABSTRACT

SOUZA, Valquíria Cordeiro. *Carlos Zílio: between instances policy/utopia/aesthetics*. 2014. 72 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This research, through the work of artist Carlos Zílio, discusses on, at times complementary, at times divergent points such as utopias, heterotopias, aesthetics and politics, utopian thinking and postmodernity. This artist was selected taking into account the period of preparation of his pieces, when there was a profound change in the Brazilian political structure. The 1960s/70s, period of the pieces analyzed, were marked by the Brazilian military regime that, among many other actions, chased those who were opposed to the new government impositions. Given the time when the works were made, the analyzes goes from the political engagement to the aesthetic engagement, making a comparison between these two fields, discussing the relationship between art and politics. Another point of discussion of Zílio's pieces is their utopian function, following a reassessment of the concept, which loses its dreamlike force to become a concept related to transforming and political impulses. By analyzing the pieces of this period, it is necessary to analyze the concept of postmodernity and the intertwining with utopias, considered antagonistic thoughts. After the comparisons between all the concepts, we title the works and actions of Zílio as artistic life, foucauldian perspective, which relates art and life of artists as an inseparable action. Zílio makes of his life an aesthetic action.

Keywords: Carlos Zílio. Brazilian art. Utopia. Heterotopia. Aesthetics. Politics and post modernity.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|             |  |    |
|-------------|--|----|
| Figura 1 –  | Lute (marmita), Carlos Zílio.....                      | 20 |
| Figura 2 –  | Prato, Carlos Zílio.....                               | 22 |
| Figura 3 –  | Prato, Carlos Zílio.....                               | 23 |
| Figura 4 –  | Quadrado Negro em Fundo Branco, Kazimir Malevitch..... | 24 |
| Figura 5 –  | Corpo é a obra, Antonio Manuel.....                    | 29 |
| Figura 6 –  | Corpobra, Antonio Manuel.....                          | 30 |
| Figura 7 –  | Soy loco por ti, Antonio Manuel.....                   | 30 |
| Figura 8 –  | Caminhando, Lygia Clark.....                           | 32 |
| Figura 9 –  | Situações: P... H..., Artur Barrio.....                | 32 |
| Figura 10 – | Trip/Tripe, Antonio Dias.....                          | 33 |
| Figura 11 – | Fragmento de paisagem, Carlos Zílio.....               | 46 |
| Figura 12 – | Reina tranquilamente, Carlos Zílio.....                | 50 |
| Figura 13 – | Visão total, Carlos Zílio.....                         | 51 |
| Figura 14 – | Paisagem, Carlos Zílio.....                            | 55 |
| Figura 15 – | Quatro situações de vida, Carlos Zílio.....            | 56 |
| Figura 16 – | Identidade ignorada, Carlos Zílio.....                 | 58 |
| Figura 17 – | Para um jovem de brilhante futuro, Carlos Zílio.....   | 59 |
| Figura 18 – | A Cela, Carlos Zílio.....                              | 62 |

## SUMÁRIO

|       |  |    |
|-------|--|----|
|       | <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 9  |
| 1     | <b>UTOPIA OU UTOPIAS? AS PERCEPÇÕES ÉTICAS DA ARTE</b> .....                               | 12 |
| 1.1   | <b>Histórias e Conceitos</b> .....   | 12 |
| 1.2   | <b>Heterotopias</b> .....  | 15 |
| 1.3   | <b>Obras</b> .....   | 19 |
| 1.3.1 | <u>Sobre os russos</u> .....   | 23 |
| 2     | <b>EXISTE ESPAÇO NA PÓS-MODERNIDADE PARA UTOPIAS?</b> .....                                | 28 |
| 2.1   | <b>O pensamento pós-moderno e sua relação com a utopia</b> .....                           | 34 |
| 2.2   | <b>Estética: Sobre a política das imagens</b> .....  | 37 |
| 3     | <b>CARLOS ZILIO</b> .....  | 45 |
| 3.1   | <b>O artista como o determinante de sua própria estética</b> .....                         | 47 |
| 3.2   | <b>Arte como liberdade</b> .....   | 48 |
| 3.3   | <b>As paisagens</b> .....  | 52 |
| 3.3.1 | <u>Espaço/topos</u> .....  | 52 |
| 3.4   | <b>Corpos dóceis</b> .....   | 57 |
|       | <b>CONCLUSÃO</b> .....   | 64 |
|       | <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 66 |
|       | <b>ANEXO A - Transcrição da entrevista com Carlos Zílio – 27 de dezembro de 2013</b> ..... | 71 |

## INTRODUÇÃO

Tendo em vista as produções de Carlos Zílio, esta pesquisa se voltará para a análise de determinados campos históricos e filosóficos, tais como utopia, heterotopias, estética da existência, pós-modernidade e os múltiplos diálogos entre esses campos, a partir das obras do citado artista.

Ao considerarmos o campo político brasileiro, durante a década de 60 do século XX, percebemos que ele estava passando por uma fase complexa. Nesse momento, o país estava vivenciando um período ditatorial<sup>1</sup>, acontecimento que, conseqüentemente, influenciou os setores econômicos, sociais e culturais do Brasil. Além dessas influências, o campo das artes também passava por sua reformulação, os artistas buscavam novas percepções estéticas. Observando essas questões políticas e estéticas, esta pesquisa parte para a análise das múltiplas questões citadas acima.

Percebemos que a produção de Zílio nos possibilitará transitar por campos, hoje distintos, como, por exemplo, o pensamento utópico e o pós-moderno. Este trabalho propõe-se a analisar o conceito de utopia a partir do ponto de vista político e estético dentro da contemporaneidade. A esse conceito é atribuído desejos de mudanças, conseqüentemente, as ações associadas a essa transformação. Para que essa ideia de utopia torne-se concreta será feita uma análise e comparações de diversos autores estudiosos desse conceito dentro da sociedade, tais como: Ernst Bloch; Zygmunt Bauman; Michel Foucault.

Segundo o pensador Ernst Bloch, a utopia está ligada ao sentimento de esperança, quando o homem sente necessidade de mudanças dentro da sociedade em que vive. Zygmunt Bauman segue caminhos opostos a Bloch, para ele as utopias modernas estão ligadas ao desejo inalcançável e na contemporaneidade, estão relacionadas ao sentimento de fuga e individualismo, ambos gerados por um sistema de consumo. Para Michel Foucault, o conceito de utopia é fundamentado na

---

<sup>1</sup>O golpe militar de 1964, pré-anunciado na tentativa de impedir o vice-presidente de tomar posse de suas funções em 1961, perpassa pelo interesse da burguesia nacional e internacional, na figura dos grandes empresários, principalmente no ramo das empresas de petróleo. A justificativa era sobre um possível golpe dos comunistas, o temível perigo vermelho – mesmo que a sociedade, de modo geral, não soubesse de fato o que eram os comunistas. Em 1968, é instaurado o AI-5 - o qual permite ao presidente intervir nos estados e municípios, além de suspender o direito de habeas corpus, junto ao decreto n.º 477, que permite a repressão aos estudantes. Outros tantos atos institucionais foram promulgados. O Brasil estava na mão dos militares.

ideia de que essa não é realizável e está em um campo oposto ao da heterotopia. As heterotopias seriam verdadeiros espaços onde as mudanças acontecem, já uma vez que permitem ao indivíduo a possibilidade de transformação. Além do mais, as heterotopias estão no campo dos sonhos, são aqueles lugares onde não existem problemas ou conflitos.

Outro ponto a ser abordado, após chegarmos a uma possível definição de utopia, ao compararmos com a produção artística desse artista, será a existência da possibilidade de se discutir utopia em um momento em que foi declarada a morte da história e, conseqüente, a morte das utopias. Fredric Jameson traz para esta discussão a seguinte alegação

“[...] o declínio da ideia utópica é um sintoma histórico e político fundamental que, por si só, merece um diagnóstico – para não dizer alguma nova terapia mais eficaz. De um lado, esse enfraquecimento do senso histórico e da imaginação da diferença histórica que caracteriza a pós-modernidade está paradoxalmente entrelaçado com a perda daquele lugar além da história (ou depois de seu final) que chamamos de utopia”.(JAMESON, 2006, p. 160.)

Nesse contexto, Zílio e outros artistas, como Antônio Dias, Antônio Manuel passam a questionar o lugar da arte, as questões plásticas, mercadológicas e à sociedade.

A partir da análise dessas produções, constrói-se um paralelo com o pensamento pós-moderno e com a morte da arte, exercício que produz um meditar heterogêneo nas produções. As questões levantadas por esses artistas passaram a negar as relações com o pensamento moderno, dessa forma, eles construíram trabalhos que se afastavam cada vez mais do tradicional, de forma que aproximavam-se da experimentação de obras que permitem ao espectador viver e participar do processo artístico.

Discutiremos, neste estudo, a relação entre as utopias e as estéticas. Observaremos em que momento elas fazem-se necessárias na produção artística contemporânea. Analisaremos o estabelecimento das reconfigurações do espaço, a partir da *divisão do sensível e do dissenso*, de modo que será enfatizado o posicionamento de Jacques Rancière sobre as artes políticas.

Tal posição leva-nos a pensar como trabalhar utopias em conjunto ao *regime estético*. Essas percepções são fundamentais para se justificar a escolha de Carlos Zílio como um artista político e utópico. Faz-se necessária a construção de novas

percepções ou revalorização de propostas que contribuem para o sistema de uma arte que possibilite o agir e o pensar. A partir de seu trabalho, discute-se um pensamento livre e autônomo de escolhas sociais e políticas, os posicionamentos tomados pelos indivíduos, artistas ou não, capazes de realizar um processo de transformação no espaço em que se encontram.

As ações estéticas e políticas de Zílio serão examinadas criticamente a partir do ponto da estética da existência foucaultiniana, de forma que o artista e sua prática serão compreendidos como agentes transformadores do espaço que habitam. Suas preocupações sociais o colocaram como um agente direto no processo de redemocratização do país, fazendo de sua prática uma ação conjunta entre os dois campos, mesmo que para ele, não houvesse diferença entre política e arte.

Analisaremos as relações de poder; os processos disciplinadores da sociedade e os enfrentamentos dos artistas como forma de combate aos assujeitamentos impostos pelo governo; o artista trabalhando dentro das micropolíticas em detrimento de condições melhores, tanto no campo da arte quanto no campo estético. Soma-se a isso, o estudo das relações do espaço com os controles sociais, os quais somos obrigados a seguir, ou ainda, a maneira como somos conduzidos a pensar. A utopia, nesse caso, seria a transformação do espaço, a necessidade de se colocar contra os regimes autoritários, de denunciar a violência contra os direitos básicos sociais, de discorrer sobre as diversas formas de violação do corpo e da mente e sobre o controle externo que sofremos ao habitarmos um mundo politizado.

# 1 UTOPIA OU UTOPIAS? AS PERCEPÇÕES ÉTICAS DA ARTE

## 1.1 Histórias e Conceitos

É dado ao escritor Thomas Morus o crédito sobre a autoria do termo "utopia", criado no século XVI. O livro "*Utopia*", datado de 1515, é narrado pelo personagem *Rafael Hitlodeu*. A obra é dividida em duas partes. Na primeira, percebemos uma forte crítica aos costumes morais e políticos da Europa da época e suas aventuras com Américo Vespúcio pelas Índias. Na segunda parte, Hitlodeu descreve sua experiência na Ilha de Utopia, criada pelo rei Utopos. Esta ilha começa em sua fundação, na qual se trabalha a ideia de negação e criação de outro lugar, pois esta era um *istmo* pertencente ao continente, cortado por seu fundador. Os nomes dados a pontos importantes da ilha possuem a ideia de não lugar, ou seja, de um espaço imaginado ou algo inexistente, como por exemplo: a capital Amarauta que significa miragem, ou o rio Anidra, que corta a ilha, significa rio sem água.

Considerado também um utópico, Karl Marx acreditava na emancipação do homem, como trabalhador. Com Marx surge um novo sujeito histórico, que é o trabalhador que sofre com as garras do capitalismo. A partir do pensamento do socialismo utópico, que buscava "*resolver o paradoxo do capitalismo, acreditando na possibilidade de criar um mundo sem miséria, que fosse o reino da liberdade e da felicidade*"<sup>2</sup>, acreditava que o capitalismo poderia ser reformado ou humanizado. O capitalismo tirou a aura das profissões, alienando o trabalhador, transformando as profissões em mercadorias e seus empregados reféns de um sistema perverso.

A utopia em suas diversas interpretações tem como pilar o desejo, a esperança de mudança. Mesmo sendo considerado um conceito congelado, ou seja, que perdeu seu significado inicial em algumas décadas, firmando-se como noção de lugar idealizado e inexistente no mundo real. Um ponto sempre presente em todas as interpretações é a ideia de transformação do espaço e das situações políticas/sociais.

No trabalho *Princípio Esperança*, 2005, Bloch disserta sobre o fato de que a esperança está acima do ato de temer. Este sentimento nos coloca para frente, nos impulsiona ao alvo desejado. O autor aponta que esta ação de ir, de impulsionar,

---

<sup>2</sup> LIMA, 2008, p 111.

leva o seu agente contra a angústia e o temor, fazendo-o buscar no próprio mundo a ajuda para ele mesmo. A realização dessa ação acontece a partir de sonhos diurnos, os quais devem ser guiados de maneira sóbria, sem que sejam manipulados ou envenenados no campo do realizável concreto.

Outro ponto que se relaciona à utopia é a esperança na transformação, em melhorias. Bloch compara este conceito à juventude, sendo ela a responsável por melhorias; os jovens são arquitetos da liberdade, constroem novas ferramentas energéticas. A esperança em seu conteúdo e função é ricamente experimentada, principalmente, a que é sabedora e concreta. ‘*Pensar significa transpor*’(BLOCH, 2005,p. 16).

É na juventude que surge o desejo das mudanças, é a fase da inquietação, em que as descobertas não são impedidas pelo temor, a qual segue adiante esperançosa e certa de mudanças. Esses desejos se mostram mais fortes em épocas de crises, quando os jovens estão mais afoitos em busca da liberdade.

“[...] Que os sonhos diurnos tornem-se ainda plenos não no sentido da obstinação, mas sim no de se tornar lúcido. Não no sentido de entendimento meramente contemplativo, que aceita as coisas como são e estão no momento, mas sim no da participação, que as aceita em seu movimento, portanto, também como podem ir melhor.” (BLOCH, 2005, p.14)

A relação com o sonho diurno está vinculada ao desejo de melhora. Este sonhar acordado dá-se na completa relação com a realidade, pois não existe fuga, escapismo para um horizonte próximo. Neste sonhar, o indivíduo tende a ir até o fim, de modo a tornar-se um homem desejante, um ser impulsionado para o futuro.

“[...] Pensar significa transpor. Contudo, até agora o transpor ainda não encontrou o seu pensar mais preciso. Ou, caso tenha sido encontrado ali havia olhos por demais levanos que não enxergaram a questão”. (BLOCH, 2005, p. 16)

Em sua análise sobre utopia, Ernst Bloch discute sobre o conceito *função utópica*, que seria constituída de fragmentos utópicos dentro de outros conceitos situacionais, tais como ideologia e arquétipos. Mesmo em situações divergentes, existe sempre a possibilidade de se fazer algo que mude a realidade. Trazendo essa discussão para hoje, Fredric Jameson diz que o impulso utópico ou função utópica, assim empregada por Bloch, é a maneira como as utopias vêm se manifestando dentro de um sistema no qual não existe mais diferença entre mercado e ideologia.

“A função utópica arranca os assuntos da cultura humana do leito pútrido da mera contemplação e desse modo descortina sobre cumes de fato galgados o panorama ideologicamente desimpedido do conteúdo da esperança humana”. (BLOCH, 2005, p. 157)

“[...] a boa juventude sempre vai atrás das melodias do seu sonhar e de seus livros, espera encontrá-los, conhece a errância ardente e obscura pelo campo e pela cidade, aguarda a liberdade que está adiante. Ela é um anseio para fora de si, para sair da prisão da coerção externa, que tornou bolorenta ou parece bolorenta, mas também por sair da própria imaturidade.” (BLOCH, 2005, p.157)

A utopia seria o lugar de liberdade, a busca pela satisfação e a criação de um bom lugar. Segundo Hegel<sup>3</sup>, o “*topos*” é a unidade de reflexão, o conceito que abre o reino da liberdade.

Zygmunt Bauman, em seu livro *Tempos líquidos*, 2007, descreve o medo e a incerteza da sociedade contemporânea. A sociedade moderna prefere viver o previsível, em nome de um mundo perfeito a se arriscar em novas possibilidades. Bauman afirma que nas utopias modernas os homens correm atrás do progresso, onde na verdade essa é a tentativa de se afastar das utopias fracassadas; “[...]; um esforço estimulado mais por frustrações passadas que pela glória futura. As realidades apresentadas como ‘realizações’ de utopias se revelavam, com muita frequência, feias caricaturas de sonhos, e não o paraíso sonhado”. (BAUMAN, 2007, p. 100)

Para Bauman as utopias fazem parte da modernidade, elas nascem neste período, elas seriam a imagem de outro universo, que se difere de tudo o que já vivemos ou temos consciência de existir. Mais uma vez aqui a ideia de utopia como um lugar inalcançável.

Para esse autor, as utopias contemporâneas estão atreladas ao sentimento de fuga gerado por um sistema de consumo, que criou a ideia de que para se fazer parte da sociedade é preciso estar ligado às mudanças ocorridas no mundo tecnológico e da moda. O desejo aqui empregado nas utopias está ligado ao sentimento de se manter em constante concorrência com o outro. Não existe na utopia o desejo de se criar um mundo melhor para todos, mas sim, uma necessidade individualista de se manter a frente, mesmo que esse “a frente” não tenha um final.

---

<sup>3</sup>ADORNO, Theodor W. E Ernst Bloch. *Algo falta: uma discussão entre Ernst Bloch e Theodor Adorno sobre as contradições do desejo utópico*. In: Concinnitas: arte cultura e pensamento/ Jorge Luiz Cruz, ed. – vol.1. n.18, 2011. P. 171



As utopias contemporâneas não possuem fim. Bauman acredita que essa utopia existe mais para afastar o homem da realidade, da sua existência.

“Diferentemente das utopias de outrora, a utopia dos caçadores não oferece um significado para a vida, seja ele autêntico ou fraudulento. Só ajuda a afugentar da mente as questões relativas ao significado da vida. Tendo remodelado o curso da vida numa série interminável de buscas autocentradas – cada episódio tendo como função a introdução ao próximo – ela não dá chance para a reflexão sobre direção e o sentido disso tudo”. (BAUMAN, 2007, p. 113)

Observa-se que na arte existe uma gama de exemplos de movimentos artísticos que buscavam um mundo diferente, como os futuristas<sup>4</sup>. Na era moderna existiam duas condições que impulsionavam a utopia: a crença de um mundo que não estava adequado e que precisava de mudanças; a certeza de que o homem tinha a capacidade para mudar, se assim o desejasse.

“[...]Para conduzir à imaginação humana a prancha de desenho em que se esboçaram as primeiras utopias, era necessário um rápido colapso da capacidade de auto-reprodutividade do mundo humano – um tipo de colapso que entrou para a história, como o nascimento da era moderna”. (BAUMAN, 2007, p. 103)

Os principais pontos de interesse são o campo da esperança e da insurreição. As utopias se fazem necessárias, não existem posicionamentos, nem transformações sem que este pensamento seja colocado como o impulsionador de novas maneiras de pensar dentro do campo da arte. Devemos quebrar o efeito da anestesia e que a utopia seja o antídoto para as mudanças dentro e fora do mundo das artes.

## 1.2 Heterotopias

Sobre utopias, Foucault diverge dos autores citados até agora. Segundo o pensador francês, elas são posicionamentos sem lugar real, que mantêm com a sociedade uma relação de analogia ou discordância, fundamentalmente irreal, deixando para o campo das possibilidades concretas as heterotopias. São esses

---

<sup>4</sup> Os futuristas desejavam a reconstrução do universo, através das tecnologias. Nas artes queriam incendiar todos os museus, reconstruir a arte a partir de um marco tecnológico.

lugares possivelmente afetivos, que são delineados pelas sociedades e que são uma espécie de contra posicionamentos.

Foucault, em seu texto *“Outros espaços”*, 2009, fala das relações da humanidade com o espaço e da sua definição em tempos diferentes, da maneira como o espaço e o tempo são entrecruzados através da história. Este “cruzar-se” na história é definido por ele em diferentes momentos e espaços de localização. Na Idade Média, este espaço é bem definido como sagrado e profano, terrestre e celeste, urbano e rural, sendo organizados hierarquicamente e em oposições. Segundo Foucault, estes espaços entram em colapso com a descoberta de Galileu de que o mundo gira em torno do sol e a ideia de que o universo é infinito.

“[...] o verdadeiro escândalo da obra de Galileu não foi tanto ter descoberto, ou melhor, ter redescoberto que a Terra gira em torno do Sol, mas ter construído um espaço infinito, e infinitamente aberto; de tal forma que o lugar da idade média se encontrava aí de uma certa maneira dissolvido, o lugar de uma coisa não era mais que um ponto em seu movimento, exatamente como o repouso de uma coisa não passava de seu movimento infinitamente ralentando”. (FOUCAULT, 2009, p. 412)

Segundo Foucault, o espaço passa a ser visto de outra forma, é substituído pelo espaço de posicionamento. Este conceito é definido a partir das relações de vizinhanças entre pontos ou elementos. O autor as descreve como séries, organogramas ou grades. Para o referido pensador, o problema desse novo lugar está no espaço demográfico.

“De uma maneira ainda mais concreta, o problema do lugar ou do posicionamento se propõe para os homens em termos de demografia; e esse último problema do posicionamento humano não é simplesmente questão de saber se haverá lugar suficiente para o homem no mundo – problema que é, afinal de contas, muito importante -, é também o problema de saber que relações de vizinhança, que tipo de estocagem, de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim. Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos”. (FOUCAULT, 2009, p. 413)

Para Foucault, o século XX ainda era permeado por lugares sacralizados, espaços repletos de oposições público/privado, familiar/social, esses seriam ainda lugares internos – dentro de nós. Mas o que interessa a este autor são os espaços externos.

“[...] Dito de outra forma, não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos” (Idem, p.414)

Existem diversos posicionamentos externos, são as ruas, os bares, lugares que nos movem ou nos imobilizam, o que interessa a Foucault e a nós nesta pesquisa são posicionamentos mais específicos, que possuem relação com os outros;

“[...] Mas o que me interessa são, entre todos esses posicionamentos, alguns dentre eles têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designados, refletidas ou pensadas. Esses espaços, que por assim dizer estão ligados a todos os outros, contradizendo, no entanto, todos os outros posicionamentos, são de dois grandes tipos”. (FOUCAULT, 2009, p. 414)

Tendo em vista a nossa relação constante com os espaços, Foucault delimita em uma escala de maior abrangência, que são os posicionamentos utópicos e os heterotópicos. Estes dois pontos são fundamentais para estruturação dos capítulos seguintes, são os dois conceitos que dão base para esta pesquisa. Foram observados diferentes autores que discutem sobre estes conceitos e que serão analisados aqui como tenho feito nas páginas anteriores.

As seguintes definições são conceitos analisados segundo Foucault: as utopias seriam algo no campo do irreal.

“[...] as utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade, mas de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irrealis”.(Idem, p.414)

Heterotopia, termo elaborado por Foucault, seria a oposição às utopias, seriam lugares reais, instituídos, que são contrapositionamentos. Segundo este autor, são utopias realizadas. São lugares não homogêneos. Heterotopia: hetero = outro + topia = espaços.

“Há igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécie de utopias efetivamente realizadas, nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que

se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados ou invertidos, espécies e lugares que estão fora de todos os lugares, embora estejam efetivamente localizáveis”. (FOUCAULT, 2009, p. 415)

Esses dois conceitos são comparados a um espelho, que reflete lugares diferentes e opostos dos outros posicionamentos, a utopia seria o lugar irreal: vejo, mas não estou efetivamente ocupando aquele lugar e a heterotopia seria a existência real, a partir do espelho percebo lá longe, ausente do lugar em que estou.

“[...] Acredito que entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho. O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, pois é um espaço irreal que abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo: é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe.” (FOUCAULT, 2009, p. 415)

Foucault descreve heterotopia como uma espécie de:

“[...] descrição sintomática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a ‘leitura’, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de constatação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos; essa descrição poderia se chamar de heteropologia.”. (Idem, p.415)

Essas heterotopias se dividiriam em dois grupos, a heterotopia da crise, que é o lugar nenhum, não possui um espaço geográfico, e são aqueles lugares que segundo Foucault, dos privilegiados, sagrados ou proibidos; e as heterotopias do desvio, são lugares em que se localizam indivíduos desviantes, seriam as prisões, casas de repouso e clínicas psiquiátricas. Cada heterotopia tem sua função dentro de uma sociedade. Portanto, o primeiro princípio é o de que a heterotopia divide-se em dois grupos. As heterotopias seriam oposição às utopias. Mas para Foucault as heterotopias são também ilusórias, que quando colocadas em práticas, nos levam a entender que mesmo que haja a quebra da realidade, existe sempre um sistema mais forte para subjugar-las. O paradoxo na definição de Foucault quanto a estes dois termos encontram-se no parágrafo final do texto ‘Outros espaços’ [1984] que define heterotopia assim:

“[...]O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a política, os corsários”. (FOUCAULT, 2009, p. 422)

Um autor importante que discute a relação dos posicionamentos, mesmo que no campo da antropologia, é Marc Augé, que vai trazer para a discussão a ideia de não lugares. Sua definição aproxima-se mais do conceito de heterotopia do que das utopias. Esses não lugares são lugares de fluxo, de passagem. Logo, um ponto em movimento, sem lugar fixo, um viajante. Coloca este personagem, o viajante, como um ser sem lugar, porém, esquece que o barco já é um ponto concreto de localização e que interfere e transforma toda a paisagem por onde passa. Nas heterotopias desviantes encontramos os indivíduos, que podem ser caracterizados como artistas, que buscam criar caminhos para fugir do senso comum.

As heterotopias não estão em oposição às utopias, elas são complementações. São campos de transformação, o outro lugar que nos afeta, que nos coloca concretamente em uma determinada localização.

### 1.3 Obras

Ao trazer a discussão sobre utopia a partir das obras de Zílio, cria-se a pretensão de resgatar a capacidade de criação e crítica. Pensar em utopias hoje é criar possibilidades, é fazer com que seja percebido que elas surjam exatamente em momentos nos quais achamos que nada poderá ser modificado.

Este trabalho traça duas questões fundamentais, a análise da obra de Zílio a partir das utopias e a revitalização deste conceito dentro da pós-modernidade.

A partir do teórico Fredric Jameson, descontrói-se a ideia de utopia como algo irrealizável, a coloca no campo das possibilidades fundamentadas nas transformações do espaço. A utopia abordada nesta pesquisa, para se fazer referência ao objeto de estudo, será vista como fonte de transformação e politização da arte e da sociedade.

“A utopia tem, portanto, sentido de insurreição, revolta; destruição do lugar. Assim como também; subversão das relações de poder. A utopia como unarquia: negação do poder, práxis do antipoder; travessia, fronteira, passagem, errância. A utopia: lugar não reificado”. (LIMA, 2008, p. 16)

Partindo então deste descongelamento do conceito, utopia seria a negação do lugar, e não um lugar irreal. Seria a subversão da ordem comum, das relações de poder. O indivíduo encontra-se na fronteira entre o senso comum e as mudanças. O ponto de conexão dos trabalhos de Zílio é quando pensamos em obras que discutem o confronto dos espaços, a politização das condições humanas e neste sentido objetos que discutem a condução social dentro de um regime autoritário.

A obra LUTE (marmita) [fig.1], objeto de alumínio comum rosto de resina, será a obra que nos guiará pelo caminho das utopias, que chamarei de utopias de lutas. Faremos algumas análises formais e questionamentos dentro do campo do desenvolvimento estético.

Figura 1



Carlos Zílio, Lute (marmita), 1967. Alumínio, plástico, resina plástica 18x10,5x6 cm. Coleções MAM SP, Gilberto Chateaubriand/ MAMRIO, particulares e do artista.

A primeira análise a ser feita parte do ponto de vista formal desta obra. O que este trabalho transmite ao espectador? Quais as possíveis ligações entre a arte e a transformação social que estão embutidas neste objeto? E se tratando de uma obra dos anos 60 no Brasil, de que maneira ela se relaciona com as questões estéticas no campo das artes?

Um ponto a ser analisado é o ato de distribuir obras de arte, com palavras de ordem, num momento de tamanha complexidade política. A obra traz um forte peso de transformação social, coloca o cidadão cara a cara com seus problemas, o faz

pensar em sua condição de quase escravidão nas fábricas. Esse objeto nos leva a refletir sobre os muitos trabalhadores que passaram a alimentar o “milagre econômico”, através de trabalhos exploratórios.

LUTE (marmita) é um trabalho que, segundo o próprio artista, coloca sua obra, enquanto arte, em um limite muito pequeno, ou divisor entre arte e política, com a sua atuação no movimento estudantil. A obra trabalha inquietação do artista diante da condição política do país.

O objeto em questão trata de uma marmita de trabalhadores das fábricas, assalariados que necessitam levar sua própria refeição. O período em que este trabalho foi desenvolvido trata de um momento complicado para a população brasileira assalariada, pois esta estava sofrendo com o rígido tratamento oferecido pelo governo e as empresas no país.

“O arrocho salarial e a intensificação da exploração do trabalho foram os elementos básicos para a grande acumulação de capitais. Desde 1964, era o governo que fixava os índices anuais de reajustes salariais com base no cálculo da inflação passada, ficando os salários cada vez mais abaixo da inflação e da produtividade reais”. (HABERT, 2003, p. 14)

Essa era a realidade da população assalariada, entre outros pontos de exploração, como a repressão as greves, até a proibição total desse tipo de ato e o controle dos sindicatos. A condição de vida da população estava cada vez mais difícil, financeiramente. Neste contexto, o que pensar de uma obra que substitui a comida dessa população por arte? Esta arte em formato de um rosto junto à palavra "lute" na direção da boca. Um fato a ser levado em consideração é a reprodução de exemplares para que fossem distribuídos nas portas das fábricas; porém, por questões políticas, os exemplares não chegaram às mãos dos operários.

Segundo o artista, em entrevista ao crítico Paulo Venâncio Filho, em determinado momento da sua trajetória artística, a ação estética não satisfazia mais sua necessidade de transformação diante dos problemas que o país enfrentava. Foi neste momento, que partiu para luta armada, uma militância política de maneira efetiva, deixando um pouco de lado as questões da arte propriamente ditas.

Há uma quebra da ordem prática, no momento de crise de um grupo ou indivíduo de determinada sociedade, na qual se observa um desacordo com as imposições da ordem social. A utopia brota no momento crítico, quando a mudança se faz necessária.

As utopias surgem em momentos em que o homem precisa se lembrar de sua humanidade, negando o que há de mais torpe nas sociedades, rejeitando o lugar atual, forçando a sociedade na qual está inserido a um novo lugar. Segundo Jameson, as utopias servem para mostrar o erro, mostrar a incapacidade de imaginar, de transformar radicalmente o que se pode chamar de um combate contra a anemia gerada pela perda da memória pós-moderna.

Analisaremos obras de cunhos mais utopistas, com sentido de insurreição. Observaremos se para o artista a arte está no campo da arte-vida e das questões mais políticas. "Os pratos" [Figura 2] são obras feitas dentro da prisão, insurgentes, que de alguma forma sobreviveram ao regime, puderam ser vistas pela sociedade e fazem parte de uma discussão sobre os objetos de arte criados em regimes autoritários e sua sobrevivência.

Figura 2



Carlos ZílioPrato, 1972. Tinta industrial sobre porcelana. Diâmetro 24 cm.Coleção do artista

São pratos [Figura 3] pintados com tinta industrial, com cores fortes, presente sempre o vermelho, o amarelo e o preto. Cores que não foram escolhidas pelo simples fato de se ter dificuldade para entrar com material no presídio, mas sim pela relação com os construtivistas russos, devido sua identificação política.



Figura 3



Carlos Zílio, Prato, 1972. Tinta industrial sobre porcelana. Diâmetro 24 cm. Coleção do artista

Nas formas representadas, encontramos símbolos simples, como setas e corações, junto a eles manchas que fazem referência ao sangue, às caveiras representantes de soldados do exército brasileiro, às marcas de violência em todos cantos.

Estes pratos são utópicos, pois são obras feitas em um momento de crise e promovem reflexões geradoras de riscos ao artista. A utopia se faz presente na insistência de produzir trabalhos, mesmo que às escondidas, debaixo do teto de quem lhe oprime, em objetos críticos do regime, pelo qual ele encontra-se encarcerado.

### 1.3.1 Sobre os russos

A arte engajada e utópica é encontrada no início do século XX, com as vanguardas europeias, em especial as vanguardas do pós Primeira Grande Guerra Mundial. Dentro das vanguardas o que tenho interesse em discutir e fazer um paralelismo com as obras de Zílio são os artistas russos, produtores durante as primeiras décadas do século XX das obras engajadas politicamente, de apoio ao movimento comunista que chegava ao poder.

"As tendências construtivas representam acima de tudo uma ação no sentido de repropor um lugar social para arte. Mas um lugar de fato ao sol, ao lado das realizações práticas; e não mais à sombra, perto do sonho e do inconsciente, num terreno mítico". (BRITO, 200, p. 16)

Tratando-se de utopia, as vanguardas russas nos dão paradigmas para analisarmos este conceito. Fazendo um breve memorial sobre a arte Russa, cabe lembrar que sua produção artística, até o século XIX, era voltada para o realismo, tendo como base os artistas franceses. O trabalho desenvolvido pelos artistas russos era intenso e não apenas uma cópia do que estava acontecendo do outro lado do continente, as correntes acolhidas eram trabalhadas e sofriam uma “modelação original”. Foi com base nesta remodelagem das tendências que vinham da França, principalmente o Cubismo, que surge um novo movimento, conhecido por abstração geométrica.

Em 1913, o artista Malevitch expõe ao público a primeira manifestação vanguardista impactante, nomeado como “Quadrado negro com fundo branco”[fig.4]. A obra deixou o espectador confuso por causa da estranheza projetada nela, o que fez com que fosse chamada de “deserto e perigoso” [apud MECHELI, 2004, p.233].

Figura 4



Kazimir Malevitch, Quadrado Negro em Fundo Branco, 1918.  
Óleo s/tela.

A ideia de Malevitch era acabar com a objetividade das obras, alegando que um quadrado era apenas um quadrado. Temos início ao que conhecemos como Suprematismo, no qual a manifestação artística buscava apenas as questões sensíveis às artes plásticas.

“[...] com base nessas considerações, fica claro, portanto, que o mundo da subjetividade, com o seu amontoado de significados práticos, extra-estéticos, se tornam para o artista uma série de elemento de distração, de

desespero psicológico, em que ele corre o risco de extraviar-se, perdendo de vista o fim verdadeiro da arte". (DE MICHELI, 2004, p 235)

O sentimento utopista de Malevitch está exatamente no desejo de construir um espaço estético que trabalha apenas com as questões plásticas, sensíveis a arte, sem que haja qualquer tipo de interferência externa, seja ela política, religiosa, ou outras. Dentro dos muitos conceitos trabalhados, aqui neste capítulo, a ideia que mais se encaixa com as tendências de Malevitch é o conceito que questiono como uma posição errônea de utopia, a "utopia do novo", a criação de algo que seria uma verdade absoluta.

Não existe aqui, neste sentido, um paralelo com a obra de Zílio, analisada neste capítulo, elas discutem questões em campos opostos, pois para Malevitch, as obras não devem estar a favor da política.

No mesmo período de 1913, Vladimir Tátlin teoriza sobre o que deveria ter uma "*inserção prática na sociedade*" [DEMECHELI, 2004], o que provoca seu rompimento com Malevitch. Após a Revolução de 1917, muitos artistas passaram a defender o pensamento socialista, essa foi a ruptura entre esses dois artistas.

A ideia da revolução alimentou as almas dos muitos artistas e intelectuais, que acreditavam em um mundo melhor. A arte passou a ser valorizada por alimentar as forças da revolução e a cima de tudo, uma arte que não fosse individualista. A produção voltou-se para o coletivismo, eram respeitadas as singularidades. Mayakovsky organizou o grupo Lef – a Frente de Esquerda das Artes – no qual os artistas, de diferentes frentes, partilhavam da ideia de uma arte voltada para o povo.

"Para os artistas da Lef, o engajamento revolucionário era um engajamento que caracterizava todo o seu trabalho. Eles tinham entendido que uma arte nova já não podia prescindir do fato de que um povo incontável tornara-se o primeiro protagonista da história, estado, governo, nação socialista. Eles estavam convencidos de que a arte deveria deixar de ser puro experimento, jogo gratuito, para tornar-se expressão de verdade revolucionária, vínculo dos sentimentos e das ideias que a revolução tinha suscitado". (DE MICHELI, 2004, p. 238)

Os artistas da vanguarda russa já traziam questões sobre a produção plástica, acreditavam que a revolução é a oportunidade de se desvencilharem da academia e que a arte passaria a ter uma função mais social. Conhecidas como construtivistas, as obras passaram a ter uma ligação maior com a arquitetura, ligadas à arte gráfica e ao "designer". Os artistas russos passaram a acreditar e atuar em uma arte ideológica.

"Tomando radicalmente o pressuposto construtivo - a inteligibilidade universal do trabalho plástico - os revolucionários soviéticos lutavam para transformar a arte num instrumento social cuja prática estaria ao alcance de todos - do desejo de todos - desobstruída por instituições e separações de classe." (BRITO, 2002, p. 25)

Após a revolução socialista, um grupo composto por artistas russos passou a produzir um tipo de arte relacionado à revolução. Alexander Rodchenko, um desses membros, começou a produzir cartazes que traziam palavras ordeiras. Ele, como muitos, acreditava que a arte relacionada à revolução traria muitos benefícios à sociedade. Era imbuído do pensamento que arte deveria ser útil ao povo. A produção artística deveria ser inteligente e ter uma circulação social. Caberia a arte desmantelar o sistema burguês, trazendo uma mensagem ideológica que possibilitasse a transformação social. As produções deveriam preocupar-se com as questões políticas, participando, assim, na construção de uma sociedade igualitária.

"A arte não era apenas uma atividade estética e humanizadora: era também um dispositivo ideológico pertencente à sociedade burguesa, sobre a qual se devia investir. O objetivo era romper o seu estatuto tradicional, transformar suas funções ideológicas". (BRITO, 2002, p. 24)

Na citação abaixo retirada de Mario De Micheli, "As vanguardas artísticas", podem fazer um paralelo entre Zílio e os russos, ao observarmos a relação entre a arte e a vida. Neste sentido, a arte tem a mesma função, a de trazer a população para discutir questões sociais; "[...] eles tinham a convicção de estar construindo uma nova realidade; portanto, o uso da palavra realismo era natural para eles". (DE MICHELI, 2004, p. 241).

Não se entrará na discussão sobre o fim da vanguarda russa e o descrédito que a revolução passou a ter para os artistas. O fim da revolução levou muitos artistas a voltar a produzir uma arte muito próxima da arte do século XIX e os que acreditavam na arte como uma produção estética mais radical, mudaram para outras partes da Europa.

Ao compararmos Zílio com os artistas russos construtivistas, como Rodchenko, que fez parte da Revolução socialista e afirmava uma nova sociedade baseada nos bens comuns e nos direitos igualitários, mesmo que isso não tenha se cumprido. Zílio também desejava essa transformação na sociedade, no caso brasileiro, era um desvio do regime autoritário e antidemocrático. A respeito à

aproximação, observamos que tanto Zílio quanto os russos, buscavam uma arte próxima ao cotidiano da sociedade na qual eles artistas estavam inseridos.

## 2 EXISTE ESPAÇO NA PÓS-MODERNIDADE PARA UTOPIAS?

Neste segundo capítulo, analisaremos a possibilidade de comunhão entre o pensamento utopista defendido nesta pesquisa como sendo algo desviante e combativo e não apenas uma teoria de um sonho inalcançável, com o pensamento pós-moderno, que começa a surgir após o fim das vanguardas históricas.

A partir da discussão sobre a mudança de posicionamento na arte brasileira, houve o surgimento de uma arte experimental, que tinha, dentre suas questões, o pensamento de se desligar das amarras da arte moderna e trazer obras experimentais, que reposicionassem o papel da arte dentro da sociedade brasileira.

“[...] O termo ‘experimental’ servia tanto para designar a livre experimentação com as novas mídias e novos procedimentos, quanto para pontuar a experiência sensível, que passa necessariamente pelo corpo. “Afim, experimentar é ‘provar, praticar, sentir, sofrer ou suportar’ ações no corpo.”(CANONGIA, 2005, p. 56)

Nas décadas de 1960/70, os artistas passaram a discutir as espacialidades das obras, questões além dos pontos estéticos, sem caírem em uma ideologia vanguardista. Mesmo que o caráter político estivesse presente, diferente da *Pop* americana, que trazia apenas banalização do espaço artístico e um confronto com o mercado das artes, as obras brasileiras eram repletas de significados.

Como já fora dito, o período foi fértil para os questionamentos políticos e mercadológicos. Uma das críticas feitas pelos artistas foi a posição do mercado. Muitas obras foram feitas para não serem colocadas em museus ou galerias. Tratava-se de um mercado ainda incapaz de absorver a arte produzida naquele momento, pois priorizava a arte moderna e a do século XIX.

Antonio Manuel é um dos artistas que vão discutir o lugar da arte, dentro do que hoje chamamos de pós-modernidade, ou o que alguns autores chamam de neo-vanguarda brasileira, além disso, discutirá a relação das obras de arte como espaço museológico.

A obra *Corpo é a obra*, 1970, [Figura 5], é um de seus trabalhos mais emblemáticos, pois nela Manuel coloca-se como objeto expositivo para o Salão Nacional de Arte Moderna. O artista se faz como um objeto que não poderia ser comprado ou doado para um museu, trata-se de um corajoso ato crítico referente às

instituições de arte, sobre a aceitação do que seria obra artística e seus critérios de seleção.

"[...]O corpo ganhava então estatuto de suporte na produção de arte. Aquele foi também o momento de discutir o primado do visual, buscando romper com os meios e técnicas convencionais para propor a experimentação como forma radical de anulação do ilusionista". (CANONGIA, 2005, p. 56)

Podemos perceber, a partir desta citação de Canongia, que o sentimento de transformação na produção brasileira mostrava-se disposto a qualquer tipo de ação para questionar a posição do artista, do objeto e do mercado que o abrigava.

Figura 5



Antonio Manuel, Corpobra, 1970. Ação MAM Rio.

Para Manuel a relação com o corpo ficou no limite ao se colocar como objeto. Como poderia se esperar, seu trabalho foi rejeitado. Como uma segunda forma de manifestação, o artista tirou toda a sua roupa e entrou museu adentro. Uma performance bastante ousada, levando-se em consideração o período político brasileiro. Com o resultado deste trabalho, Manuel criou um segundo objeto – *Corpobrade* 1970, [Fig. 6], com uma foto dele completamente nu, com uma tarja sobre seu órgão genital, dentro de uma caixa. Se por ventura, o visitante se interessasse em ver o corpo por todo, bastava levantar a tarja que ocultava a nudez completa.

Figura 6



Antonio Manuel, *Corpo é a obra*, 1970. Fotografia, palha, madeira e acrílico, 200 x 48 x 48,5. Coleção Gilberto chateaubriand – MAM RJ

Outro trabalho em que começamos a ver uma nova colocação de material é o *Soy louco por ti*, 1969, [Fig. 7], exposto no Salão da Bússola em 1969, no qual há um duplo sentido em seus questionamentos. Também traz, ao mesmo tempo, um forte peso de cunho político, com uma representação do mapa da América latina. Desta forma, podemos ver as questões sobre obras pós-modernas, suas ligações políticas, o papel da obra de arte, sendo este trabalhado precível, de difícil absorção mercadológica.

Figura 7



Antonio Manuel, *Soy loco por ti*, 1969. Madeira, tecido, plástico, palha e corda, 220 X 163 X 210 cm



Ao analisarmos os questionamentos das obras de Antonio Manuel, trazemos à tona uma séria de contradições sobre o pensamento pós-moderno e o moderno vanguardista. Devemos, então, ressaltar que o pensamento de vanguarda é um marco histórico, já que as produções dos anos 1960 em diante, trazem as muitas possibilidades de discussões estéticas e se encaixam no pensamento pós-moderno utópico.

"E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes, ruindo toda a ideia de obra. Da apropriação de objetos, partiu-se para apropriações de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações". Morais. "Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra". In Depoimento de uma geração, 1986.

Essa citação de Frederico Morais define parte da produção do final dos anos 60 e início dos anos 70 no Brasil, na qual muitos artistas, além dos citados, discutirão a espacialidade da obra de arte, utilizando também fortes questões políticas. Esse é um ponto que não se pode deixar de lado, tratando-se de um país, no qual os artistas estão cada vez mais encurralados em suas posições políticas, devido ao regime militar.

Artistas como *Lygia Clark*, que cria o trabalho *Caminhando*, 1964, [Fig. 8], no qual o espectador deveria caminhar com uma tesoura pela fita de moebius representante do infinito, que provoca a sensação de não chegar a um ponto final. *Artur Barrio* é outro artista que discute com seu trabalho *Situações: P...H...*, de 1969, [Figura 9], a questão da espacialidade e a precariedade da obra de arte, quando desenrola rolos de papel higiênico ao ar livre.

"Naquele salão surgiu alguma coisa nova na arte brasileira. Depois que desenrolei o meu primeiro rolo de papel higiênico era difícil conter o processo. Eu realizava trabalhos com papel higiênico em praias e morros e não queria fazer algo que fosse estático." (BARRIO, *apud*. FERREIRA, p.8, catálogo situações – arte brasileira ano 70)

Figura 8



Lygia Clark, Caminhando, 1964. Papel e tesoura.

Figura 9



Artur Barrio, Situações: P...H..., 1969. Papel higiênico

Antônio Dias foi outro artista bastante ativo durante as décadas de 60/70, cujas obras eram diversificadas, tanto no conceito, quanto na materialidade. Como na obra *Trip-tripe* [Figura 10] de 1966, Trip = viagem, tripe = tripas, na qual podemos visualizar uma almofada listrada, simulando o uniforme de presidiário, com a inscrição “DIAS”. Desta forma, percebemos o sobrenome do artista dado à obra, um autorretrato em tempos de censura. O título, recurso bastante utilizado por artistas deste período para enfatizar as simbologias de suas obras, nos remete as questões

do corpo, vai até as questões que vão além do corpo, como o controle do que é exercido sobre ele.

Figura 10



Antonio Dias, Trip/Tripe, 1966. 27x 23 cm. Acrílico, algodão, papel sobre almofada. Coleção: Alexandre e Paula Marinho

Outros artistas produziram obras que discutem diferentes questões, as quais não estavam preocupadas em seguir um modelo. Um fato que ligava este grupo citado é a ideia de destruir os conceitos das belas-artes. A arte tem dois momentos, nos anos 60 ela é mais militante, já nos 70 torna-se mais micropolítica, conceito elaborado por Foucault, a qual discute objetivamente as pequenas áreas das relações sociais.

Neste contexto, Carlos Zílio também trabalha com materiais e formas que conversam com a arte contemporânea brasileira; mesmo que nos anos 60 suas obras tenham um cunho mais político e nos anos 70, suas manifestações acontecem de maneira mais sutil e direta. Se na primeira década, o interesse é mais militante, na segunda, as obras são mais estéticas, ainda que politizadas, discutem questões próprias da arte.

As obras citadas neste texto fazem parte de um processo de contemporaneização da arte, o qual podemos chamar de proto-contemporânea. Elas nos mostram o quanto a arte tornou-se diversificada, com múltiplas possibilidades de técnicas e conteúdos.

“O que a arte contemporânea desenvolveu e vem desenvolvendo como consequência imediata dessa abertura foi o rompimento total como ideia de obra monolítica, estável e distante da relação direta com a vida.

Desmitificou-se o culto da obra de arte, a sua aura, optando-se por uma multiplicidade de estilos e gêneros, acionados simultaneamente. Criticou-se o sistema oficial de circulação da obra de arte, buscando-se novos espaços estéticos e a eles emprestando uma nova estética, ligada ao comportamento”. (CANONGIA, 2005, p. 57)

## 2.1 O pensamento pós-moderno e sua relação com a utopia

Um dos pontos a ser discutido é o surgimento de arte contemporânea em meio às crises políticas, que podem e são confundidas, como pensamentos de neovanguardas, o que neste caso, não viria como um argumento para identificar as obras aqui selecionadas.

Analisaremos as diferenças entre o moderno e o contemporâneo, ou pós-moderno, para depois desta relação, discutirmos se é possível o estreitamento com a utopia. Desde o início, espero que tenha ficado nosso posicionamento a respeito deste conceito, a partir das concepções de Fredric Jameson e Ernst Bloch.

Para o desenvolvimento desta discussão, trabalharei com os argumentos de dois autores principais, Fredric Jameson e Jean-François Lyotard. Estes serão balizadores para essa discussão. Somam-se a eles outros autores, os quais nos ajudarão a melhor compreender os conceitos já estabelecidos, ainda que sejam questionáveis suas divisões, suas diferenças ou igualdades.

Lyotard decreta o fim dos metarrelatos. Para ele a pós-modernidade é a “incredulidade em relação aos metarrelatos”. O autor aponta a não mais existência da função narrativa e conseqüentemente, seus autores. Pensando no Modernismo, essas relações no campo das artes seria o fim de sua hegemonia sobre os demais conceitos. As verdades absolutas seriam deixadas de lado em prol de um pensamento mais heterogêneo, no qual as diferentes linguagens seriam vistas sem que houvesse uma necessidade de dominação de um assunto sobre o outro.

Fredric Jameson posiciona-se, de maneira diferente, sobre a divisão entre os dois pensamentos. Para ele há uma dúvida: existe uma ruptura real entre esses conceitos e conseqüentemente, no comportamento real da sociedade.

“O problema do pós-moderno – como descreve suas características fundamentais, se ele existe mesmo, se o próprio conceito tem alguma utilidade ou é, ao contrário, uma manifestação – este é, ao mesmo tempo, um problema estético e político. Às vezes, posições que se pode assumir logicamente, em qualquer termo em que estejam formulados, estão sempre

articulando visões de história nas quais a avaliação do momento social em que vivemos hoje se torna objeto de uma afirmação ou repúdio essencialmente político”. (JAMESON, 1994, p. 27)

Um ponto problemático do pensamento pós-moderno é a sua autodefinição como um novo conceito. Devemos lembrar que os movimentos vanguardistas modernos trouxeram como característica esse mesmo tipo de definição. A definição de pós-modernismo defendida por Lyotard é semelhante ou próxima às definições defendidas pelos autores que discutem o surgimento das neovanguardas da década de 60.

“Oliva<sup>5</sup> destacava morte da ideia de progresso em arte. Não havia mais uma história da arte linear, mais uma multiplicidade de atitudes e abordagens que exigissem nossa atenção”. (ARCHER, 2012, p.155)

Neste trecho podemos evidenciar um pensamento geral a respeito do que seria o pensamento contemporâneo ou pós-moderno. As obras e os artistas não necessitam mais seguir os regimes rígidos dos movimentos artísticos. O que temos hoje é coletivo de artistas que se reúnem para discutir a respeito de determinados problemas ou situações internas ou externas a arte, sem que haja uma obrigação para que demais artistas ou grupos sigam suas propostas. Neste momento, passa a existir no pensamento artístico a ideia de uma heterogeneidade, pois em cada artística são permitidos muitos critérios na produção, execução das obras, já que materiais e temas são infinitos, de forma que as discussões vão das mais polêmicas as mais fúteis.

O paradoxo do pós-modernismo se encontra na vinculação e eliminação das utopias dentro do contexto das produções artísticas, pois essas estão vinculadas, segundo Fredric Jameson, as ideologias socialistas. Qualquer vínculo político neste sentido não seria aceito no campo das artes, o que anteriormente foi aceito e muito trabalhado pelas vanguardas do início do século XX.

“Entretanto, a utopia coloca seus respectivos problemas específicos para qualquer teoria ou periodização do pós-moderno. Isso porque, de acordo com uma visão convencional, o pós-moderno vem acoplado ao definitivo ‘fim das ideologias’, um acontecimento anunciado (juntamente com a ‘sociedade pós-industrial’) pelos ideólogos conservadores dos anos 50 (Daniel Bell, Lipset, etc.), e dramaticamente ‘desmentido’ pelos anos 60,

---

<sup>5</sup>Achilli Bonito Oliva, crítico italiano, utilizou o termo transvanguardas internacionais “como título de seu livro, que proclamava o ressurgimento da pintura como predominância na arte mundial”. ARCHER, 2012, P 155.

para vir a 'realizar-se' apenas nos anos 70 e 80. 'Ideologia', nesse sentido, significava marxismo, seu 'fim' vinha junto com o fim da utopia, já assegurando nas grandes distopias do pós-guerra". (JAMESON, 1997, p. 176) (verificar no texto original ao trecho o início e o fechamento das aspas.)No original as aspas estão nos lugares certos, e o início e final de parágrafos tb.

No início do século XX, surgiram diferentes vanguardas com o intuito de questionar o papel do homem na sociedade e com isso trouxeram diferentes posicionamentos, porém, esses diferentes grupos tinham em comum mudar a maneira como era vista as obras nas belas-artes. Na verdade, existia um forte desejo de destruir esse conceito em nome de salvar a Arte. O Modernismo traz, neste momento, um reposicionamento no campo artístico e no campo social. Passa a existir uma necessidade de o sujeito deste novo século se transformar diante de um novo mundo. O fragmento abaixo, citado por Ronaldo Brito, nos dá um bom panorama do que está acontecendo com os movimentos de vanguarda artísticos deste período.

“Desnaturalizavam o olho, descentravam o olhar, abriam um abismo no interior da contemplação, o lugar por excelência das belas-artes. Sem a segurança desse lugar – sem o sublime dessa atividade imaterial e desinteressada da contemplação pura – onde situar a arte? Uma resposta inicial era evidente e inquietante em nenhum ponto fixo que organizasse, em perspectiva, o mundo ao redor”. (BRITO, 2005, p. 75)

Esse posicionamento mais radical, por assim dizer no campo das artes, cria uma tensão, pois se quebra o lugar fixo da arte, começa-se a discutir o papel dentro da sociedade, quais os pontos a serem discutidos dentro desse novo lugar, que nega em princípio, a realidade que antes era o julgo das belas-artes. O interesse coletivo é “matar” a arte para salvá-la, “ou pensar a inteligência negativa de si mesma, ou correr o risco de morrer despercebida do tumulto de um mundo animoso e feroz”(BRITO, 2005, p.76).

.A partir deste momento, podemos analisar a diferença entre o pensamento pós-moderno desses elementos, nos quais vemos um idealismo muito grande, que se perde, ou não se interessa nas décadas seguintes. Para o homem contemporâneo, ainda que traga questões modernas muito fortes em seu posicionamento estético, não existe mais uma necessidade de “matar” a arte, é possível agora, conviver com as diferentes linguagens, aproveitando de cada elemento interessante ao artista.

“Toda espécie de interrogação direta sobre a arte e política, arte e sociedade, arte e tecnologia, arte e ciência, etc.. Esse modo de questionar revelou-se improdutivo ao querer definir os nexos entre as transformações da arte moderna e aquelas ocorridas em outros espaços. Quase sempre o reducionismo mutilou a própria realidade da arte. A experiência contemporânea conduz as manobras simultaneamente mais abertas e precisas”. (BRITO, 2005, p.81)

Voltando ao pensamento utópico, Jameson defende a existência da utopia dentro do pensamento pós-moderno, mesmo que esta seja negada por outros pensadores, tal como Lyotard.

O pós-modernismo está ligado com a morte da história linear, na qual existe o mesmo pensamento. Todavia, faz-se necessário dizer que partir do momento em que o pensamento contemporâneo nega a existência da utopia, está se contradizendo ao afirmar a não mais existência da negação moderna.

Devemos retornar ao capítulo anterior e lembrar o que se constitui utopia, para que assim possamos questionar a sua necessidade ou não no pensamento atual. O termo utopia sofreu um descongelamento e um desligamento com as ideologias políticas, ele está voltado para uma ideia de um posicionamento na sua maioria micropolítico, de insurreição, de transformação de lugares, de novas espacialidades, ele deve ser repensado para os dias de hoje.

## 2.2 Estética: Sobre a política das imagens

As transformações estéticas ocorridas no início do século XX, que culminaram na transformação do objeto de arte, no pensamento das vanguardas modernas, trouxe um novo lugar para dentro deste universo. As vanguardas criaram um novo posicionamento da arte, tentaram transformá-la em universal e dar a arte um espaço exclusivamente seu, criando então a ideia de cubo branco, fazendo do espaço da arte um espaço asséptico, sem interferências. Essas ideias são questionadas a partir do pensamento pós-moderno, na transformação da obra de arte, na perda da aura do objeto com a apropriação do real, que leva ao questionamento dos “ismos”. Essas pontuações trazem a discussão a atual posição do campo da arte.

A partir deste ponto, será feito um paralelo entre os conceitos abordados acima e os conceitos de política e estética. Juntos serão analisados como transformadores do espaço em que habitam, como agentes de ação para

transformação do espaço artístico e/ou social. Para refletir sobre os conceitos de estética e política, trabalharei com o filósofo *Jaques Rancière*.

Deve-se inicialmente ter em mente o posicionamento utópico, que sustenta a primeira parte do texto, junto ao conceito de heterotopia como conceitos complementares. Tomada essa noção, discute-se assim as questões mais políticas das estéticas.

Rancière ao trazer o problema da imagem, tendo como ponto de interesse a discussão entre política e estética, coloca-as como indissociáveis. A estética na ordenação do mundo, na maneira de ver e fazer e a política é responsável pela reconfiguração das ordens.

“[...]la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es antes de todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una división común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos”.<sup>6</sup>(RANCIÈRE. 2005b. p 18)

O interesse deste trabalho a partir da reflexão desses pontos é discutir o papel das imagens da arte política no Brasil, com ênfase nas obras de Carlos Zílio. A análise das imagens capazes de produzir *dissenso*, capazes de trazer debates sobre arte e o social. As obras são tomadas aqui como exemplos do comportamento dos artistas brasileiros na década de 1960.

Ver na política a função de tornar visível o invisível, de reconfigurar as divisões do sensível, fazendo com que agentes e objetos sejam reconfigurados, que sejam renovados, capaz de dar voz àqueles que pareciam silenciados. Tomar o trabalho de Zílio como parte de um projeto contra o fim da estagnação, contra um regime, que na atualidade é dito democrático, mas que encontra seus problemas sociais.

No livro “*Sobre políticas estéticas*”, 2005, Rancière, define o processo de criação do *dissenso* como estética da política. A partir do momento em que a obra interfere na normalidade, criando devires, ela é uma obra política. Mesmo uma obra

---

<sup>6</sup>O texto correspondente na tradução é: “A política estética não é a princípio um exercício de poder e de luta do poder. É antes de tudo a configuração de um espaço específico, a circunscrição de uma esfera particular de experiências, de objetos traçados como comuns e que respondem a uma decisão comum, de sujeitos considerados capazes de designar a esses objetos e de argumentar sobre eles”



não tendo a intenção panfletária, é uma obra política, possui em sua construção quanto objeto de arte uma identidade que é naturalmente do objeto.

A ideia de sensível é definida por Rancière na obra “*A partilha do sensível*”, como

“[...]o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda na partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta a participação e como uns e outros tomam parte da partilha”. (RANCIÈRE, 2005a, p. 15)

A estética relacionada à política neste caso não faz referência a uma “estetização da política”, é um recorte do tempo-espaço, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma e experiência.

Rancière em seu discurso, *Sobre políticas estéticas*, 2005, fala sobre os motivos que a utopia estética foi afastada pelos filósofos e historiadores, colocando este conceito muito próximo do radicalismo social, em que é pretendido um isolamento do pensamento radical, o que para o autor cria uma produção de arte modesta, como em sua capacidade de mudar o mundo, quanto objeto de arte em si, na afirmação de sua singularidade. Outro ponto seria o pensamento kantiano, do que se refere ao *sublime*, fazendo uma separação da ideia com o sensível.

“[...]Este arte no es la instauración del mundo a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución, de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo. Estas micro-situaciones, apenas distinguibles de las de la vida ordinaria y presentadas en un modo irónico u lúdico más que crítico y denunciador, tienden a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos”.<sup>7</sup> (RANCIÈRE, 2005b, p. 15)

---

<sup>7</sup>O texto correspondente na tradução é: “Esta arte não é a instauração do mundo através da singularidade absoluta da forma, senão a redistribuição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum existente. É a criação de situações que nos guiam a modificar nossas observações e atitudes com respeito a esse eterno coletivo. Estas microssituações apenas distinguem-na da vida ordinária e é apresentada de forma irônica e lúdica, mas que crítica e denunciadora, tendo que criar e recriar laços entre indivíduos, suscitar novos modos de confrontação e de participação”.

Mas não é o posicionamento contrário sobre este assunto que interessa Rancière a este trabalho. Para ele o que interessa é reconstituir a relação entre estética e política, para isso as questões de utopia e pós-utopia serão levadas à análise. Mesmo com suas diferenças, ambas possuem uma função comum, a mesma função comunitária, a maneira como arte busca reorganizar o espaço – material e simbólico – Rancière, exemplifica como é a estética relacional e a estética do sublime, neste momento em que a arte tem ligação com a política.

No que se refere a “Arte”, Rancière define três grandes regimes de identificação, *o regime ético, poético ou representativo e estético*. Para Rancière, um regime de identificação é aquele que coloca determinada prática em relação com as formas de visibilidade e modos de inteligibilidade específicos, para ele uma mesma obra pode ser ou não uma obra de arte.

No regime ético, a “arte” encontra-se submetida à questão da imagem, esta possui duas questões, a primeira é sua origem, o quanto de verdade há nela, e a segunda questão é o seu destino, os efeitos que induz. Este regime não identifica a arte como arte.

“[...] En este régimen no hay arte hablando con propiedad sino imágenes que juzgamos en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y de la colectividad. Esta es la razón por la que podemos llamar a este régimen de indistinción del arte un régimen ético de las imágenes”. (RANCIÈRE, 2005b, p. 23)<sup>8</sup>

“[...]no hay arte, evidentemente, sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes”<sup>9</sup>. (Idem, p.22)

O regime poético ou representativo define a arte como tal, analisa o princípio mimético. Este é o princípio *“ pragmático que isola, no domínio geral das artes – das maneiras de fazer -, certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, a imitação”*.(RANCIÈRE, 2005a, p.30)

“[...] pertence a esse regime a questão das imagens de divindade, do direito ou proibição de produzir tais imagens, do estatuto e significado das que são

<sup>8</sup>O texto correspondente na tradução é:“Neste regime não há arte falando com propriedade, senão, imagens que julgamos em função de sua verdade intrínseca e de seus efeitos sobre o modo de ser dos indivíduos e da coletividade. Esta é a razão pela qual podemos chamar a este regime de indistincção de arte de Regime Ético das imagens”.

<sup>9</sup>O texto correspondente na tradução é:“[...] não há arte, evidentemente, sem um regime de percepção e de pensamento que permite distinguir suas formas comuns”.

produzidas. Como a ele pertence também toda poleia platônica contra os simulacros da pintura do poema e da cena”. (RANCIERE, 2005a, p. 28)

Este princípio é normatizador, define as regras que determina a qualidade de uma obra, colocando-a nas classificações ruim ou boa, adequada ou inadequada, trabalhando com o sistema de verossimilhança.

Podemos usar como exemplo de regime representativo, os períodos Neoclássico e Romântico, que buscavam, dentro de suas propostas poéticas, representações das hierarquias sociais. Cada estilo buscou representar os temas de interesse econômico-social. A arte “política” sempre esteve ao lado governamental, como propaganda, mostrando seus feitos, suas vitórias e seu poder, de maneira pedagógica.

“[...] A arte republicana, por ser arte e propaganda, prolonga uma retórica cultural e visual já inerente à política artística dos reis e imperadores, como, no final do século XVII, a de um Luís XIV, monarca ‘absoluto’, encomendando programas pictóricos dedicados a sua própria glória. O contexto é diferente, mas a função é análoga, valores de construção nacional ou social, valores de construção de um ícone político suprassocial, que pode ser tanto rei quanto nação. Em muitos exemplos que nos levam do século XVI até o XIX, podemos falar em serviços encomendados por mandatários institucionais e governamentais para insuflar energia moral e criar cimento cultural através dos valores representados ou alegorizados”. (HUCHET, Stéphane. In. GERALDO, 2012, p. 32)

A esse sistema de representação, de hierarquias de temas, de gêneros, Rancière faz analogia aos sistemas de hierarquia global das ocupações políticas e sociais.

“[...] Chamo-o de *princípio representativo*, porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras e fazer, ver e julgar. Mas, repito, a *mimesis* não é a lei que submete as artes a semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visuais. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes”. (RANCIERE, 2005a, p. 31)

Em oposição ao regime poético, Rancière define o regime estético, este se caracteriza como um sistema que não faz distinção nas maneiras de fazer, mas no modo de ser sensível dos objetos de arte.

“[...] A palavra ‘estética’ não remete a uma teoria de sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No

regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc.” (RANCIERE, 2005a, p. 32)

O regime estético ignora as hierarquias, não cria regras específicas de produção, liberta a arte. Ele rompe as fronteiras relacionais entre arte e vida, aproxima das relações sociais. Para Rancière, esse regime estético pode ajudar no conceito de modernidade, assunto complexo e de difícil definição, mas nos possibilita compreender que as produções dotadas deste pensamento, não se opõem, não rejeitam o antigo em nome do novo, mas quebra com as barreiras que os separam.

“[...] O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica”. (RANCIERE, 2005a, p. 34)

O regime estético não criou as rupturas com o passado, mas possibilitou uma nova conversa, uma reinterpretação do papel da arte. Os “ismos” históricos perdem força e cada artista passa a criar suas proposições, criando novos diálogos com o espectador.

Neste regime a arte vai lidar de forma autônoma com a experiência sensível, não da maneira moderna de estruturar arte, sendo arte pela arte, mas um regime que não fará divisão entre as proposições. A política é o paradoxo, arte não é arte, não existe o fim da modernidade para que as novas propostas possam existir.

“[...] Porque la autonomía estética no es esa autonomía del « hacer » artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida”.<sup>10</sup>(RANCIÈRE, 2005b, p. 27)

Rancière faz uma relação entre política da estética e estética da política, a primeira acontece no regime estético, onde a arte já se configura como uma ação política, que “determinando a reconfiguração da divisão do sensível”,

---

<sup>10</sup>O texto correspondente na tradução é: “Porque autonomia estética não é essa autonomia do fazer artístico que a modernidade oficializou. Trata-se da autonomia de uma forma de experiência sensível. E é essa experiência que constitui o germe de uma nova humanidade, de uma nova forma de individualidade e coletividade da vida.”

desenvolvendo-se no “devir-mundo” e deixando de lado a forma artística rebelde, esta última definida por Rancière como a arte voltada para si.

A política não é o princípio do exercício de poder, mas toda a configuração de um espaço específico, de uma circunscrição de um espaço particular da experiência. A estética da política está nas ações de recriar, de construir montagens do espaço, de sequências de tempo, formas de visibilidade, na maneira como a realidade se apresenta para comunidade política, a comunidade do dissenso.

“[...]la política tiene su estética: en el fondo, la política es la constitución de una esfera específica de objetos supuestamente comunes y de sujetos capaces de describir esa comunidad, de argumentar sobre ella y de decidir en nombre”.<sup>11</sup>(RANCIÈRE, 2005b, p. 55)

Os artistas engajados que buscam “repolitizar” a arte utilizam várias técnicas e práticas, segundo Rancière essa variedade nem sempre atinge o fim desejado, os meios são enfraquecidos por alguma força externa ou interna ao objeto. Os signos sofrem leituras, e para isso precisam fazer parte do “cotidiano” do espectador. Para que haja uma leitura satisfatória destes elementos é preciso que haja uma interação com o mundo. A ideia da imagem midiática como um empobrecimento das mesmas, por conta da hipervisualização, não deve ser aplicada a todas as imagens, existem as de cunho político, que trazem o *dissenso*.

Porém existe para Rancière um problema na estruturação dos objetos de cunho político. Os artistas tendem a criar objetos de maneira pacífica, e muitas das vezes utilizam de argumentos que pouco fala ou são difíceis de identificá-los como crítica a determinado meio ou situação.

Rancière diz que o não existe contradição entre arte pela arte e arte política, a contradição está no centro da experiência e na educação estética. A educação estética transforma a ociosidade da obra em uma estética em movimento, uma estética viva.

A educação se divide em duas partes: de um lado existe o projeto de uma revolução estética, a arte passa a ter uma forma de vida, que suprime a diferença com a vida; de outro lado existe uma “representação rebelde”, em que arte se separa de outras formas de vida, sua representação é no campo da arte.

---

<sup>11</sup> O texto correspondente na tradução é: “[...] a política tem a sua estética: no fundo, a política é a constituição de uma esfera específica de objetos supostamente comuns e de sujeitos capazes de descrever essa comunidade, de argumentar e decidir em seu nome”.

“El escenario de la revolución estética se propone transformar la indecisión estética de las relaciones de dominio en principio generador de un mundo sin autoridad. Esta proposición opone revolución a revolución a la revolución política concebida como revolución estatal que reconduce de hecho la separación de las humanidades, opone la revolución como formación de una comunidad de la percepción”(RANCIÈRE, 2005b, p. 30).<sup>12</sup>

Existem então dois tipos de revolução, uma voltada para as questões do estado, que conduz a uma separação da humanidade, e a outra que tem como função a formação de uma comunidade da percepção. Porém, a comunidade da percepção faz com que a política estética desapareça e, que não haja a prática do dissenso, gerando uma comunidade consensual, na qual todos estão de acordo, não existe a crítica sobre o espaço de convivência.

“[...].Sobre la base de esta identificación la vanguardia marxista y la vanguardia artística pudieran coincidir en torno a los años veinte y ponerse de acuerdo sobre el mismo programa: la supresión conjunta del disenso político y de la heterogeneidad estética en la construcción de formas de vida y edificios de nueva vida. Es frecuente relacionar esta imagen de la revolución estética con la catástrofe «utópica» y «totalitaria»”. (Idem, p. 31).<sup>13</sup>

Esse pensamento de uma utopia que destrói o pensamento estético é que quero desfazer. A utopia deve ser trabalhada em função de um pensamento de criação, de maneira aberta, sem restrições para o objeto artístico. Utopia como guia de um pensamento livre, não como um sonho de recriar e consertar o mundo, mas impulsionadora de novas propostas, que não façam da arte uma refém de si mesma.

---

<sup>12</sup> O texto correspondente na tradução é: “O cenário da revolução estética se propõe a transformar a indecisão estética das relações de domínio em princípio gerador de um mundo sem autoridade. Esta proposição opõe revolução a revolução, a revolução concebida como revolução estatal que reconduz de fato a separação das humanidades, opõe a revolução como formação de uma comunidade da percepção”.

<sup>13</sup> O texto correspondente na tradução é: “Sobre a base desta identificação as vanguardas marxista e artística puderam coincidir nos anos 1920, e colocaram de acordo sobre o mesmo programa: a supressão conjunta do dissenso político e da heterogeneidade estética, na construção de formas de vida e na edificação de nova vida. É frequente relacionar esta imagem a revolução estética com a catástrofe «utópica» e «totalitária». ” Idem, p 31.

### 3 CARLOS ZÍLIO

Carlos Zílio obteve sua formação inicial em pintura com Iberê Camargo, teve uma produção estética intensa durante os anos 1960/70, uma produção marcada por muitas questões. Formou-se também em Psicologia. Neste período, participou de várias exposições coletivas, tais como *Opinião 66* e *Nova Objetividade*, ambas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1975, teve sua exposição individual, *ATENSÃO*, na galeria Luiz Buarque e Paulo Bittencourt.

Seus trabalhos são bastante diversificados. Obras que vão de desenhos sobre papel a pedras suspensas no ar por madeiras. Essa diversidade de materiais e suportes traz como tema central a crítica e a ironia das relações com a sociedade. Como estamos lidando com duas décadas de produção, é importante destacar a existência de intenções distintas por parte do artista nos seus questionamentos nestas duas décadas.

Na primeira década, há um papel mais político, mais radical, ligado diretamente com a política do país. As obras discutiram os problemas políticos e financeiros do Brasil.

“Diria que na década de 1960 havia uma intenção política mais direta entre arte e sociedade. Uma vocação mais dirigida por uma arte política”. (ZÍLIO, entrevista 27/12/13)

Nos anos 70, sua produção estava mais madura, as questões artísticas estavam mais voltadas para o universo das artes, da circulação e vinculação no mercado. Não que as ideias iniciais tenham desaparecido, mas foram reforçadas por questões mais internas das artes.

“Já na década seguinte (1970), creio que se passa a compreender mais e a destacar na ação política uma visão crítica do circuito da arte, enfim, o problema do sistema de arte”. (ZÍLIO, entrevista 27/12/13)

As questões mercadológicas começaram a aparecer cada vez mais fortes. Os artistas passaram a trabalhar com materiais que não são possíveis de se colecionar, ou passaram a fazer com materiais mais ordinários, encontrados em qualquer lugar, tais como loja de ferramentas ou material de construção.

Um ponto interessante, neste período, é o fato do mercado de arte passar a ter uma valorização governamental, pois acreditava que para estabelecer o

desenvolvimento, o país deveria ter uma vasta produção artística. Porém, o mercado em desenvolvimento era voltado para a arte moderna, já houve um aumento de galerias interessadas neste mercado. Para termos uma ideia, a própria empresa Globo de televisão tinha sua privada galeria em São Paulo, chamada *Global*. Zílio declarou que o mercado ainda não era muito aberto as artes contemporâneas, porém, os artistas, de certa forma, conseguiam seus patrocinadores.

“Com relação ao mercado, é claro que quando ele cresce, os artistas que são mais laterais também acabam sendo beneficiados. Nesta época, havia uma galeria aqui no Rio, a Galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt, que vendia obras do século XIX e com estas vendas investiam nos artistas da minha geração. Existiam poucos colecionadores interessados em arte contemporânea”. (ZILIO, entrevista 27/12/13)

Algumas das obras, tais como *Fragmento de paisagem*, 1974, [Figura 11] trazem discussões sobre materialidade, posicionamentos políticos e estéticos. Esta obra é composta por um frasco de vidro rotulado com o nome da própria obra, cujo interior foi composto por pregos. Um elemento marcante em muitas das suas obras, o prego traz muitas discussões sobre sua forma, função e possibilidade de uso. Em uma análise mais simbólica deste trabalho, percebe-se a capacidade do prego de ferir, cortar, perfurar. Trata-se de um objeto que recria uma paisagem, que descreve um ambiente repleto de dores e ameaças.

Figura 11



Carlos Zílio, *Fragmento de paisagem*, 1974. Objeto, vidro e pregos, 12 x 6 cm.



### 3.1 O artista como o determinante de sua própria estética

Segundo Michel Foucault, *a estética da existência* é todo comportamento atrelado ao questionamento ético, o qual contribui a um desenvolvimento de modernização do grupo no qual está atrelado um indivíduo que age desta maneira. Trata-se de um ser que coloca sua vida a serviço daquilo que acredita.

Um dos pontos de interesse que nos leva a pensar a estética da existência e o artista que vive uma *vida-artista* é o fato de Zílio ter feito da sua vida uma produção estética. Durante os últimos anos da década de 60 e início de 70, ele se colocou como militante direto contra o regime militar, já que sua produção plástica não supria sua necessidade de mudança. Zílio, em declaração dada a Fernando Cocchiarale, disse que sua atuação como militante político era um ato estético.

“Esta passagem da entrevista dado ao Fernando é muito curiosa. De fato, eu tinha deixado de fazer arte política para fazer só política. Mas é inevitável que você acabe levando sua experiência de vida como artista para sua nova atividade. A minha vida clandestina, que se passava necessariamente em um espaço demarcado, realizando ações armadas, me fazia ter no íntimo e ocasionalmente um olhar, digamos, artístico, como se estivesse fazendo arte, me ocorria ver as situações por este ângulo”. (ZILIO, entrevista 30/12/13)

Zílio foi ferido, consequência de luta armada, passou dias entre a vida e a morte, foi levado para o sistema penitenciário, onde passou dois anos e meio sobre detenção. Ao ser libertado, o artista tenta retomar aos poucos sua vida, porém, com as perseguições constantes, opta por sair do país, indo para Paris. É neste período, que cursa o doutorado na Universidade de Paris.

“Esta escolha apontava para um novo âmbito no qual pretendi colocar minha atuação política: considerar a minha produção de arte sua circulação; desenvolver uma ação no debate cultural e atuar para a transformação do conhecimento no campo da arte brasileira criando instituições capazes de formar pessoas dentro de critérios conceituais”. (ZILIO, entrevista, 27/12/13)

Quando um artista dentro de uma sociedade coloca-se como um agente na formação de outros indivíduos, contribuindo para uma diminuição de um sistema de dominação e manutenção dos sentidos comuns na sociedade brasileira, pode-se dizer que sua dedicação é uma estética da existência.

A estética da existência fala sobre os problemas levantados pelo individualismo, provocados, a partir do fortalecimento do capitalismo e o surgimento de novas tecnologias de 'controle de subjetividade'.

Foucault faz duas definições sobre artistas, a vida artística que é vida e obra do artista e a vida artista, que seria a maneira como algumas pessoas se desenvolvem para tornar a vida mais significativa.

“[...]Para Foucault a 'vida artista' é uma coisa toda outra; na verdade esta expressão designa o trabalho que certas pessoas desenvolvem no sentido de tornar as suas vidas belas, generosas, riosas, intensas, numa relação com a comunidade de iguais, todos voltados para o desenvolvimento de uma estética da existência, ocupados em fazer da própria vida, e da vida de seus próximos, uma obra de arte”. (BRANCO, Guilherme Castelo, In: *Arte, vida e política: ensaios sobre Foucault e Deleuze*, 2010, p. 29)

Este trecho define muito bem a afirmação de Carlos Zílio, ao dizer que sua produção nos anos 70 está mais voltada à formação artística, a um amadurecimento e um reposicionamento dentro do sistema artístico. Também traz uma nova discussão para o campo da arte, até então atrelado a um sistema mais tradicional e de interesse financeiro, num sentido mais restrito do termo.

Além desse ponto, podemos fazer um paralelo com a afirmação de Zílio, quando ele abandona toda sua produção e entra para o lado militante, na luta contra o sistema ditatorial, no qual o país se encontrava. Desta forma, o artista aponta a força estética em sua militância.

Discorreremos sobre uma estética de um indivíduo que entra em conflito, em nome de si e de seu grupo, com um sistema de assujeitamento, contra as normas disciplinadoras. Zílio posiciona-se favorável às lutas de resistência contra o sistema de normatização e assujeitamento dos grupos.

### 3.2 Arte como liberdade

As relações de poder e saber são inerentes aos grupos sociais, elas existem em pequenas e grandes escalas. Para Foucault, as macro relações de poder só se mantêm graças as relações de domínio das bases.

Essas relações de poder, conseqüentemente, são relações de enfrentamento, nelas temos sempre a ideia de resistência. Pois, onde há dominação, sempre existe a possibilidade de uma virada de jogo, de resistência.

“Quero dizer que as relações de poder suscitam necessariamente, apelam a cada instante, abrem a possibilidade de uma resistência, e é porque há possibilidade de resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanta força, tanto mais astúcia quanto maior for a resistência”. (FOUCAULT, 2010, p. 232 )

No momento em que discutimos as relações de poder e assim, falamos de questões do comportamento social, devemos levar em consideração que os sistemas de coerção são feitos de maneiras muito sutis, eles compõem uma teia invisível que liga opressores e oprimidos, de forma tão imperceptível, que tornar-se difícil encontrar uma margem para desconstruí-la. Analisando as relações de poder a partir do sistema disciplinador, Foucault afirma que:

“[...]. Pequenas astúcias dotadas de um grande poder de difusão, arranjos simples, de aparência inocente, mas profundamente suspeitos, dispositivos que obedecem a economias inconfessáveis, ou que procuram coerções sem grandeza, são eles que entretanto que levavam a mutação do regime punitivo no limiar da época contemporânea”. (FOUCAULT, 2011b, p. 134)

Nesse sistema de disciplinas, devemos considerar a forma da sociedade, para que os comportamentos contrários aos dogmas estabelecidos sejam vistos como comportamentos desviantes. Foucault faz referência às escolas e quartéis como espaços formadores de indivíduos que devem seguir regras e normas, de tal forma que estes cenários os impede de pensar de maneira diferente. São esses lugares formadores de indivíduos bem treinados para exercer sua função social, ou seja, bons cidadãos capazes de respeitar a ordem e a lei, sem que haja questionamentos, pois eles são treinados para obedecer.

Foucault, em seu livro *Vigiar e Punir*, expressa sobre a forma como os indivíduos são disciplinados. A partir da disposição do espaço escolar, cria-se espaços de competição e hierarquização; os melhores são colocados de maneira que todos saibam sua posição, fazendo com que, desde cedo, perceba-se a existência daqueles que ordenarão e os que apenas obedecerão.

Essa organização espacial, ainda utilizada nas escolas, alimenta o processo de hierarquias, construindo na sociedade indivíduos que são constantemente subjugados e colocados abaixo de alguém. A aceitação das hierarquias, desde sua formação inicial a partir do espaço escolar, favorece o surgimento de regimes autoritários. Diante disso, a sociedade é “criada” de maneira inconsciente para seguir suas autoridades de forma ordeira. Mesmo que os cidadãos percebam que

existe algo errado com o sistema político de seu grupo social, suas criações os “impedem” a agir contra esse erro, também marginalizam certas ações com a finalidade de o que os “indivíduos de bem” fiquem fora da zona de conflito.

As obras de Carlos Zílio *Reina tranquilamente*, 1967, [Figura 12], e *Visão total*, 1966, [Figura 13], são trabalhos que discutem essas questões disciplinares, tais como o reflexo de uma sociedade anônima, moldada por padrões autoritários. As obras são figuras representadas por máscaras que impedem a identificar um indivíduo, em uma época que pensar diferente era um perigo constante, principalmente se este pensamento fosse contra o regime militar.

A primeira obra constitui uma caixa, que nos lembra de uma caixa de fósforos aberta, contendo diversas máscaras brancas, todas numeradas, com um sim sobre a boca. Na parte superior do trabalho, há uma mão apontando para um grande “SIM” e para as máscaras, que representam corpos dóceis, que se comportam seguindo as regras sociais, mesmo que essas não sejam éticas. Nesta pesquisa, temos uma forte crítica ao sistema social e todo o processo disciplinador no qual se encontra o Brasil.

Figura 12



Carlos Zílio, *Reina tranquilamente*, 1967. Vinílica sobre madeira, acrílico, resina plástica e plástico, 135 x 65 x 15,5. Coleções particulares.

Dialogando com o primeiro, o segundo trabalho possui uma placa de madeira com diversas máscaras, quase todas com os olhos vendados, apenas uma das nove máscaras está com os olhos descoberto. Ao redor destas máscaras, podemos visualizar a sugestiva palavra “VER”, em um espaço no qual apenas um dos indivíduos é dado o direito de enxergar. Algumas hipóteses podem ser levantadas sobre esse indivíduo beneficiado por não ter a visão coberta, entre elas: ele pode representar o artista, aquele que consegue de certa forma ver algo que ainda não está visível aos outros, ou é aquele que vigia os demais, para que as vendas não sejam retiradas, para que assim haja o questionamento da realidade.

Figura 13



Carlos Zílio, Visão total, 1966. Vinílica sobre madeira, acrílico, resina plástica, plástico, 84 x 62,5 cm. Coleção particular .

Essa criação também promove temores e verdades que são facilmente disseminadas pelos grupos sociais, já que a manipulação torna-se mais fácil quando se tem grupos criados para pensar em comum acordo. Ao falar desta maneira, parece que existe uma constante conspiração dos governos para que a sociedade seja dócil e manipulável, mas esses sistemas legitimadores estão de tal maneira enraizados nos sistemas disciplinadores, que muitas vezes são reproduzidos sem que haja intenção para tal ação.

### 3.3 As paisagens

“Aquele que quiser, mesmo que fosse somente em certa medida, chegar à liberdade da razão, não tem o direito de se sentir na terra senão como viajante”. (NIETZSCHE, 2006, p. 302)

A produção de Carlos Zílio, durante a década de 1970, possui um tom de ironia e violência, trazendo para a arte brasileira não só a experimentação formal, mas também a desconstrução do olhar sobre os trabalhos artísticos, traz sua participação, ativamente política, como marco de uma nova estética.

“O projeto geral do meu trabalho é traduzir em termos plásticos as contradições que detecto na sociedade. Respeitando as características da linguagem da arte, no entanto não tento fazer um registro ao nível dos fatos, mais sim propor modelos amplos de interpretação da realidade”. (ZILIO, 2006, p. 50)

Integrante de grupos de esquerda, este artista põe um engajamento político muito forte em sua arte. São visíveis também as críticas aos sistemas de arte e a estética vigente no país. Com base nessas duas questões, iremos analisar os trabalhos paisagísticos de Zílio.

A construção ou transformação das paisagens com seus deslocamentos são temas recorrentes de historiadores e filósofos, que discutem a contribuição de novas maneiras de relacionar espaços e sociedades. As paisagens artísticas construídas por Zílio estão além do campo do visível ou do assimilado, são topografias que exigem outra percepção do espectador. São paisagens gráficas, cheias de coordenadas, que guiam para outros espaços.

#### 3.3.1 Espaço/topos

Espaço pode ser um território que abrange um lance de vista ou mesmo uma determinada característica de um limite geográfico. As questões geográficas, quanto a este conceito, passaram por várias discussões. Utilizando os preceitos da fenomenologia, passa a trabalhar com a paisagem que é transitória, intuitiva, simbólica, singular.

Marc Augé descreve o “*dispositivo espacial*” como o que exprime a identidade de um grupo, sendo o conceito de identidade discutido entre o campo da realidade e o da fantasia. O espaço, o lugar marcado com a origem e a história, é o

que, segundo Augé, une as sociedades e que as mantém dispostas a lutar para mantê-las. Para este autor, hoje vivemos a utopia do deslocamento, que é representada pelas megalópoles, *ciudades-mundos*, nas quais criamos a sensação de conhecer o mundo todo, de que ele se encontra ali. São lugares criados de ilusão e alusão a um mundo que está acontecendo em seu lugar de origem e nestas pequenas ilhas cidadinas. Essas manifestações se dão de maneira pasteurizada, são absorvidos fragmentos de sociedades distintas, nunca se vive por completo o lugar.

“A fantasia de lugar fundado e incessantemente refundador não passa de uma semi fantasia. Em primeiro lugar, ela funciona bem, ou melhor, funcionou bem: terras foram valorizadas, a natureza foi domesticada, a reprodução das gerações assegurada; nesse sentido, os deuses da terra a protegeram bem”. (AUGÉ, 2012, p. 46)

A questão do espaço coloca-se desde muito na questão da hierarquização dos poderes. Na Idade Média, segundo Foucault, existia a ideia de espaços localizado que eram divididos entre profanos e sagrados. Para este autor, na contemporaneidade, vivemos o momento de posicionamento das redes de ligações, das posições, como o lado a lado. Esses posicionamentos geram os problemas de vizinhança, das relações de troca de poderes, criam áreas de conflitos.

“A exposição espaço geográfico ou simplesmente espaço, por outro lado, apareceu em voga, ora estando associado a uma porção específica da superfície da Terra identificada seja pela natureza, seja por modo particular como o homem ali imprimiu as suas marcas, seja com referência a simples localização”. (CORREA, 2000. p 16)

Essa definição faz-se necessária para levar as ligações do espaço em relação aos conceitos utópicos/heterotópicos, aqui defendidos, com as questões entre política e estética. Partindo da relação de fronteira e os conflitos gerados nas relações de poder que compete a cada um desses princípios. As relações de fronteiras, aqui observadas, são as relações entre arte e vida, da maneira como podem ocorrer a anulação ou diluição dessas.

A idealização ou formulação de uma Paisagem nem sempre parte do lugar comum. Mesmo que seja observada pelo mesmo vidente, pode ser vista de muitas formas. Questões psicológicas, sociais e políticas afetam a nossa relação com este lugar. A paisagem pode ser do campo geográfico, que estuda suas coordenadas e topografias; mas pode ser, também, do campo da filosofia que estuda suas

coordenadas e suas tipografias. Essas duas ciências buscam a afetação do deslocamento dentro dos espaços. A questão do espaço coloca-se desde muito na questão da hierarquização dos poderes.

A paisagem como uma das palavras chaves relacionada ao espaço coloca-se como ação humana que modela a superfície terrestre.

“A exposição espaço geográfico ou simplesmente espaço, por outro lado, apareceu em voga, ora estando associando a uma porção específica da superfície da Terra identificada seja pela natureza, seja por modo particular como o homem ali imprimiu as suas marcas, seja com referência a simples localização”. (CORREA, 2000, p16)

A *Paisagem* 1974, [Figura 14], de Zílio é fundamentada na vivacidade, possibilita a experiência com o corpo, com a morte, com a vida, possibilitando as ligações através do ‘invisível’, do que está além do compreensível imediato. As obras deste artista querem afetar diretamente o público. Trazer à tona as ligações que afetem diretamente a compreensão do espectador.

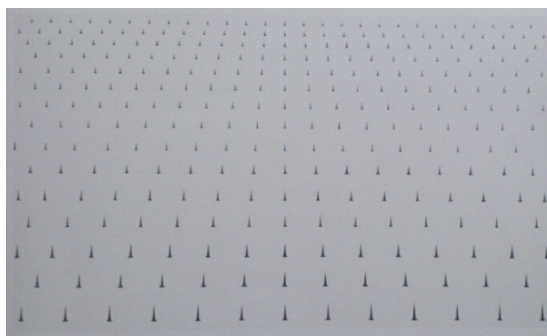
“[...] .A obrigação dos artistas contemporâneos é usar os meios adequados, mas não simplistas, para se aproximar do público de arte e encontrar uma linguagem eficiente nesse sentido”. (ZILIO, 2006, p. 54)

Em uma análise formal, percebe-se a exploração de nanquim sobre papel, na representação de desenhos de pregos, repetidamente e continuamente, o que leva o espectador a perceber as marcas dos fluxos e dos fixos da paisagem. Além de observarmos o perigo e a dor como uma simples visualização, somos levados à percepção tátil dos objetos. Zílio faz relação ao significado simbólico que o prego representa para nossa sociedade, em especial a sociedade setentista, que se encontrava sobre o regime autoritário de governo.

Retira-se dessas paisagens a possibilidade de agradar. Campos verdes e florais com belos trabalhadores são substituídos por pregos pontiagudos e cortantes, poucos são os que se atreveriam a enveredar sobre esse lugar árido como o retratado. Com o intuito de mostrar a verdadeira paisagem, descortinar o pano verde que encobre o invisível, que encobre a dor.



Figura 14



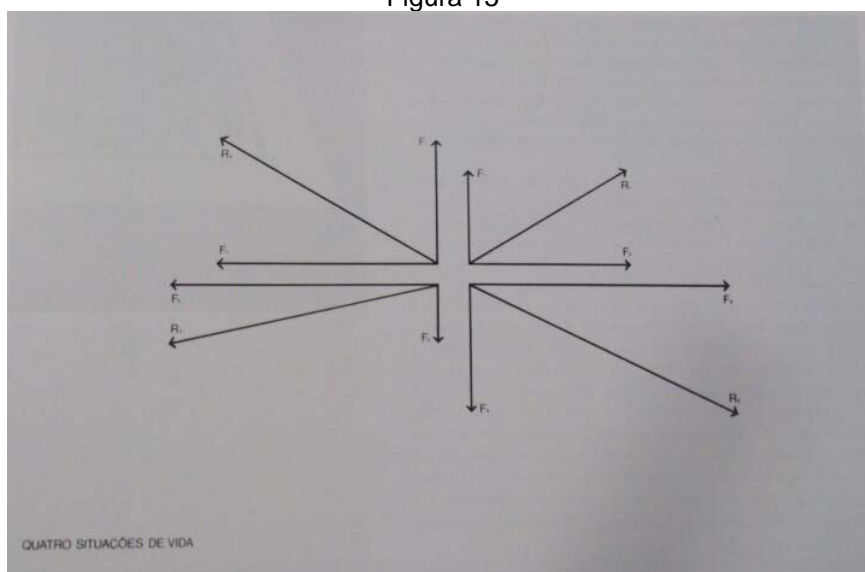
Carlos Zílio, Paisagem, 1974. Nanquim sobre papel, 46,7 x 72 cm.

Essas paisagens são construídas em tempos de grande tensão política, quando os regimes totalitários corrompem e ultrajam os pensadores da década 1969/70 de quase toda a América Latina. A produção artística neste período ficou bastante prejudicada, pois os governos militares colocaram os artistas e intelectuais como marginais perturbadores da ordem social com suas obras subversivas.

Os artistas veem suas sociedades deflagradas por militares corruptos, que impedem qualquer fonte de respiro e de luz, focos e aberturas. Agindo de forma perigosa, colocam-se diante da criação de outro lugar, dentro de seu próprio lugar. Constroem as brechas, as incisões que o rei Utopus de Utopia fez ao cortar o istmo que ligava a terra, criando assim uma ilha, possibilitando uma nova forma de se habitar o mesmo lugar.

Voltando para os espaços e as paisagens, *Quatro situações de vida*, 1974, [Figura 15], é outra obra que transita pelos caminhos de outro lugar. A pintura sobre tela cria coordenadas que levam para os quatro *pontos* cardeais, partem do centro para as extremidades. Vemos também a construção de um espaço delimitado sobre outra tela, com numerações – pessoas, com a seguinte legenda: *espaço vida, n<sup>o</sup>= pessoa*. É a projeção de um novo lugar, ao menos de um que seja fora do sistema em que o artista habitava.

Figura 15



Carlos Zílio, Quatro situações de vida, 1974. Acrílico sobre tela, 94 x 144 cm.

Eduardo Veras, em sua tese, define os artistas conceituais da seguinte maneira:

“[...]os jovens sessentistas ataram à utopia política e social de seu tempo, questões que estendiam desde as origens da arte moderna, sobretudo as que se voltavam à crise do objeto artístico e suas relações com o artista, o público, o mercado, a crítica e as instituições” (VERAS, 2012, p. 52)

E acrescenta, “é a arte que contestou as características tidas como a essência do objeto artístico mais tradicional” (Idem, p.52). Analisando desta maneira podemos enquadrar este trabalho como conceitual. Porém, Zílio alimenta o seu discurso afirmando que suas obras não são conceituais, pois elas estão ligadas diretamente à relação com o real, sendo que os artistas conceituais são preocupados com o epistemológico.

A pretensão de Carlos Zílio é colocar em suas obras, plasticamente os problemas detectados na sociedade, representando a realidade, fazendo com que o público comum, não especializado, seja capaz de compreendê-las. Além de acreditar que a arte deve ter uma função ideológica, conflitante. A ruptura, as tensões e as ameaças das obras são constantes para trazer o público para a realidade; “[...].Trata-se de não envolver o espectador, conquistá-lo mediante signos de cumplicidade, mas mobilizá-lo para uma leitura crítica do real. Os dados estão postos e formalizados, o raciocínio deve entrar em ação”. (ZÍLIO, 2006, p. 56)

Ronaldo Brito profere uma estratégia de aproximação, sobre o modo como a arte se organiza como trabalho de arte – objeto cultural, político histórico – indispensável

de uma leitura do real, criando efeitos no campo cultural. Podemos analisar essa busca pelo real a partir do conceito de *convenientia* de Foucault, aproximando e ajustando as linguagens artísticas com os conjuntos sociais, possibilitando o ajustamento entre as duas instâncias – arte e vida. Criando suas paisagens, novos universos e politizando o objeto artístico.

As questões estéticas e políticas trabalham mutuamente para construir um novo modo de ver a realidade nas obras de Zílio, pois buscam sempre afetar a percepção do espectador. Trazem ainda, elementos da realidade social, motivando assim, insurreições e mudanças de atitudes frente às realidades impostas por sistemas de controle.

### 3.4 **Corpos dóceis**

“Essa necessidade de um castigo sem suplício é formulada primeiro como um grito no coração ou da natureza; no pior dos assassinos, uma coisa pelo menos deve ser respeitada quando punidos: sua ‘humanidade’”. (FOUCAULT, 2011, p. 72)

A citação supracitada, retirada do livro *Vigiar e Punir* de Foucault, faz uma análise sobre o sistema prisional e os tipos de punições impostas aos criminosos. O respeito à humanidade dos marginais da lei passa a ser medido conforme a gravidade de seus delitos, contudo, em todos os casos, o nível de violência deve levar em consideração o “homem”.

A obra *Identidade Ignorada*, 1974, [Figura 16], traz denotativamente o pé de um cadáver, como se estivesse dentro do necrotério com uma etiqueta de identificação. O que chama a nossa atenção é a frase escrita na etiqueta, “identidade ignorada”, ou seja, o valor do indivíduo é deixado de lado. Dessa forma, não será possível descobrir nome, família ou partido deste indivíduo.

Figura 16



Carlos Zílio, Identidade ignorada. Fotografia, 18 x 24 cm. Coleções particulares e do artista.

Com relação a esta fotografia, pensa-se que a violação dos direitos humanos não está na morte, pois esta é natural a todos os seres vivos, mas na destruição do direito a individualidade, violação do direito humano de existir. A morte é natural, porém, como seres culturais, criamos rituais para nossos mortos. O desrespeito a esses códigos é a violação do outro. Como exemplo, destacamos a Grécia antiga, onde os mortos deveriam ser enterrados com moedas nos olhos, caso contrário, as almas transitariam pela terra, como consequência das impossibilitadas de pagar o barqueiro que as lavariam para o plano espiritual.

A falta de identidade na fotografia de Zílio possui um peso histórico, pois nos leva ao momento quando a obra foi realizada. Trata-se do período de ditadura militar brasileira, no qual pessoas desapareceram e seus corpos jamais foram encontrados. Somam-se a isso as torturas frequentes e prisões arbitrárias.

Esse tipo de arbitrariedade não é nenhuma novidade, durante séculos, punições violentas foram utilizadas por governantes. Apenas no século XIX, suplícios começaram a ser questionados sobre o nível de crueldade e sua eficácia.

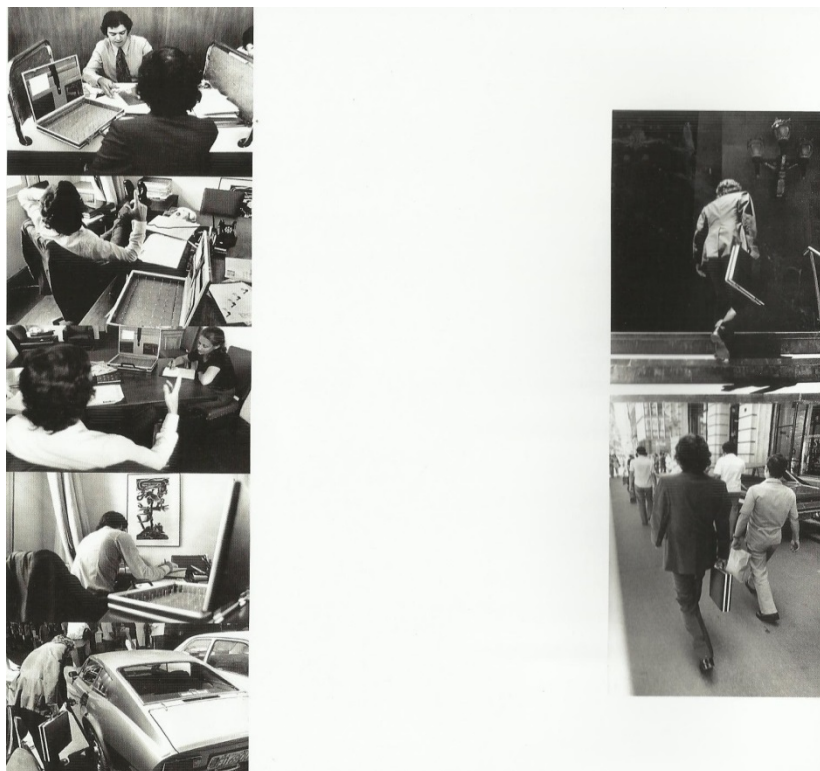
Ao analisarmos essa passagem de Foucault observamos a partir do trabalho *Identidade ignorada*, que o fator humanidade não foi levado em consideração. Um homem que perde o seu direito a identidade ou a um enterro nos moldes sociais, não teve sua essência humana preservada.

Outro ponto interessante a ressaltar, ainda em Foucault, é a representação das punições, pois com o passar dos séculos, as discussões sobre elas passaram a ser mais relevantes. Com esse pensamento, o sentido da punição passa a ter muito mais valor do que fato ela realmente tinha; desta forma, questionar-se-á na hora de cometer um ato criminoso, imaginado a suposta punição.

“Entre as penas e na maneira de aplicá-las em proporção com os delitos. Devemos escolher os meios que causarão no espírito do povo a impressão mais eficaz e mais durável, e ao mesmo tempo a menos cruel sobre o corpo culpado”. (BECCARIA apud FOUCAULT, 201, p.91)

Essa discussão é bastante pertinente, quando analisamos obras de arte, que trazem o marco da violência, em especial o abuso de poder por parte daqueles que deveriam preservar pela segurança dos cidadãos.

Figura 17



Carlos Zílio. Para um jovem de brilhante futuro, 1974. Fotografia (múltiplo - série fotográfica). Coleções particulares e do artista.

Quando colocamos em análise as fotografias *Para um jovem de brilhante futuro, 1974*, [Figura 17], percebemos a existência de seis imagens que fragmentam o cotidiano de um jovem, sem identidade, durante o horário de trabalho. Em uma das cenas, encontra-se presente uma mala aberta, cuja bagagem é composta apenas por pregos. Nesta obra existem três elementos estéticos que constata a violação do corpo: a falta de identidade do jovem; os pregos presentes no interior da mala; o título da obra. Percebemos o recorte de uma violência velada, camuflada por sistemas autoritários.

O primeiro elemento – a falta de identidade do jovem – critica um sistema castrador, no qual os jovens não possuem o direito de escolha, são obrigados a seguirem os dogmas de uma sociedade já consolidada, com moldes inflexíveis. O rapaz da foto representa o cidadão, desde que esse cumpra o seu papel dentro da sociedade e que sua atuação não saia do alcance dos refletores dos sistemas controladores.

A utilização dos pregos presentes no interior da mala, presente em várias obras deste artista, sugere sempre dor, rasgos, incisões, deixando sempre a ideia de opressão. Esta obra configura-se como o retrato de um perigo eminente, em que os documentos são substituídos por estes objetos pontiagudos, tornando refém o manejador da pasta.

Como terceiro elemento, o título da obra – *Para um jovem de brilhante futuro* – é uma complementação das imagens, trabalha com ênfase na crítica ao sistema social, no qual os jovens nascem predestinados a manterem-se em suas classes sociais. A utilização da linguagem escrita é um ponto para uma compreensão mais objetiva deste trabalho. Talvez ao se levantar esta hipótese, essas imagens seriam apenas uma representação banal de um jovem em seu cotidiano de trabalho. O título dá eco às imagens, tornando-as políticas e fonte estética de denúncia da violação dos direitos básicos de escolha.

Ao falarmos de fotografia<sup>14</sup>, interessa-nos sua função como mensagem, o pressuposto de que existe uma emissão e uma recepção dela. Sendo assim, mesmo uma fotografia artística parte deste princípio.

---

<sup>14</sup> Dois especialistas em fotografia, Susan Sontag e Roland Barthes, colocam-na como um objeto de estrutura autônoma, apontam que nela existe inicialmente uma mensagem imediata, que dispensa explicações. Para Barthes, a fotografia como estrutura não está isolada, ela comunica com outras estruturas, sendo o texto ou legenda a principal destas.

A legenda seria o complemento ou a manipulação da percepção do espectador. Lembrando que a fotografia coloca-se como uma analogia do real, mesmo que saibamos que se trata de mais uma das comparações com a realidade que todas elas possuem.

Segundo Barthes, a fotografia passa duas mensagens, a denotativa e conotativa. A primeira trata da analogia ao mundo concreto e a segunda refere-se à maneira como a sociedade ler e pensa sobre o fato retratado.

A fotografia artística se dá no campo da conotação, é repleta de signos e códigos predestinados a conduzir a percepção do espectador. Barthes fala em diferentes tipos de conotação, trabalhando a perspectiva cognitiva e ideológica.

No que interessa para nossa análise, tomaremos a conotação ideológica, visto que essa norteia à leitura da imagem as razões, aos valores morais e aos éticos. Zílio trabalha com a transformação de valores que estão segundo sua concepção, deturpados. Nessa ótica, os códigos culturais presentes nas imagens e o texto trabalham de diferentes maneiras, ampliam o sentido conotativo da imagem, fazem com que ela tenha sempre um ar de inocente, facilitam a manipulação dos que leem, atingem de forma racional o espectador.

Enfim, ambas são cenas contemporâneas de denúncia a violência. Uma violência velada, que expressa sobre crimes que acontecem debaixo dos olhos da sociedade. Essas duas obras não trazem somente o horror, elas trabalham com a mensagem irônica, pois indicam o engessamento e a castração do direito de ser, de existir.

Em última análise, a obra *Cela*, 1971, [Figura 18], que foi projetado nos anos 70, durante o período em que Zílio esteve na prisão, momento no qual o artista ficou isolado por algumas vezes. O projeto artístico do autor aqui estudado concretizou-se para a exposição de Arte e Política em 1996, que aconteceu nos museus do MAMRIO e MAMSP.

Trata-se de uma obra constituída por uma caixa preta com o comprimento de um homem mediano, com uma pequena abertura em uma das laterais, o que permite a entrega de pequenos objetos. Nessa abertura é possível visualizar duas mãos de resina segurando um prato de comida. Esse trabalho faz referência a uma cela de cadeia, na qual quem está dentro é permitido apenas, o recebimentos de um prato de comida. Para Zílio, ela representa o sentimento de reclusão.

Voltando as relações de poder, esta obra traz questões emblemáticas, quando nos referimos a este assunto, visto que a prisão é um ponto marcante dentro do processo de punição das sociedades. Estar em uma prisão, recluso dos direitos dos cidadãos livres, significa que o indivíduo encarcerado está à margem da sociedade.

Figura 18



Carlos Zilio, A cela, 1971. Objeto ,(à direita foto do projeto de 1971; à esquerda objeto executado em 1996).

As obras aqui analisadas foram selecionadas por serem consideradas utópicas, pois abordam a ideia de crise, de insurreição, perigo, castigo; produzem ações questionadoras do sistema político do país do artista, no momento de sua produção. Percebemos que mesmo sofrendo influências do tempo e no espaço, aos quais estão inseridas no momento de sua produção, elas também estão livres, são



obras atemporais, visto que problematizam a atual sociedade. Também são consideradas pós-modernas, já que tratam de manifestações artísticas que demonstram a possibilidade do uso de novos materiais, não limitam o artista em uma única linguagem processual.

## CONCLUSÃO

Vivemos em uma sociedade cuja sombra do autoritarismo não se apaga. Mesmo quarenta anos depois do golpe militar, o ranço deixado pelo AI-5 ainda persegue aqueles que lutam por uma sociedade igualitária. Este trabalho nasceu do desejo de ver a sociedade brasileira sair de um período de anestesia após o golpe.

Este estudo nasceu da análise de obras e artistas que se manifestaram contrários ao regime militar, que se mobilizaram para que esse fato não se repetisse. Quando se pensa no porquê de reviver esse período, a resposta é clara: no primeiro momento, foi pela falta de iniciativa em questionar os mandos e desmandos de um governo corrupto; no segundo momento, se intensificou ao perceber que a iniciativa popular contra a corrupção é combatida de maneira truculenta.

Na análise das obras percebe-se que os artistas escolhidos conduzem-nas denunciando um momento de crise, tanto na arte como na política. Essas produções artísticas são consideradas utópicas exatamente por problematizarem a situação do país.

Não se trata aqui, colocar o artista como o salvador da humanidade, um instrumento de modificação. Aponta-se que a produção contemporânea tenha a mesma preocupação que os artistas sessentistas tiveram, de discutir a arte e a sua imbricação com a vida, não que esses não o façam, mas que suas obras tragam uma potencialidade política mais responsável.

Compreende-se a existência de uma sucessão de fatos capaz de levar a liberdade e a autonomia. No qual artistas, a exemplo de Zílio, possam contribuir para um processo de humanização da sociedade contemporânea, de modo que se tragam ações, objetos artísticos com um pensamento crítico de liberdade estética e social.

Levando em consideração as disparidades políticas e artísticas em que vivemos no Brasil, existe uma grande urgência na produção ou valorização de algo já produzido. Refiro-me ao estudo de caso já analisados nos capítulos desta dissertação.

Essas obras trazem pontos divergentes que funcionam em completa harmonia em seu todo. Discutem as novas percepções pós-modernas no campo da materialidade e na sua estruturação formal.

Mesmo que a dúvida sobre pós ou modernidade não seja resolvida nesta pesquisa, esclarece-se que é permitido discutir diversos assuntos sem se prender às quaisquer escolas, já que pensar utopicamente permite-nos uma absorção das múltiplas percepções sociais e culturais da nossa sociedade.

A partir das colocações feitas nesta pesquisa, as obras analisadas permitem-nos concluir alguns pontos citados durante todo o percurso. Um desses pontos a salientar é o enquadramento do conceito utopia nas obras de Carlos Zílio. Pensar utopicamente suas obras significa que elas, ainda hoje, possibilitam o pensamento, a crítica social e econômica, ainda, permitem-nos a capacidade de autocriticarmos.

As inquietações nas obras de Zílio, originadas do fato de estas serem utópicas ou não, aumentaram ainda mais após a entrevista com o artista. Uma das principais causas desta questão foi o fato dele ter me dito que sua intenção era de transformar a realidade através do pensamento artístico. O transformador processo artístico utópico de suas obras e ações se dá no momento em que o artista coloca-se como um agente de mudanças sociais. Compreende-se que o impulso utópico em Carlos Zílio está no seu desejo de modificar o espaço onde se encontra.

Podemos observar que os conceitos abordados convergem a uma ação junto à produção artística, com um intuito de melhorias sociais, análise que Foucault chamou de vida artista. Sabe-se que as obras de artes produzidas não precisam buscar sempre a ideia de mudança social. Porém, podem se engajar com a estética, isto é, com a própria arte, também com a política. Isto é, são manifestações capazes de problematizarem questões que envolvem a si mesmas ou um grupo.

Esta capacidade lhes dá a possibilidade de influenciar o espaço no qual está inserida. Essa pesquisa possibilitou concluir que as ações estéticas precisam ser realizadas de modo que sejam capazes de alcançar a sociedade na qual o artista está inserido.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; BLOCH, E. Ernst. Algo falta: uma discussão entre Ernst Bloch e Theodor Adorno sobre as contradições do desejo utópico. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n.18, 2011.
- ANJOS, Moacir dos. Exposição de diferenças. In: ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- ARGHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandrer Krug, Valter Lellis Siqueira. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Por uma antropologia da mobilidade*. Tradução Bruno César Cavalcante, Rachel de Almeida; revisão Maria Stela torre B. Lameiras. Maceió: EDUFAL; UNESP, 2010.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: ADORNO, Theodor W. et al. *Teoria da cultura de massa*. Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro Zahar, 2007.
- BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. Tradução: Roger Maioli; Revisão de tradução de Silvana Vieira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet; prefacio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1).
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Tradução, Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005. v.1.
- BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica: textos selecionados*. Organização Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CAMINHOS do contemporâneo. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2002.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.
- CANTON, Katia. *Da política às micropolíticas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARLOS Zílio. *Exposição*. Disponível em: <<http://needesign.com/design/exposicao-carlos-zilio-em-sao-paulo/>>. Acesso em: jan. 2013.

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

CORREA, Roberto Lobato. Espaço um conceito básico da geografia. In: Castro, Iná Elias de; GOMES, Paulo Cesar da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). *Geografia conceitos e temas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

COUTINHO, Wilson. *Imediações: a crítica de Wilson Coutinho*. Organização: Izabela Pucu. Rio de Janeiro: [s.n.], 2008.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. Tradução Pier Luigi Cabra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DEPOIMENTO de uma geração: 1969-1970. Curador Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, 1986. Ciclo de exposições sobre Arte no Rio de Janeiro

DIAS, Ângela Maria (Org.). *A missão e o grande show: políticas culturais no Brasil: anos 60 e depois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

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

FOUCAULT, Michel. *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota; tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta; tradução, Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *Estratégia: poder-saber*. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Mota; tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 28. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel ramallete. 39. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FREITAS, Artur. *Metáfora dos tempos: pintura e violência a partir de uma obra de Carlos Zílio*. Disponível em: <<http://arturfreitas.orgfree.com/carloszilio.htm>>. Acesso em: jan. 2014.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Tradução de Galeno de Freitas. 16. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GERALDO, Sheila Cabo (Org.). *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2012.

GLORIA, Ferreira (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim; [tradução de Paulo Sússekind... et al]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2003.

HETEROTOPIAS: medio siglo sin-lugar: 1918-1968. [Espanha]: Museo Nacional Centro de Arte ReinaSofía, [2001].

HUCHET, Stéphane. A 'elasticidade' da arte para com a política: breves bases críticas. In: GERALDO, Sheila (Org.). *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2012.

HUSSAK, Pedro. Rancière: a política das imagens. *Princípios: revista de filosofia*, Natal, v.19, n.32, p.95-107, jul./dez. 2012.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. Organização e tradução Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

\_\_\_\_\_. A política da utopia. In: SADER, E. (Org.). *Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review*. São Paulo: Boitempo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevasco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

LIMA, Carlos. *Genealogia dialética da utopia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa; prefácio Silvano Santiago. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MARDUK, Paulo; HAMILTON, Duda. *1961: O Brasil entre a ditadura e a guerra civil*. São Paulo: Benvirá, 2011.

MORE, Thomas. *A utopia*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologias da cultura brasileira: 1933-1974 pontos de partidas para uma revisão histórica*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. O viajante. In: HUMANO demasiado humano. São Paulo: Editora Escala, 2006. (Coleção grandes obras do pensamento universal; 42).

NOBLE, Richard (Ed.). *Utopias: documents of contemporary art*. [S.l.]: Whitechapel Gallery Ventures; The MIT Press, 2009.

NOVAES, Adauto. *Anos 70: sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editara SENAC Rio, 2005.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo EXO experimentalorg; Ed. 34, 2005a.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sobre políticas estéticas*. Tradução: Manuel Arraz. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005b.

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

SITUAÇÕES: arte brasileira – anos 70. Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil, 2000.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELLOS, Jorge; BRANCO, Guilherme Castelo. *Arte, vida e política: ensaios sobre Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução: Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VENÂNCIO FILHO, Paulo (Org.). *Carlos Zílio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VERAS, Eduardo. *Seja faça experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000)*. 2012. 265 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

ZÍLIO, Carlos. *Arte e política: 1966 -1976*. Curadoria Vanda Mangia Klabin. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

\_\_\_\_\_. *Carlos Zílio: paisagens 1974-1978*. Curadoria Sheila cabo Geraldo e Luiz Claudio da Costa. Rio de Janeiro: UERJ, DEcult, 2011.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://www.carloszilio.com/?page=biografia>>. Acesso em: jan. 2013.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Valquíria Cordeiro de Souza. Rio de Janeiro, 27 dez. 2013

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Valquíria Cordeiro de Souza. Rio de Janeiro, 30 dez. 2013.

\_\_\_\_\_. *A querela do Brasil: a questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. (Temas e debates; 1).

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.



**ANEXO A** - Transcrição da entrevista com Carlos Zílio – 27 de dezembro de 2013.  
[ateliê do artista, Botafogo /RJ]

A entrevista realizada no dia 27 de dezembro teve como intenção inicial a apresentar ao artista minha pesquisa, desenvolvida sobre suas obras nos anos 60 e 70, e discutir sobre alguns pontos de dúvidas que se seguiram no decorrer da pesquisa.

**VC:** Houve no início da década de 1970 um momento conhecido por milagre brasileiro na economia. Como isto atingiu a arte?

**CZ:** No campo social houve uma certa euforia de setores da classe média (então muito mais restrita que atualmente) com uma ilusão de que a política econômica havia dado certo.

Do ponto de vista da arte, cresceu o mercado como surgimento de muitas galerias, porém, na sua maior parte, voltadas para uma produção moderna brasileira, em especial dos anos 50 e 60, que possuíam uma linguagem moderna porém mais assimilável. As obras em circulação, na sua maioria, tinham uma boa aceitação. Evidentemente que esta expansão do mercado pegava também os artistas mais consagrados da geração de 1922 que já eram mais valorizados e, portanto, se dirigiam para um número mais restrito de compradores. Nesta época a própria Globo abriu um investimento nas artes plásticas por meio de uma Galeria em São Paulo chamada Galeria Global.

Com relação ao mercado, é claro que quando ele cresce, os artistas que são mais laterais também acabam sendo beneficiados. Nesta época havia uma galeria aqui no Rio, a Galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt, que vendia obras do século XIX e com estas vendas investiam nos artistas da minha geração. Existiam poucos colecionadores interessados em arte contemporânea.

Do ponto de vista político, houve foi uma certa reaproximação entre os jovens artistas nos primeiros anos da década de 1970. Desde a decretação do AI -5 as iniciativas reunindo artistas vinham diminuindo e quase cessando. Mas, por volta de 1972, esta vida associativa é retomada e uma das realizações é a revista Malasartes . Esse grupo passa a promover uma divulgação da produção contemporânea e busca politizar o sentido da circulação da obra de arte na sociedade, ou seja, o embate entre a linguagem inovadora e todas as instâncias de recuperação do seu significado existentes na sua circulação, como mercado, museu etc.

**VC:** Como se deu sua relação com esse período?

**CZ:** Diria que na década de 1960 havia uma intenção política mais direta entre arte e sociedade. Uma vocação mais dirigida para uma arte pública.

A minha opção em largar a produção de arte e me engajar diretamente na política é, de certo modo, consequência direta desta visão de arte pública dos anos 60

Já na década seguinte, creio que se passa a compreender mais e a desta carnarção política, uma visão crítica do circuito da arte, enfim, o problema do sistema da arte.

Esta concepção dos anos 70, mais voltada para relações políticas dentro de um sistema específico, vai ser importante para definir minha ação política daí em diante. De certo modo, esta visão era mais próxima da concepção de micropolítica com a qual entrei em contato quando fui para a França em 1976.

De algum modo (difícil de precisar) decidi durante minha estadia na França, ser professor de arte. Provavelmente por reconhecer minhas grandes limitações no trato comercial da minha produção artística. Voltei para o Brasil com um diploma de doutorado.

Esta escolha apontava para o novo âmbito no qual pretendi colocar minha atuação política: considerar a minha produção de arte e a sua circulação; desenvolver uma ação no debate cultural e atuar para a transformação do conhecimento no campo da arte brasileira criando instituições capazes de formar pessoas dentro de outros critérios conceituais.

Em relação a minha produção de arte, optei por privilegiar a pintura tendo a clareza do discurso dominante que situava a pintura como um suporte ultrapassado. Desde então, venho procurando trabalhar esta negatividade histórica como uma questão capaz de ampliar e enriquecer o debate sobre a arte.

Outra atividade política, foi a de continuar com uma produção escrita teórica sem pretender ter uma atuação de crítico especialista mas de artista que interfere no debate cultural.

Finalmente, ter presente o campo do conhecimento como instância do debate político/cultural implicava, sobretudo, em influir na origem da transmissão do saber criando instituições capazes de gerar novos padrões no debate sobre pensar e fazer arte no Brasil. Foi o que tentei em iniciativas como a formação do Curso de Especialização em Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-RJ em 1980, participando pouco depois do grupo inaugural do Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-RJ, e em 1995 da criação da área de Linguagens Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ.