

Vanguardas brasileiras e ditadura militar: o conceitualismo na obra de Carlos Zílio e Cildo Meireles

Artur Freitas¹ - PPG-UFPR

Não faz muito tempo, e a história da arte de vanguarda no Brasil era um domínio exclusivo da crítica de arte. Nos últimos anos, no entanto, o conhecimento historiográfico parece vir percebendo aí um notável campo de investigações das relações entre arte e cultura. Não apenas a arte como um documento que ilustra aspectos da vida social – como até então exclusivamente se fazia –, mas a arte como uma forma de discurso que tanto participa dos grandes debates culturais quanto os amplifica na medida em que expande o repertório de nossas próprias linguagens. A arte de vanguarda, nesses termos, é uma arte de transformação, uma forma de contestação estética e ideológica do *status quo*, a encarnação cultural da idéia de progresso: é, por assim dizer, o motor do moderno.

Num país como o Brasil, entretanto, em que os temas da adversidade, do subdesenvolvimento e da dependência são uma constante, não estranha que a questão da vanguarda cultural entre em choque com a precariedade de nossos projetos modernizadores. Se nos anos 1950, com a bossa-nova, o concretismo e Brasília, havia uma cumplicidade e mesmo um otimismo na relação entre a arte e o desenvolvimento do país, já nos anos 1960, por outro lado, com o agravamento progressivo do quadro brasileiro de instabilidade político-social, há uma fratura evidente nesta relação – um rompimento que leva à politização generalizada do campo da arte. Depois do golpe militar de 1964, claro, a situação se agrava ainda mais. Artistas e intelectuais das mais diversas vertentes radicalizam o estatuto político de suas obras, enfatizando sobretudo os aspectos do autoritarismo, do subdesenvolvimento e da antropofagia cultural.

Nesse caminho, e conforme já se consagrou na historiografia do período, surgem aqui duas grandes linhas de força: o nacional-popular e a vanguarda – sendo que ambas atravessariam as mais diversas formas de arte. Com o nacional-popular, a produção

artística é vista *grosso modo* como uma forma possível de conscientização política do “povo” frente a alguma idéia positiva de nação – e aí se inscreve toda a tradição oriunda dos extintos Centros Populares de Cultura. E com a atividade de vanguarda, por outro lado, muito embora lhe coubesse a acusação de “formalista” ou “alienada”, a idéia de arte igualmente se politiza por esses anos – como nos casos do cinema novo ou do tropicalismo –, ainda que essa “politização” esteja fundada antes na radicalização da linguagem do que propriamente na transparência do didatismo ideológico.

Assim, considerado o contexto de um governo repressivo, certamente não espanta que o engajamento político se constitua na leitura dominante da produção artística dos anos 1960, mas não deixa de ser um fenômeno histórico notável, no caso brasileiro, que inclusive as vanguardas se deixem conduzir por este viés². No caso específico das artes visuais – que é aqui aquele que diretamente me interessa – a situação tanto estética quanto ideológica possui uma trajetória típica. Do ponto de vista da resistência política, por exemplo, a vanguarda visual tem parte ativa nos debates culturais daquele momento. Entre 1965 e 1967, aliás, a própria noção de uma “vanguarda *nacional*”, de uma vanguarda preocupada em manifestar-se publicamente sobre os problemas *da nação*, é um projeto efetivo que se manifesta através de uma série de exposições coletivas ocorridas no Rio e em São Paulo. Do ponto de vista estético, tanto a retomada das principais idéias das vanguardas históricas européias quanto o contato sobretudo com a *pop art* em nível internacional fazem da contestação às categorias tradicionais da pintura e da escultura o principal eixo poético da arte de vanguarda. O experimentalismo radical das linguagens visuais formaliza-se na noção de “objeto” – uma espécie de síntese das preocupações plásticas dos anos 1960, um meio termo híbrido entre pintura e escultura.

Entretanto, muito embora a vanguarda nas artes visuais tenha assumido uma atitude crítica e reflexiva frente aos desmandos do regime militar, cumpre lembrar que a contestação assumiu diversas formas e posturas durante o período, variando, evidentemente, de artista para artista, mas, sobretudo, de contexto para contexto. Ao longo dos mais de vinte anos do período militar no Brasil, as artes visuais reagiram de diversos

modos às diferentes conjunturas. Em que pese, claro, a falta de sutileza das grandes generalizações, não é completamente incoerente destacar três posturas distintas assumidas pelas vanguardas durante essas décadas. Num primeiro momento, com auge entre os anos de 1965 e 1967, há a chamada “nova figuração”, uma apropriação politizada da irreverência do vocabulário *pop*, onde em lugar da apologia ao consumo despontam as críticas figuradas ao imperialismo, à cultura de massa e ao autoritarismo. Destacam-se nomes como Antonio Dias, Rubens Gerchman e Cláudio Tozzi. Num segundo momento, que coincide com os primeiros anos de vigência do Ato Institucional nº 05, a partir de fins de 1968, desponta o radicalismo das propostas da arte conceitual. O conceitualismo, como prefiro denominá-lo no caso brasileiro, é o eixo que aqui mais me interessa, e voltarei a ele em seguida. E, por fim, já no momento de abertura política de início dos anos 1980, há o fenômeno cultural que ficou conhecido por “geração 80” – um conjunto muito grande de acontecimentos artísticos que marca a revalorização da pintura, o apelo ao hedonismo em detrimento do racionalismo da arte conceitual e – por que não dizer? – o fim da própria idéia de vanguarda.

Entre essas três “posturas” das artes visuais, o conceitualismo, entendido muitas vezes como um vácuo entre as décadas de 1960 e 80, é o que guarda o maior número de problemas de interpretação. Primeiro, porque, nascido em plenos anos de chumbo, é comumente associado à idéia de “fossa cultural”, uma espécie de pessimismo generalizado que teria se instaurado no período. Depois porque, embora oriundo de todo o afã libertário e contracultural de maio de 1968, o conceitualismo – enquanto proposta poética – pode surgir como excessivamente hermético e pouco afeito à problemática canônica da identidade nacional, pois pede um leitor minimamente iniciado nos problemas estéticos da arte contemporânea mundializada.

Deste modo, quando, nos anos 1960, em afinidade com as questões estéticas das neovanguardas internacionais, a vanguarda brasileira se coloca o problema do “objeto” na arte, o questionamento evidente da tradição cultural abre caminho para o experimentalismo radical do conceitualismo. A arte conceitual, surgida em sentido estrito nos Estados Unidos na segunda metade da década de 1960, encontra eco tanto nas propostas de artistas

brasileiros mais maduros, como Nelson Leirner, Lygia Clark e Hélio Oiticica, quanto na trajetória de alguns jovens artistas da chamada “geração AI-5”, como Cildo Meireles, Carlos Zílio, Artur Barrio, Paulo Bruscky e Antonio Manuel. Curiosamente, se durante o período da “nova figuração” o projeto de uma pretensa “vanguarda nacional” servia para arregimentar os artistas em *grupos*, na “geração AI-5”, ao contrário, não houve nenhuma iniciativa coletiva digna de nota, à exceção das exposições paulistas *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais*, ocorridas no MAC.

Em linhas gerais, o conceitualismo é um fenômeno de escala mundial que pode ser compreendido a partir de algumas características: a “desmaterialização” do objeto de arte; a contestação da noção de autoria; a multiplicidade de uma idéia reproduzível; a efemeridade das ações; a negação da obra como fenômeno exclusivamente visual; e, por fim, o combate ao poder de consagração das instituições culturais³. Não é à toa, portanto, que a vanguarda conceitual leve a arte para fora dos museus, apele ao *non sense* e escaqueira a idéia de beleza. No caso brasileiro, acresça-se a isso o arbítrio repressivo do AI-5, o avanço da cultura de massa e a bonança classe-média do “milagre econômico”. E é nessa linha que Frederico Morais, então um conhecido crítico da vanguarda carioca, nomeava o resultado estético-ideológico desse caldo de coisas como “guerrilha cultural” – uma espécie de idéia-síntese que conjugava a experimentação conceitualista com a resistência política subversiva.

Portanto, assim como as ações armadas de resistência ao regime militar se generalizam a partir de 1969, nas artes visuais algumas ações de vanguarda lançam mão de circuitos alternativos tanto para driblar a censura quanto para instaurar um espaço, ainda que efêmero, de existência para a reflexão crítica. Dentro desse campo de problemas, gostaria de destacar brevemente dois projetos artísticos da vanguarda visual brasileira que, no âmago das questões conceitualistas, sintetizaram duas diferentes visões de mundo: a obra *Lute*, de Carlos Zílio, e o *Projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles⁴.

Zílio e Cildo, dois artistas cariocas da mesma geração, moravam simultaneamente no Rio de Janeiro em fins dos anos 1960. Quatro anos mais velho, Zílio já participava desde 1966 das grandes exposições da vanguarda nacional, dando ênfase sobretudo às questões do objeto e das novas figurações. Politicamente comprometido, o artista alia, nesses tempos, uma postura de experimentação *ready-made*, no plano estético, com a militância no movimento estudantil. Em 1967, no entanto, Carlos Zílio se impõe o problema do engajamento nas artes visuais numa perspectiva radical: como fazer arte e ainda assim ser ideologicamente conseqüente em termos de militância? Como optar pela arte, mesmo que de vanguarda, e ainda que politizada, num momento que parecia pedir pela ação política efetiva?

De fato, Zílio logo opta pela militância e ainda em 1967 abandona temporariamente a atividade artística. Em 1968, assume a última presidência do Diretório Central de Estudantes para, no ano seguinte, filiar-se ao Movimento Revolucionário 8 de Outubro. Em 1970, baleado em confronto de rua, Zílio é preso por dois anos e meio nos quartéis do exército, onde, curiosamente, retoma a prática artística. Nesse contexto, *Lute* é bastante sintomática, uma vez que, criada em 1967, ela é a última obra do artista antes do abandono da arte em prol da militância.



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

Trata-se de uma apropriação *ready-made* – uma marmita simples que, no lugar do alimento, carrega uma máscara em que surge impresso, na altura da boca, o imperativo “lute”. Dentro da categoria “objeto”, essa marmita é em sentido estrito um “múltiplo”, ou seja, um objeto que, tendo sido feito para ser multiplicado, reproduzido, comporta importantes implicações ideológicas. Segundo Zílio, a obra foi concebida para ser multiplicada e distribuída em portas de fábrica, numa atitude literalmente panfletária, de conscientização política das classes trabalhadoras.

Existem aí, contudo, duas questões que apontam para a negatividade e no limite o pessimismo de *Lute* como gesto transformador: de um lado, como se disse, ela é a *última* obra de Zílio naquele contexto, um sintoma portanto da impotência do artista frente ao seu próprio entendimento da função social do artista; e, de outro lado, potencialmente multiplicável como idéia, a obra não chegou de fato a ser abundantemente reproduzida: foram feitas apenas duas versões, sendo que nenhuma delas chegou a ser distribuída.

Como adiantei há pouco, gostaria ainda de comparar essa obra de Zílio com uma outra obra politizada de matriz conceitualista: o conhecido *Projeto Coca-Cola*, de Cildo Meireles. Cildo, assim como Zílio, é um artista experimental que funda sua poética na investigação dos limites políticos da linguagem visual; em sua obra, o espaço simbólico da arte não deixa de problematizar o espaço social das relações de poder. *Projeto Coca-Cola*, de 1970, faz parte por sua vez de uma série mais ampla, as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, série em que o artista evidencia a falsa neutralidade ideológica dos circuitos sociais de circulação de idéias e mercadorias no sistema capitalista.



Cildo Meireles. **Inserções em circuitos ideológicos – projeto Coca-Cola**. 1970. Garrafas de Coca-Cola, texto impresso. Amostras ilimitadas. Coleção Nem Museum of Contemporary Art, Nova York.

Projeto Coca-Cola, na realidade, mais do que uma obra no sentido tradicional, é uma operação, um gesto contraventor que consiste em apropriar-se do casco vazio de Coca-Cola para, depois de inserir-lhe mensagens subversivas como “Yankees, go home!”, por exemplo, devolvê-lo à circulação normal. Assim, numa época em que as garrafas de vidro eram sempre reaproveitadas pela indústria através da devolução dos cascos, Cildo, apoiado pelo anonimato da operação, instaura um procedimento de análise crítica tanto da noção tradicional de obra de arte quanto do próprio sistema capitalista. Desse modo, a politização do gesto conceitual de Cildo não é propriamente um *tema* a ser tratado de modo passivo, mas um princípio formativo que inclusive estrutura sua própria poética. Como em *Lute*, de

Zílio, o *Projeto Coca-Cola* também dialoga com a noção duchampiana de *ready-made*, claro, pois há igualmente aqui o gesto de apropriação de um produto pré-fabricado, industrial. A diferença fundamental é que, no projeto de Cildo, o próprio circuito ideológico é apropriado, uma vez que é nele – e em sua lógica – que a proposta se fundamenta.

Como vimos, em Carlos Zílio prevalece, numa certa altura, uma concepção apocalíptica da cultura como gesto transformador, um absoluto descrédito no poder de intervenção dos debates culturais no espaço público brasileiro – aí incluída a própria arte. Zílio nos próximos anos fundamenta sua prática política na militância estrita, chegando inclusive à ação armada, afastando-se assim do plano da atuação cultural. Como sintoma dessa perspectiva, a obra *Lute*, enquanto projeto estético, não se realiza plenamente na medida em que, ao não se multiplicar nas portas de fábrica, também não se realizou como projeto ideológico.

Projeto Coca-Cola, por outro lado, não parte da impossibilidade de ação. Ao contrário, funda o seu espaço de intervenção independentemente do eventual grau de repercussão do gesto, pois não é a resposta social efetiva que determinará, na obra, a existência de uma inteligência estética. Nas palavras do próprio artista, a “eficácia” do projeto não está na quantidade de seus exemplares, “mas no seu próprio enunciado”, sendo que por “enunciado” – eu acrescentaria – não devemos entender apenas as frases impressas nas garrafas, mas a *efetiva re-inserção das garrafas no sistema de circulação de mercadorias*.

Algumas garrafas de Coca, com as mensagens de Cildo, foram *efetivamente* devolvidas à circulação, e isso é fundamental. Aliás, o projeto não só foi efetivamente realizado, como ainda teve continuidade na própria trajetória artística de Cildo. Em 1975, por exemplo, em resposta ao assassinato do jornalista Wladimir Herzog pelas mãos dos militares, Cildo cria o *Projeto Cédula* – uma nova operação clandestina que consiste em carimbar a frase “Quem matou Herzog?” em algumas notas de Cruzeiro, para depois devolvê-las à circulação anônima.

Assim, como projetos conceituais, as obras de Zílio e Cildo não pedem que as vejamos apenas sob o registro unitário da “forma” – como se suas relações formais internas

constituíssem a totalidade do fenômeno estético a que se referem. Ao contrário. Elas pedem sobretudo que as vejamos, de fato, como registros de um *projeto*, de uma operação conceitual que não se limita à vida material de cada um desses objetos. Nesses termos, portanto, embora ambas representem em boa medida o viés politizado da vanguarda conceitualista no Brasil, parece-me inegável contudo que as duas correspondam ainda assim a concepções ideológicas bastante diversas. De um lado, em *Lute*, surge a descrença no debate cultural e a conseqüente inviabilização da formalização efetiva do próprio projeto; e de outro, com o *Projeto Coca-Cola*, agora em pleno AI-5, desponta curiosamente a crença afirmativa na possibilidade da comunicação crítica – ainda que utópica e digressiva.

¹ Doutorando em História pela UFPR.

² Certamente não faltam exemplos de pesquisadores que apostam na relação entre arte e política como viés de interpretação da cultura brasileira nos anos 1960. Marcos Napolitano, na área da MPB; Celso Favaretto, em arte e música de vanguarda; Heloísa Buarque de Hollanda, em literatura; Ismail Xavier, no cinema; Edécio Mostaço, no domínio do teatro; Marcelo Ridenti, nas mais diversas áreas; sem contar toda uma tradição historiográfica que vai de Aracy Amaral, o próprio Favaretto e Otilia Arantes às pesquisas mais recentes de Maria Amélia Bulhões, Maria Morethy Couto, Marília Andrés Ribeiro, Jardel Dias Cavalcanti, Joana Souza Lima e Paulo de Oliveira Reis, no campo das artes visuais.

³ Para uma discussão teórica sobre a arte conceitual, sugiro DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. 2ª ed. London: MIT Press, 1997, especialmente nas pp.413-414.

⁴ Escrevi sobre a atuação de Carlos Zílio no último capítulo da minha dissertação de mestrado: FREITAS, Artur. *Arte e contestação: as artes plásticas nos anos de chumbo*. Dissertação (Mestrado em História), UFPR, Curitiba, 2003.