

## **O início da atividade artística e os primeiros contatos com a política**

O carioca Carlos Augusto da Silva Zilio iniciou sua vida artística em 1962, quando ingressou para o Instituto de Belas Artes, na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro. Zilio foi durante este período aluno do pintor Iberê Camargo, consequência de sua “relação natural com a modernidade”. Iberê era o único docente não acadêmico do instituto. Zilio era filho de militar e estudava no Colégio Militar. Durante o primeiro científico, ele frequentou as palestras do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, indicadas como uma de suas fontes formadoras na política. O jovem era também leitor dos jornais do Partido Comunista: *Semanário* e *Novos Rumos*. Com o golpe, Zilio respondeu ao seu primeiro Inquérito Policial Militar no Instituto de Belas Artes. Inquérito que não resultou em nada. Mas seu choque emocional com o golpe teve como consequência conflitos familiares. Em 1965, o impacto da primeira mostra *Opinião* e o contato com as obras de artistas argentinos fez com que Zilio rompesse com o ensino de Iberê que naquele momento já não era mais seu professor. Neste mesmo ano, o jovem prestou vestibular para Psicologia. Sua família exigia que cursasse uma faculdade. As duas atividades de Zilio durante os anos de 1966 e 1967 foram então estudar Psicologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro e continuar produzindo como artista plástico. O artista participou da exposição *Opinião 66* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de outras mostras coletivas, apresentando trabalhos com caráter político. No ano seguinte, entrou para o diretório acadêmico do seu curso. Zilio não se sentia comprometido com a política inteiramente, era uma responsabilidade que tinha como cidadão. A política era uma necessidade, mas não era tudo para ele<sup>vi</sup>. Por isso, ao mesmo tempo em que cursava a faculdade e era membro do diretório acadêmico, o artista frequentava o MAM e as rodas de amizade artística. Participou

da mostra *Nova Objetividade Brasileira*<sup>vii</sup> em abril de 1967, também no MAM do Rio de Janeiro, e da *IX Bienal de São Paulo*.

O baiano Renato da Silveira passou sua infância e adolescência em Ilhéus. Em 1959, aos 15 anos, foi para Salvador. Sua luta para se tornar artista só foi finalizada quando foi estudar na Itália. Oriundo de uma família de fazendeiros do Sul, uma “família meio aristocrática, decadente”, impossibilitou Renato por algum tempo de seguir a vida artística. Em 1966, ganhou uma bolsa para estudar na *Università per Stranieri di Perugia*. Morou no exterior por quase um ano, cursou dois cursos trimestrais oferecidos pela instituição, onde aprendeu sobre História da Arte, Filosofia, Literatura e um pouco de História. Ao retornar foi selecionado para ser monitor da *I Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador*. Segundo o artista<sup>viii</sup>, “foi a convivência – durante quatro meses de bienal – com os outros monitores que me levou para a esquerda, porque aqueles vinte jovens eram uma pequena elite da juventude baiana”; grande parte deles era de “militantes estudantis de esquerda, tinha alguns artistas de vanguarda jovem e também católicos de esquerda e evidentemente a gente passava o tempo todo discutindo”. Esse convívio não apenas o levou para a esquerda, mas o levou para a política. Antes da viagem, o artista disse ser um “alienado perfeito”, preocupado com o “sucesso social e ganhar dinheiro”. Após o trabalho na Bienal, Silveira produziu um trabalho artístico ligado ao surrealismo e à *pop art*<sup>x</sup> como linguagem, mas com um conteúdo contestatário. Por conta própria, estudava marxismo, principalmente um marxismo voltado para a cultura.

O curitibano Sérgio Ferro Pereira se mudou com sua família para São Paulo em 1950, quando tinha apenas 12 anos. Cursou a Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, onde posteriormente começou a lecionar. Ainda como estudante da FAU se filiou ao Partido Comunista Brasileiro. Tanto a arquitetura quanto a pintura que fazia, procurava adequá-las às preocupações políticas. Em relação à arquitetura, a crítica era devido ao esquecimento de

suas missões sociais mas também a exploração do trabalhador no canteiro de obra. Já na pintura, a ideia era que qualquer um pudesse entendê-la e com ela dialogar, além de pregar a “paleta do povo”, ou seja, as cores que não levavam muito colorante, mais econômicas<sup>x</sup>. O artista se refere à pintura como o seu meio de expressão, mais até do que a própria palavra. Após o golpe de 1964, sua pintura se transformou também numa arma, adotando uma frase do Picasso: “A pintura é uma arma, ofensiva ou defensiva, contra o inimigo”. Sua primeira exposição individual ocorreu em 1965, mas já havia exposto em mostras coletivas. Participou ativamente da vida artística de São Paulo, tendo sido um dos organizadores e expositores de *Propostas 65 e 66*. Expôs também na *Nova Objetividade Brasileira* em 1967, além de ministrar cursos no Museu de Arte de São Paulo e dirigir duas revistas – *Teoria e Prática* e *Aparte* - que, entre outros assuntos, tratavam de questões de arte.

## **O envolvimento com as organizações de esquerda**

Acredito que, antes de apresentar a relação dos três artistas plásticos com as organizações armadas, seja importante pontuar algumas questões relativas ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a criação de organizações dissidentes e independentes que se formaram ao longo das décadas de 60 e 70. Segundo Araujo<sup>xi</sup>, o conjunto dessas organizações que, em grande maioria, foram criadas entre 1962 e 1972, compartilhava uma posição e um sentimento político crítico ao PCB. Embora as organizações fossem, em diversos aspectos, diferentes entre si, elas se aproximavam no sentimento de negação em relação ao partido. Com o golpe de 1964, parte dessa esquerda atribuiu à estratégia e à tática do PCB a responsabilidade pelo acontecido.

Essas organizações de esquerda tinham conquistado uma hegemonia entre jovens, estudantes, intelectuais e artistas. Para a

autora, isso pode ser explicado pelos acontecimentos ligados ao golpe, pelas manifestações estudantis pós-1964 e também pelo que ocorria em outros cantos do mundo, criando uma imagem positiva das experiências de luta armada. Por isso, os militantes brasileiros da década de 60 foram marcados pelo “desejo de rompimento, de radicalidade, e pelo sentimento crítico ao que era considerado, de forma geral, reformismo, passividade, conciliação”. O tema da democracia também era visto de maneira crítica. A democracia representativa era entendida como sinônimo de negociatas e vista como uma farsa liberal. Essa democracia era bem diferente à democracia proletária e esta só existiria com a revolução. Este sentimento em relação à democracia foi um dos motivos principais que levaram à opção pela luta armada, afirma a historiadora. Outro forte motivo foi a decretação do Ato Institucional nº 5. Contudo, a luta armada não foi consequência direta do ato institucional, essa opção já era discutida pela esquerda brasileira desde o início da década de 60.

Como foi dito anteriormente, o jovem Zilio circulava no ambiente artístico e no universitário, inclusive tendo a experiência do movimento estudantil. Em determinado momento, sua atuação política fez com que ele não acreditasse mais no projeto artístico do movimento Nova Objetividade<sup>xii</sup> como algo eficaz para mudar a realidade. A tentativa de conciliar arte e política se deu com a obra *LUTE*: uma marmita com uma máscara sem rosto representando os milhões de trabalhadores. A ideia era panfletar a marmita em porta de fábrica, mas uma panfletagem compreendida como arte, uma performance<sup>xiii</sup>. A ideia não foi posta em prática. Em 1968, entrou para o Diretório Central de Estudantes e “abandonou”<sup>xiv</sup> a arte em função do diretório. Neste ano, a União Nacional dos Estudantes (UNE) organizou clandestinamente o Congresso de Ibiúna que, segundo Araujo<sup>xv</sup>, marcou o fim do “processo político, de confronto e radicalização, que estava sendo vivido pelo movimento estudantil”. O presidente do DCE da UFRJ, Franklin Martins, foi preso neste evento.

Zilio que era vice-presidente assumiu, então, a presidência do último diretório antes do AI-5. No ano seguinte, ingressou em uma organização, a DI-GB. Zilio viveu o processo de transformação da dissidência em MR-8<sup>xvi</sup>. Em março de 1970 foi ferido em uma das ações e preso.

Renato da Silveira assim como Zilio abandonou a arte em função da política. A diferença entre os dois está na trajetória de cada um, os motivos que levaram os dois a se tornarem militantes são distintos. No ano de 1968, Renato esteve novamente na Europa. Havia conhecido uma suíça quando morou na Itália, se casando logo em seguida. Participou das agitações do momento. Quando retornou ao Brasil, entrou para a dissidência da Bahia que, posteriormente, junto a DI-GB formaria o MR-8<sup>xvii</sup>. Essa escolha do artista pode ser em parte explicada pelo reflexo da edição do AI-5 no campo cultural baiano. A *II Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador*, recém inaugurada, foi fechada. Além de alguns organizadores e participantes terem sido presos. Com a desmobilização nos meios culturais, o artista se sentiu isolado, sem possibilidade de fazer exposições, com todas as portas fechadas, se aproximando dos militantes de esquerda do movimento estudantil<sup>xviii</sup>. Nesse período de militância deixou de produzir também pelo fato dos militantes baianos terem pouca formação e interesse cultural, ao contrário dos cariocas<sup>xix</sup>.

Sérgio Ferro, diferente de Zilio e Renato, não abandonou a arte nem sua carreira de professor universitário para militar. Esta escolha possibilitou que Ferro se tornasse um grande articulador entre a guerrilha e o meio artístico e intelectual. O artista começou a se aproximar da tendência Marighella após o golpe. Não só motivado pelo distanciamento do PCB em relação à luta armada, mas também pela teoria. Segundo Ferro, o partido dava muito importância à evolução dos meios de produção, enquanto ele e outros faziam uma crítica maior das relações de produção. Ao entrar para a dissidência

paulista<sup>xx</sup>, depois integrada à Ação Libertadora Nacional (ALN)<sup>xxi</sup>, Ferro contribuiu principalmente por estar na legalidade. Como professor universitário tinha acesso a informações e documentação de difícil acesso, além de contato com professores, profissionais de diferentes áreas e pessoas de outras organizações que podiam contribuir de diferentes maneiras. Entretanto, essa legalidade não impediu que o artista participasse de ações armadas. Ferro foi um dos autores do atentado à bomba no consulado dos EUA em São Paulo no dia 19 de março de 1968, uma das primeiras ações da época<sup>xxii</sup>, cujo objetivo era demonstrar a insatisfação com a guerra do Vietnã. A autonomia dada pela ALN aos seus grupos internos permitiu a aproximação com a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária). Ferro e os outros arquitetos não podiam ir a Cuba para fazer cursos. Os ensinamentos sobre ações armadas foram passados por militantes desta outra organização. Ferro e os arquitetos da ALN foram presos em 1970.

### **Do período da cadeia ao exílio**

O artista carioca ficou preso de 1970 a julho de 1972. Dentro da prisão, Zilio retornou à produção artística com os desenhos, feitos em bloco de papel com pilot. A princípio era apenas uma ocupação, mas logo passou a ter um caráter documental, retratando sua experiência no cárcere. Posteriormente, trocou os desenhos pelas pinturas. As pinturas eram feitas nos pratos de comida com tinta Revell, ideia que surgiu com um simples prato de comida esquecido pelos funcionários dentro da cela. Essa produção foi retirada da prisão aos poucos pela companheira de Zilio durante as visitas. Ao ser posto em liberdade, o artista tentou retomar sua vida, inclusive voltando a produzir – uma arte ainda muito militante –, a participar de exposições e de discussões sobre arte, atuando na organização da revista *Malasartes*. O artista foi convidado a participar da *Bienal de*

*Paris* de 1976, motivado pelo clima político, mas também pela experiência de morar fora do Brasil por algum tempo, Zilio não só aceitou como se mudou para a capital francesa.

Renato da Silveira foi preso três vezes durante sua militância. No início de 1969, quando ainda era simpatizante e o MR-8 estava em formação, um carro capotou e dois jovens militantes morreram. O veículo tinha sido emprestado para um treinamento militar no interior. Renato foi preso por ser o dono do automóvel, mas como nada foi provado contra ele, pouco tempo depois o soltaram. Foi preso novamente em março de 1971, ficando na cadeia até maio de 1972<sup>xxiii</sup>. Em seu depoimento, Silveira conta que o MR-8 na Bahia estava armado, mas não fazia ações “para não sujar o pedaço”, evitando a atenção da repressão. Contudo, integrantes de outra organização começaram as ações na região, o que resultou na forte presença dos militares e no desmantelamento das organizações existentes na Bahia. A presença, em 1971, do ex-capitão Carlos Lamarca no estado contribuiu para a permanência da repressão. Em 1973, Renato passou outros sete meses no cárcere<sup>xxiv</sup>, retomando lentamente a atividade artística no final deste período. Sua produção, diferente de Zilio e Ferro, não é uma documentação de sua experiência prisional<sup>xxv</sup>, mas resultado de seu estudo sobre Antropologia, mais especificamente o candomblé, iniciado dentro da prisão. Já em liberdade, Renato trabalhou no Instituto Cultural Brasil-Alemanha de Salvador, instituição que conseguiu manter suas atividades culturais durante a ditadura. Se sentindo constantemente ameaçado, mudou-se para Paris em 1976, após dificuldades para conseguir o passaporte.

Sérgio Ferro e os arquitetos da ALN foram condenados a dois anos de reclusão por atentados a bomba, pertencer a organizações terroristas e outros delitos. “A sentença foi branda; para isso pesou, além da influência da família de Ferro (seu pai era o secretário da Educação), a posição social privilegiada dos envolvidos, conhecidos

profissionais e artistas”<sup>xxvi</sup>. Dentro do Presídio Tiradentes, instituição na qual cumpriram a pena, já havia alguns pintores. Com a chegada deste grupo de arquitetos - e após o fim do período de tortura -, a arte prisional produzida passou a pretender um caráter mais artístico<sup>xxvii</sup>. A arte dos presos políticos era um meio de expressão. Quando Carlos Lamarca morreu, por exemplo, Ferro fez um quadro em sua homenagem. Sobre a sua produção, o artista afirmou que “escoava ali ataques de raiva ou desabafo”. Em relação ao trabalho artístico coletivo, Ferro apontou duas consequências positivas: uma no sentido educativo, uma atividade simples onde todos poderiam participar, e outra no sentido de integração dos presos. Estes trabalhos não documentaram apenas a repressão e a prisão, mas também a solidariedade entre os presos e o desejo de justiça. Ferro ficou apenas um ano preso. Convidado pelo Ministério da Cultura da França foi lecionar na Europa, onde reside até hoje.

### **Considerações finais**

Apresentar uma trajetória de vida, mesmo que seja apenas uma parte desta, é uma tarefa difícil. Primeiro em relação às lacunas deixadas no trabalho, causadas pela impossibilidade de cobrir a vida de uma pessoa como um todo. O estudo sociológico de uma história de vida sugerido por Pierre Bourdieu me pareceu interessante para resolver este problema: a análise de pontos expressivos de uma trajetória individual e sua relação com as interações sociais<sup>xxviii</sup>. Procurei, neste artigo, problematizar estes momentos, relacionando-os com os contextos e com as redes de sociabilidade de cada um dos artistas.

Além do mais, sempre que escrevo sobre a vida de um indivíduo, lembro da crítica de Giovanni Levi sobre este tipo de pesquisa que, segundo o autor, associa uma “cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões

sem incertezas<sup>xxxix</sup>. Por isso, busquei apontar aspectos que permitam ao leitor se questionar sobre a parcela de liberdade de escolha do indivíduo dentre as múltiplas possibilidades. Mas que, ao mesmo tempo, esse campo de possibilidades é historicamente construído, estabelecendo limites para a ação humana<sup>xxx</sup>.

O estudo crítico e reflexivo de trajetórias de indivíduos que foram atingidos e/ou que lutaram contra a repressão é necessário para o conhecimento das possibilidades existentes, efetivamente, na vida destas pessoas, quais foram e o porquê das diferentes estratégias desenvolvidas como atores sociais. No caso da minha pesquisa, as escolhas de três artistas plásticos que tiveram como semelhança a relação direta com as esquerdas armadas, se distinguindo da maioria das pessoas do mesmo meio.

Através deste trabalho, espero estar contribuindo um pouco para o conhecimento das artes plásticas durante a ditadura civil-militar no Brasil: os seus personagens, a sua atuação e os reflexos do regime no campo. Acredito que isso seja importante porque, diferente de outras manifestações artísticas como, por exemplo, o teatro, o cinema e a música, sobre as quais existem diversos estudos, as artes plásticas durante este período permanecem ainda pouco exploradas.

## **Notas e referências**

\* Mestranda em História do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Orientanda da Professora Doutora Icléia Thiesen, na Linha de Pesquisa Cultura, Poder e Representações. Contato: [andreadalessandri@yahoo.com.br](mailto:andreadalessandri@yahoo.com.br)

i O presente trabalho é baseado no segundo capítulo da minha dissertação que será defendida em abril do próximo ano. O artista plástico Renato da Silveira, entretanto, não fará parte do trabalho final do mestrado devido à insuficiência de fontes e à dificuldade de contato com o mesmo. Apesar disso, mantive a análise de sua trajetória neste

- artigo, utilizando como documento a entrevista concedida ao professor Marcelo Ridenti (Unicamp) em 1996.
- ii Em relação aos outros dois artistas, faço uso de entrevistas já publicadas – entrevista de Sérgio Ferro pelo professor Marcelo Ridenti em 1997 e entrevista de Carlos Zilio pertencente ao catálogo da exposição *Arte e Política: 1966-1976* de 1996 - e das duas realizadas durante a pesquisa. Cabe dizer que Sérgio Ferro foi entrevistado por e-mail, devido ao artista residir em outro país. As entrevistas se encontram disponíveis para consulta no acervo do Laboratório de História Oral, Informação e Documentação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (LAHODOC/UNIRIO).
- iii RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- iv AMARAL in RIDENTI, 2000: 176.
- v SEVERO in ZILIO, Carlos. *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição), p. 3.
- vi ZILIO, 1996: 15.
- vii A ‘Nova Objetividade’ foi organizada por um grupo de artistas e críticos de arte, reunindo diferentes vertentes das vanguardas nacionais – arte concreta, neoconcretismo, nova figuração – em torno da ideia de ‘nova objetividade’. A exposição não pretendia construir um grupo artístico, mas ser a confluência de diferentes tendências (*Disponível em*: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=marcos\\_texto&cd\\_verbete=3764](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3764))
- viii SILVEIRA in RIDENTI, 2000: 190.
- ix A arte pop se desenvolveu na década de 1960, principalmente, na Inglaterra e nos EUA. Sua matéria prima foi fornecida pela cultura pop, definida por Lucie-Smith (1966) como “(...) o produto da Revolução Industrial e da série de revoluções tecnológicas que lhe sucederam. Juntam-se moda, democracia e máquina, e a cultura pop é uma parte do resultado.” (LUCIE-SMITH, Edward. “Arte Pop”. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 282)

- x Ridenti (2000: 177) aponta a presença de um romantismo revolucionário original na obra de Sérgio Ferro. Embora o artista não retrate as raízes populares brasileiras, Ridenti enfatiza a intenção de Ferro em buscar uma possibilidade de comunicação com o homem comum.
- xi ARAUJO, Maria Paula Nascimento. “Lutas democráticas contra a ditadura”. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (orgs.). *As esquerdas no Brasil. Revolução e democracia, 1964...* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol.3, 2007, p. 323-353.
- xii Quando cito o grupo Nova Objetividade, me refiro às dezessete pessoas, entre artistas plásticos (incluindo o Zilio) e críticos de arte, que assinaram a *Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda*, idealizada por Hélio Oiticica em 1966 (in OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: Penetráveis*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2008 (catálogo de exposição), p. 32). Sobre alguns dos tópicos desta declaração, Alvarado (ALVARADO, Daisy Peccinini de. *Figurações: Brasil anos 60. Neofigurações Fantásticas e Neo Surrealismo, Novo Realismo e Nova Objetividade Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural/EDUSP, 1999, p. 138) explica que “Os quatro últimos tópicos eram dedicados à preocupação com uma atividade criadora integrada na coletividade: na multiplicidade da proposta vanguardista, deviam utilizar meios capazes de reduzir à “máxima objetividade” o subjetivismo, *tentando atingir o ser humano para despertá-lo para uma “participação renovadora e para a análise crítica da realidade”*, podendo ser usados todos os métodos de comunicação com o público – como rádio, cinema, TV, jornal, panfletos.” (*grifo meu*)
- xiii A *performance* como modalidade artística foi criada na década de 1960. Ela requer a presença do artista, necessita de acessórios e de uma ação teatral mais estruturada, um cenário muito mais organizado. Coloca em cena acontecimentos inéditos e surpreendentes que mobilizam o corpo, o gesto, a palavra e desafiam os preconceitos e a resistência do público, não havendo a participação deste. É uma arte efêmera e pode, ou não, resultar em algum objeto como testemunho do ato. (*Disponível em:*  
[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3646](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3646))

- xiv Coloquei o verbo “abandonou” entre aspas porque, em depoimento, Zilio disse sentir fazer arte durante as ações armadas, como uma performance com uma eficácia transformadora. (ZILIO, 1996: 16) Ou seja, do ponto de vista existencial, não houve uma interrupção do processo criativo, mas apenas um deslocamento. (DUARTE *in* ZILIO, 1996: 6)
- xv ARAUJO, Maria Paula Nascimento. *Memórias estudantis, 1937-2007: da fundação da UNE aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fundação Roberto Marinho, 2007, p. 185.
- xvi Entre 1965 e 1968, as bases universitárias por todo o território nacional romperam com o PCB, constituindo as dissidências estudantis (RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2ª Ed. São Paulo: UNESP, 2010, p. 30). A transformação a qual Zilio se refere é a mudança de uma organização universitária estudantil que pretende se tornar uma organização revolucionária de luta armada (*Entrevista de Carlos Zilio a Andrea Forti*, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 2012). Duas dissidências estudantis do Partido Comunista Brasileiro se denominaram MR-8: a do Estado do Rio de Janeiro (DI-RJ) e a do Estado da Guanabara (DI-GB). Elas não tinham nada em comum, exceto serem dissidências do “Partidão”, explica Ridenti (2010: 115). A DI-RJ já havia sido desbaratada pela polícia quando a segunda resolveu assumir o nome MR-8 “para desmoralizar o governo que anunciava o fim do MR-8 (DI-RJ)”.
- xvii *Entrevista de Renato da Silveira a Marcelo Ridenti*. Salvador, 25 de fevereiro de 1996.
- xviii RIDENTI, 2000: 192.
- xix RIDENTI, 2000: 193.
- xx Segundo Ridenti (2010: 30), a DISP foi posteriormente integrada à ALN ou à VPR e VAR-Palmares.
- xxi Foi a organização guerrilheira mais destacada na década de 60, encontrando apoio em diferentes setores sociais, principalmente por causa da liderança de Carlos Marighella. Ao deixar o PCB, levou consigo boa parte da seção do partido em São Paulo pela qual ele era responsável. Encontrou adesões em todo o território nacional, onde seu

- nome era popular pela combatividade e liderança exercida no período que pertencia ao PCB. No decorrer do processo armado, a ALN passou a atrair, sobretudo, estudantes e trabalhadores intelectuais (RIDENTI, 2010: 62). “A ALN baseava-se no ‘princípio de que a ação faz a vanguarda’, ação revolucionária entendida como aquela ‘desencadeada por pequenos grupos de homens armados’ (in Marighella, 1974: p. 23), que constituiriam a vanguarda guerrilheira do povo”. A estratégia dos militantes da ALN era partir diretamente para a luta armada, colocando a teoria revolucionária em segundo plano (RIDENTI, 2000: 166).
- xxi A primeira ação da ALN ocorreu em novembro de 1967 em São Paulo, marcando o início da luta armada. Cabe lembrar que, no início deste ano, uma nova Constituição incorporou os controles mais importantes dos dois atos institucionais anteriores e de uma série de atos complementares, perdendo seu caráter excepcional, ganhando poder constitucional. Esta constituição criava um Estado quase exclusivamente baseado no Poder Executivo.
- xxiii RIDENTI, 2000: 193.
- xxiv *Idem.*
- xxv O terceiro capítulo da minha dissertação será dedicado a análise desta arte prisional de Carlos Zilio e Sérgio Ferro como documento fundamental para o conhecimento de suas experiências no cárcere.
- xxvi RIDENTI, 2000: 181.
- xxvii SISTER, Sérgio in ALÍPIO FREIRE, Alípio; ALMADA, Izaías; GRANVILLE PONDE, J.A. de (org.). *Tiradentes, um presídio da ditadura. Memórias de presos políticos*. São Paulo: Scipione, 1997, p. 210.
- xxviii BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- xxix LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e abusos da história oral*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 169.

- <sup>xxx</sup> REVEL, Jacques. "Microanálise e construção do social". *In: Jogos de escala: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p. 15-38.