

As censuras contra *Guevara, vivo ou morto...*
de Claudio Tozzi

The censures against Claudio Tozzi's *Guevara,
alive or dead...*

Alexandre Pedro de Medeiros¹

Resumo

A notícia da morte de Ernesto “Che” Guevara incitou o artista visual Claudio Tozzi a produzir uma série de painéis em sua homenagem. O primeiro desses trabalhos, *Guevara, vivo ou morto...*, ao ser exibido no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em dezembro de 1967, foi pichado por um grupo de direita e violentado por agentes do DOPS na tentativa de sua retirada do certame. Este artigo propõe uma fala, ancorada em uma abordagem fenomenológica, sobre o painel em questão e o aborda como vítima e testemunha do terrorismo de Estado operado pela ditadura militar brasileira (1964-1985), assim como atravessado por uma dinâmica de projeção da imagem de Guevara como máscara vestida pela resistência a esse regime. Além disso, a obra é analisada a partir das censuras que sofreu: a primeira no já citado Salão de Brasília de 1967 e a segunda, em um episódio de autocensura promovido por parte do júri, na atribuição dos prêmios do 17º Salão Paulista de Arte Moderna.

Palavras chave: Claudio Tozzi, censura, arte e morte, nova figuração brasileira, apropriação.

Abstract

The news of Ernesto “Che” Guevara’s death incited the visual artist Claudio Tozzi to produce a series of panels in his honor. The first of these works, *Guevara, alive or dead...*, when exhibited at the IV Federal District Modern Art Salon in December 1967, was tagged by a right-wing group and violated by DOPS agents in an attempt to withdraw from the contest. This article proposes a speech, anchored in a phenomenological approach, on the panel in question and approaches it as a victim and witness of the State terrorism operated by the Brazilian military dictatorship (1964-1985), as well as crossed by a dynamic of projection of the Guevara’s image as a mask used by resistance to this regime. In addition, the work is analyzed from the censures it suffered: the first in the aforementioned Brasilia Salon in 1967 and the second, in an episode of self-censorship promoted by the jury, in the awarding of the prizes of the 17th Paulista Modern Art Salon.

Keywords: Claudio Tozzi, censorship, art and death, brazilian new figuration, appropriation.

ISSN: 2175-2346

¹ royquaker@live.fr

Neste ano em outubro foram completados 50 anos da morte de Ernesto Guevara de la Serna, médico argentino que trocou o conforto de seu lar em prol da transformação social. Desde suas viagens de motocicleta de Buenos Aires a Caracas ao lado de seu amigo Alberto Granado, sua passagem por uma Guatemala às portas da revolução, seu encontro no México com Fidel Castro, que o levou para Cuba, onde em 1959 instituíram um governo revolucionário, até o momento em que decide sair de Havana e ir para o Congo e depois para a Bolívia, onde foi assassinado, o “Che” esteve movido por um voluntarismo tão incisivo que beirava a onipotência.

Guevara foi uma destas figuras emblemáticas que despertaram maior interesse após uma morte prematura. Principalmente, porque seu suspiro derradeiro ocorreu às vésperas do convulsivo ano de 1968, quando estudantes e trabalhadores de diversos países saíram às ruas em protesto por uma transformação radical da sociedade nas esferas política, econômica e cultural. Nessa ocasião, a fotografia *Guerrilheiro heroico* de Alberto Korda inicia sua peregrinação a praticamente todos os cantos do mundo, assim, promovendo a ubiquidade da imagem do revolucionário argentino.

Esse fenômeno também teve sua ressonância no Brasil e alguns dos artistas visuais participantes da neovanguarda que propôs uma retomada da figuração estiveram atentos a ele. Dentre esses artistas havia Claudio Tozzi, paulistano que no momento da morte de Guevara acabara de completar 23 anos e cursava o quarto ano do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Tozzi, que frequentava alguns grupos que, nesse período, romperam com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e começaram a propor a luta (armada) revolucionária de libertação nacional como combate à ditadura militar, instalada em 1964 e recrudescida a partir da edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em dezembro de 1968, sensibilizado com a morte do “Che” produziu uma série de painéis em homenagem a ele.

Esse memorial foi iniciado com a instauração da obra *Guevara, vivo ou morto...* apenas alguns dias após o anúncio do fatídico evento pelos jornais brasileiros em 11 de outubro de 1967. O painel, que apresentava uma imagem alto contrastada duplicada do rosto de Guevara e a expressão “Guevara, vivo ou morto...”, foi violentada dois meses depois no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, realizado em Brasília.

Dois eventos em 1967 marcaram intensamente o início da carreira de Claudio Tozzi. O primeiro foi a IX Bienal de São Paulo, ocorrida entre 22 de setembro e 8 de dezembro, na qual o artista, aos 22-23 anos, fez sua primeira participação em Bienais com o painel em três partes *Até que enfim*. Ademais, nessa Bienal foram expostos trabalhos dos principais nomes da arte pop, como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Indiana, Tom Wesselmann e James Rosenquist, fato que rendeu à mostra o apelido de “Bienal da arte pop”. Ao mesmo tempo, a delegação brasileira apresentou vários artistas ligados à nova figuração e ao novo realismo formulado pelo crítico de arte e físico Mario Schenberg² (1988, p. 185), como Maurício Nogueira Lima,

² As proposições defendidas, a partir de 1965, por Schenberg em torno de um novo realismo significaram um aprofundamento de algumas questões que já estavam sendo trabalhadas por Waldemar Cordeiro, considerado o “papa do concretismo” à época e ex-integrante do grupo concreto paulistano Ruptura, principalmente no que se referia à nova figuração e à apropriação de materiais cotidianos (objetos, anúncios, histórias em quadrinhos, fotografias, entre outros) na construção do trabalho artístico, que constituiria seu caráter de apresentação de uma realidade – mediada pela imagem –, a fim de comunicar uma mensagem – arte concreta semântica, segundo Cordeiro. Porém, Schenberg, além disso e a partir de uma posição marxista, interpretou o novo realismo em diálogo com um novo humanismo, contemporâneo e conectado aos meios de comunicação de massa, mais democrático e ligado à questão social, que era evidente em obras de artistas que o crítico acompanhava muito de perto, como os conhecidos por arquitetos pintores: Ubirajara Ribeiro, Maurício Nogueira Lima, Flávio Império, Sérgio Ferro e Samuel Szpigel.

Luís Gonzaga Rocha Leite, Samuel Szpigel, Marcello Nitsche e Tozzi, que dialogavam com aqueles estadunidenses citados (ALVARADO, 1999, p. 44-68). Logo, esse encontro resultou em uma oportunidade de os artistas conhecerem pessoalmente os trabalhos uns dos outros, bem como de efetuar leituras comparativas, aproximações e distanciamentos entre as produções brasileira e estadunidense (OLIVEIRA, 1993).

O segundo evento foi o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, aberto em dezembro no Teatro Nacional em Brasília. Quando citado, esse salão, frequentemente, é remetido ao episódio do trabalho – um porco empalhado dentro de um engradado de madeira – inscrito por Nelson Leirner. Tendo sido aceito pelo júri³, Leirner logo publicou no *Jornal da Tarde* uma fotografia de sua obra seguida de uma carta, na qual pergunta sobre os critérios que levaram o júri a aceitá-la.

A interpelação inquietou os críticos que formavam o júri, desencadeou um debate sobre o sistema de arte, a arbitrariedade do gosto e resultou em respostas dos jurados do certame. Dentre essas, talvez a mais conhecida seja o texto de Mário Pedrosa intitulado “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”, publicado em sua coluna no *Correio da Manhã* de 11 de fevereiro de 1968. No ensaio, o crítico pernambucano aproxima o gesto de apropriação de Leirner do *readymade* duchampiano e das caixas *Brillo* e latas de sopa *Campbell* de Andy Warhol, assim, ratificando a decisão do júri de aceitá-lo no salão (PEDROSA, 2007, p. 235-236).

Entretanto, um outro acontecimento, mais polêmico, consistiu em um conflito entre artistas e o regime militar. Agentes do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) tentaram retirar quatro trabalhos considerados subversivos, pois apresentavam o guerrilheiro argentino, que tinha sido recentemente morto, Ernesto “Che” Guevara: *Um bilhão de dólares* e *Só*, de Rubens Gerchman; *Ele*, de José Roberto Aguilar; e *Guevara, vivo ou morto...* (ver Imagem 1), de Claudio Tozzi. Desses quatro painéis, o último era o mais impactante, por causa de sua grande dimensão, da explícita menção a Guevara e também porque estava em um local bastante frequentado pelo público (DOPS, 1967, p. 10).



Imagem 1 – Claudio Tozzi, *Guevara, vivo ou morto...*, 1967. Tinta em massa acrílica sobre aglomerado, 175 x 300 cm. Coleção Inácio Schiller Bittencourt Rebetez, São Paulo.

Fonte: Fotografia do autor, 13 abr. 2017.

3 O júri era formado pelos críticos de arte Mário Pedrosa, Walter Zanini, Mário Barata, Frederico Moraes e Clarival do Prado Valladares, sendo que esses dois últimos também participaram, respectivamente, do júri de premiação e do júri de seleção da IX Bienal de São Paulo.

Alguns dos principais jornais brasileiros noticiaram a confusão na qual a obra de Tozzi esteve envolvida. “DOPS não quer Guevara em exposição” (DOPS, 1967, p. 10), dizia o *Jornal do Brasil*, enquanto o *Correio da Manhã* anunciava: “Museu de Brasília fecha se DOPS apreende quadro” (MUSEU, 1967, p. 10). Já os jornais paulistas eram mais comedidos: “Guevara preocupa Brasília” (GUEVARA, 1967, p. 3) e “DF: salão perderia 4 telas” (DF, 1967, p. 8), publicavam, respectivamente, a *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Em repúdio a essa situação, Frederico Moraes, coordenador do salão, ameaçou fechar a mostra, porque não aceitaria a censura imposta, isto é, a retirada das quatro obras.

Porém, apesar do embate travado pelo júri a fim de impedir que os trabalhos compreendidos na polêmica fossem removidos (MORAIS, 1975, p. 101), podemos afirmar que o IV Salão de Arte Moderna de Brasília foi a primeira exposição censurada de forma mais evidente pelo regime militar, o que podemos entender como um prelúdio do que aconteceria um ano após na II Bienal Nacional da Bahia. Após vinte e quatro horas de sua abertura, essa mostra foi fechada, dez trabalhos foram confiscados e os organizadores presos, assim sendo algumas das primeiras vítimas do Ato Institucional nº 5 (AI-5) editado em 13 de dezembro do fatídico ano de 1968 (CALIRMAN, 2012, p. 20-21).

Claudio Tozzi, que acompanhou a trama sobre *Guevara, vivo ou morto...* pelos jornais, pois ele mesmo não tinha ido à Brasília⁴, aproveitou a repercussão para promover a venda de cópias em serigrafia de seu painel a preços populares (TOZZI, 1967, p. 10). Esse caso nos faz concordar com a aproximação de seu trabalho ao de um jornalista, pois

Suas pinturas passam a ser um manifesto contra a censura, a ditadura, a violência, além de destacar fatos do cotidiano. Deixa-se envolver, cada vez mais, pelas notícias do momento. Seu trabalho era “quase jornalístico”, como o próprio artista define. Captava as imagens e dava um conteúdo a elas. O resultado era uma linguagem que despertava a atenção da mídia. Ou seja, ele descobriu nas notícias de jornais uma via para repercutir o seu trabalho na massa e essa comunicação tinha um impacto, que devolvia este trabalho como uma notícia nos jornais. Um *feedback* que mostra a sintonia do artista com a realidade, atento às vozes e aos ruídos do mundo (KIYOMURA; GIOVANNETTI, 2005, p. 24).

O artista se utilizou da divulgação de seu trabalho, decorrente da ameaça de apreensão desse, para subverter a lógica da censura, que é a interdição de algo se tornar público, e, ao mesmo tempo, manifestou-se a favor da democratização da arte. Em suma, a operação “quase jornalística” realizada por Tozzi pode ser entendida, quando pensamos que os meios tradicionais de comunicação e de luta política estavam sob censura ou tinham sido fechados, como participante de uma estratégia mais ampla de artistas contrários ao regime militar no sentido de difundir mensagens contrárias à censura, à repressão e em favor da liberdade de expressão e da democracia. Portanto, essa e outras experiências de um contato direto do artista com a cidade, isto é,

4 A montagem dos trabalhos enviados por Tozzi ao salão – *Guevara, vivo ou morto...* e *Eu bebo chopp, ela pensa em casamento* (1967. Tinta alquídica sobre madeira e espuma de nylon, 180 x 110 x 200 cm. Coleção do artista, São Paulo) – ficaram a cargo de Marcello Nitsche e Carmela Gross. Cf. TOZZI, 2014, p. 6.

fora dos ateliês, dos museus e das galerias, como quando, em 1966, Tozzi e alguns colegas de faculdade venderam a preço de custo reproduções de uma fotografia de Garrincha na entrada de um estádio de futebol em dia de jogo, ou quando, em 1967 e 1968, Flávio Motta organizou as manifestações de carimbos e bandeiras⁵ (TOZZI, 2015), promoveram uma aproximação entre as pessoas e os artistas e seus trabalhos, bem como nutriram, de certo modo, através da produção serial e comercialização de imagens, uma integração da arte ao circuito de consumo de mercadorias.

Nasce *Guevara, vivo ou morto...*

No dia 11 de outubro de 1967, uma quarta-feira, os jornais brasileiros noticiaram a confirmação da morte de Guevara ocorrida dois dias antes. Logo no dia seguinte à notícia, Tozzi iniciava um painel em homenagem ao guerrilheiro e à revolução propagada por ele. Segundo o artista, era urgente fazer o painel, então o processo de confecção durou poucos dias, no qual ele utilizou dois trabalhos feitos previamente, *Luta e Fome*, e uma fotografia do "Che".

Em um suporte formado pela junção de três painéis de aglomerado com 175 x 100 cm de dimensão cada, um tríptico, o artista delimitou sete nichos usando ripas de madeira pintadas de amarelo, nos quais seriam pintados os elementos do trabalho.⁶ Seis desses são figuras que já haviam sido produzidas por Tozzi pelos processos de solarização e de alto contraste, tendo três fotografias como suas fontes. Nos dois cantos superiores vemos homens de punhos cerrados e bocas abertas gritando em manifestação, enquanto nos inferiores somos fisgados pelo olhar atemorizado de uma criança que aparece como uma imagem espelhada. No centro há duas imagens espelhadas de um Guevara descontraído fumando seu charuto, as quais estão localizadas acima e abaixo do sétimo nicho onde lemos a expressão "*Guevara, vivo ou morto...*"

Há na obra um ritmo que sugere diálogos entre as personagens. O fundo do Guevara consiste em um padrão de listras diagonais brancas e vermelhas que, além de nos remeter a uma temática circense ou algo como um anúncio comercial, estabelece um movimento entre as figuras e entre essas e o título. As listras provocam na figura do guerrilheiro um sentido de convergência em direção ao centro, como se ele estivesse entrando no painel e, ao mesmo tempo, elas aproximam as figuras periféricas na direção do Guevara e ainda do centro. Deste modo, o guerrilheiro argentino atua como um ímã que atrai tanto as figuras, como se em instantes todas elas se juntassem em um só núcleo, quanto o nosso olhar, que é capturado instantaneamente pelo movimento de aparente projeção das figuras em nossa direção.

Ao mesmo tempo, devemos atentar para o significado de cada figura presente no trabalho, porque Tozzi se apropriou, operação que podemos chamar de *readymade*

5 Nos anos de 1967 e 1968 aconteceram vários eventos de arte pública ou arte na rua, os quais envolviam intervenções artísticas, aulas e oficinas no intuito de ampliar o interesse público em relação às artes visuais. Na manifestação de carimbos, especificamente, os participantes do público puderam escolher e carimbar suas imagens preferidas, geralmente de ídolos populares, sobre papel e levar para casa.

6 Esse modo de composição foi muito usado por Claudio Tozzi em seus trabalhos de 1967 e 1968.

visual, e reduziu as imagens fotográficas aos seus elementos básicos, que ativam uma comunicação mais direta. Simultaneamente, passa-se de um patamar sintático a outro, suspendem-se os meios-tons da fotografia e é gerada uma forma que nos aparece como mancha. Tal suspensão, podemos notar, tem um objetivo que é o aumento do impacto, isto é, busca-se, ao retirar as informações consideradas acessórias da imagem, aquelas que nos fornecem, por exemplo, a distinção entre claro e escuro proporcionada pela iluminação, uma temperatura comunicacional mais alta. Assim, no intuito de comunicar algo, essa forma é conectada a um conceito, metamorfoseia-se em significante, mediador de um significado com o qual estabelece uma equivalência; fabrica-se um signo (BARTHES, 2009, p. 203).

O método do artista consistia em expor a fotografia a uma fonte de luz, solarização, que acentua os contrastes e facilita o decalque, isto é, o (re)desenho dessa sobre papel vegetal. Então, com um episcópio⁷ esse desenho era projetado em um suporte com a finalidade de o pintor traçar em uma escala ampliada os elementos de sua obra. O artista, que não queria produzir fac-símiles, mas sim escrutinar o modo como se produz um signo, produziu uma pintura resultante da estratificação de reprodução mecânica (fotografia difundida no jornal e episcópio) e trabalho manual (decalque e depois desenho e pintura sobre painel).

Neste sentido, a composição proposta pelo artista com o retrato do revolucionário latino-americano ladeado por dois trabalhos, um chamado *Luta* e o outro *Fome*, confere uma intenção que podemos ler no movimento das listras. Ao lermos a obra de cima para baixo, podemos perceber que Guevara atrai e traz consigo (movimento convergente das listras) a *Luta* para o cerne do espaço pictórico, como se esse fosse o mundo, e a desloca para baixo a fim de repelir (movimento divergente das listras) a *Fome*.

Claudio Tozzi nos disse que a fotografia do revolucionário apropriada em seu trabalho foi coletada em um jornal brasileiro, talvez *Jornal da Tarde* (TOZZI, 2014), o qual não conseguimos localizar.⁸ Contudo, mais importante que descobrir sobre a difusão dessa imagem no Brasil é localizá-la em um dos modos retratísticos mapeados por nós e, a partir daí, encontrar seu autor. Assim, realizamos o processo inverso ao do artista, isto é, a partir de um método comparativo, fomos da pintura à fotografia e demoramos algum tempo até encontrá-la, especialmente porque ela não foi muito difundida. Quando a encontramos em um *blog*, após rápida análise, não restaram dúvidas de que era a fotografia utilizada por Tozzi. E agora dispúnhamos de mais elementos. Então, por comparação com as outras fotografias, a partir da iluminação, do enquadramento (em primeiro plano) e da vestimenta (com a tipoia), inferimos que a fotografia seria de Joseph Scherschel.

7 Projetor que permite a ampliação da imagem sobre uma superfície e o trabalho diretamente em cima dela. Cf. OLIVEIRA, 1993, p. 222.

8 É preciso assinalar que *Guevara, vivo ou morto...* é o primeiro de uma série de trabalhos realizados por Tozzi nos quais a figura do "Che" é (in/e)vocada e, assim, como foram várias as imagens de Guevara apropriadas, necessitamos efetuar uma investigação mais aprofundada. Através de um mapeamento, concluímos que há três modos retratísticos do argentino: a) *Guerrilheiro heroico* (1960), de Alberto Korda, fotógrafo alinhado à Revolução Cubana que acompanhava Fidel Castro, a qual funda o discurso heroico do revolucionário argentino e é tida hoje como a fotografia mais reproduzida de todos os tempos; b) a série de fotografias de Joseph Scherschel, fotógrafo da revista *Life* que cobria uma matéria em Havana sobre a Revolução Cubana, datadas de 7 de janeiro de 1959, que apresentam um "Che" falível, com o braço esquerdo segurado por uma tipoia e um tom despojado marcado pelo charuto no canto da boca; c) as fotografias produzidas por Freddy Alborta e Gustavo Villoldo de Guevara morto, as quais fundaram o discurso do martírio do revolucionário.

Ainda em relação às figuras, notamos que o processo de depuração das imagens efetuado por Tozzi resulta em manchas, as quais, por definição, são índices gerados pela interação entre uma substância e um corpo. Manchas que no painel podem apresentar um contorno mais acidentado, como ocorre às referentes ao protesto, pois o intuito é transmitir o calor, a vibração, o ímpeto de luta contra a opressão presente nas manifestações com as quais o artista simpatizava. Semelhantes ao *Luta*, Tozzi produziu os vários painéis da série "Multidão" a partir da apropriação de fotografias, de sua autoria e coletadas em revistas e jornais através de uma pesquisa iconográfica realizada pelo artista, das passeatas de 1968, nos quais também imprimia rugosidade às bordas das manchas em um sentido de empatia com as multidões em marcha. Ao pintar manchas, o trabalho de Tozzi tende à abstração e, concomitantemente, é figurativo ao conjurar fotografias como fontes da imagem pictórica, o que nos alerta contra um equívoco comum que é opor "arte abstrata" e "arte figurativa". Sobre isso, Jean Bazaine, pintor, vitralista e escritor francês, já nos alertava em 1948: "abstrata, toda a arte é ou não é arte" (BAZAINE, 1990, p. 101).

Essas manchas nos aparecem como surgimentos espontâneos sobre a tela, emanadas por um processo semelhante ao de uma pátina, elemento evidenciado pela rala fatura dos trabalhos de Claudio Tozzi no período em questão. Assim, é possível aproximá-las dos borrões de tinta produzidos pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach para o teste psicológico que é conhecido por seu próprio sobrenome, no qual os indivíduos respondem à pergunta "o que isto poderia ser?" a partir de dez pranchas, cinco em preto e branco e cinco coloridas, com manchas simétricas. Ao estudar esse procedimento, o psiquiatra suíço Roland Kuhn concluiu que a maioria das pessoas que realizaram o teste interpretaram as manchas como máscaras. Deste modo, partindo da premissa de que essas máscaras (virtuais) são produtos da imaginação daqueles que assim responderam ao teste, o psicólogo, no sentido de uma fenomenologia da dissimulação, poderia analisar os aspectos da personalidade projetados pelo indivíduo nas respostas (KUHN, 1992).

Por sua vez, a máscara está relacionada ao arquétipo da persona na psicologia analítica, isto é, o modo como o indivíduo se apresenta ao mundo. Todo arquétipo necessita de um mito, uma narrativa, para se materializar. Dentre os doze arquétipos principais identificados por Jung, há o fora da lei, figura relacionada à confrontação com a sociedade, que, em certo nível, pode ser um revolucionário (JUNG, 2000). Ernesto "Che" Guevara, por vezes associado ao arquétipo do herói (da Revolução Cubana) – vide a fotografia de Alberto Korda, de 1960, intitulada *Guerrilheiro heroico* –, operou, especialmente após sua morte, de modo mais emblemático, mas que não exclui a primeira associação, ligado ao arquétipo do fora da lei através do mito guerrilheiro que inspirou, entre tantos, Tozzi. O artista, ao recortar na fotografia apenas o rosto de Guevara e se apropriar dele, remetendo ao *close-up* no cinema, investiu em um processo de autoidentificação com o personagem Guevara, agora transformado em máscara. Assim, o painel pode ser analisado enquanto um autorretrato de Tozzi, bem como retrato de seus amigos que se engajariam na luta armada.

Aliás, o ano de 1967 marcou uma alteração significativa na poética do artista

paulistano. Os primeiros trabalhos de Claudio Tozzi, a partir de 1963, eram construídos através da colagem de materiais retirados de meios diversos e adição de elementos gráficos a partir do uso de gabaritos geralmente sobre madeira, que ao final era submetida a um processo de combustão, gerando uma superfície sob tensão, amalgamada, desgastada e escurecida, como podemos notar em *Viet Paz*. Na mesma época, essa era uma maneira de trabalhar muito utilizada por Sérgio Ferro, professor de Tozzi na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) com quem ele estabeleceu intenso diálogo. Logo depois, o jovem artista começou a submeter fotografias ao procedimento de alto contraste e a produzir alguns trabalhos com essas imagens, como *Usa e Abusa*.

O apreço de Claudio Tozzi pelo uso da fotografia alto contrastada como fonte em seus trabalhos dos anos 1960 pode ser compreendida em relação com a cultura visual urbana, dos meios de comunicação de massa, do design gráfico brasileiro do período. Ao utilizar o procedimento do alto contraste, o artista estava participando de uma tendência de introdução da figuração operada pelo design modernista. Várias capas de discos, revistas e livros, cartazes de filmes e obras de artistas visuais apresentavam uma imagem em alto contraste, geralmente um rosto.

Neste sentido, podemos citar algumas capas de discos da gravadora Elenco criadas em 1963 por César Villela; a emblemática capa de 1961 do livro de Aldous Huxley *O macaco e a essência*, publicado pela editora Civilização Brasileira, de Eugênio Hirsch; e os cartazes dos filmes *Bravo Guerreiro* e *Opinião Pública* – que nos remete profundamente aos painéis da série “Multidão” pintados por Tozzi –, respectivamente, em 1969 por Rubens Gerchman, grande amigo de Tozzi e artista muito mais conhecido por sua trajetória na pintura, e em 1967 por Rogério Duarte, designer responsável pelas capas de alguns dos discos mais importantes da Tropicália, como o *Caetano Veloso* de 1968, e do cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol*, considerado uma das maiores expressões da estética cinemanovista brasileira, dirigido por seu amigo Glauber Rocha e lançado em 1964.⁹

Aliás, vale ressaltar a importância de todo esse repertório visual para a obra de Claudio Tozzi tanto como pintor, quanto para sua obra como designer. Em 1968, o artista produziu as ilustrações para as capas do número 3 (e último) da revista *aParte* e do número 12 de *Veja*. Em ambas Tozzi utilizou fotografia alta contrastada: na primeira vemos a efígie de “Che” Guevara apropriada do *Guerrilheiro heroico* de Korda, já na segunda temos quatro manchas coloridas que se referem a cantores da MPB idolatrados à época, estando em destaque os tropicalistas Gilberto Gil em vermelho e Caetano Veloso em azul.

Nesses trabalhos podemos observar “colagens de fragmentos de jornal [...] como indícios de situações sociais, como pedaços de documentos da realidade” (MAGALHÃES, 1989, p. 21), assim como a aproximação com o procedimento do *détournement*. Essa ideia, que pode ser compreendida enquanto um desvio artístico

⁹ Sobre o design gráfico brasileiro nos anos 1960, sugerimos a leitura de: MELO, Chico Homem de (Org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

de elementos recolhidos de antemão para um novo contexto, no qual esses têm seus valores suspensos e passam a significar de acordo com a montagem proposta, algo como uma atualização politizada do *readymade* duchampiano, foi desenvolvida nos anos 1950 pela Internacional letrista e posteriormente utilizada pela Internacional situacionista¹⁰, que contava com a participação de artistas/intelectuais de diferentes áreas e teve como diretor e figura mais proeminente o pensador e ativista Guy-Ernest Debord. Aliás, foi Debord, juntamente com Gil Joseph Wolman, quem prescreveu o manual de instruções do *détournement* em texto intitulado “Mode d’emploi du *détournement*” e publicado na revista *Lèvres nues* em maio de 1956:

Todos os elementos, tomados de qualquer lugar, podem ser objeto de novas aproximações. As descobertas da poesia moderna sobre a estrutura analógica da imagem demonstram que entre dois elementos, de origens tão estranhas quanto possível, uma relação sempre se estabelece. [...] É evidente que se pode não só corrigir uma obra ou integrar diversos fragmentos de obras antigas em uma nova obra, como também mudar o sentido desses fragmentos e falsificar de todas as maneiras aquilo que os imbecis se obstinam em chamar de citações. [...] As deformações introduzidas nos elementos desviados devem ser simplificadas ao extremo, sendo a principal força de um *détournement* função direta de seu reconhecimento, consciente ou turvo, pela memória (DEBORD, 2006, p. 222, tradução nossa).

Sendo assim, abre-se uma possibilidade de leitura dos trabalhos citados próximo daquilo que a crítica de arte estadunidense Rosalind Krauss, ao retomar a leitura bakhtiniana da obra de Dostoievski como um frenético jogo de vozes, chama de circulação do signo nas colagens de Picasso: “essa agitação de significantes que se reformam em relação uns com os outros e reorganizam seu significado aparentemente a partir do nada [...] essa manipulação no âmbito da estrutura, também pode ser apreciada [...] no âmbito da representação textual da ‘voz’” (KRAUSS, 2006, p. 62). A justaposição de elementos apropriados, os mais diferentes e, às vezes, contraditórios possíveis, vindos de diversos lugares, engendra uma polifonia que evidencia as vozes heterogêneas e, no caso que investigamos, a sua mistura na obra acirra a contaminação entre pessoa e meios de comunicação gerando uma reciprocidade: Claudio Tozzi fala através dos materiais e vice-versa. Tais características também demonstram a ligação de Tozzi com o novo realismo de Schenberg.

O apogeu da arte engajada ocorreu em 1967 (NAPOLITANO, 2008, p. 59), mesmo ano em que o artista paulistano começou a investigar a arte pop estadunidense, sobretudo a partir da produção de Roy Lichtenstein e Andy Warhol. Uma das principais contribuições da arte pop, sem dúvida, foi a dessacralização do motivo ou tema artístico, principalmente na pintura, que era considerada a linguagem mais desenvolvida às vésperas da eclosão da pop nos Estados Unidos. Este relato promovido pelo crítico Clement Greenberg em torno do paradigma da escola de Nova York, durante a década de 1950 e início da de 1960, baseava-se em seu pensamento de que

10 Grupo vanguardista que agrupou em julho de 1957 a Internacional letrista, o Movimento internacional por uma Bauhaus imaginista (de Asger Jörn), o Comitê psicogeográfico de Londres (de Ralph Rumney) e um grupo de pintores italianos ligados a Giuseppe Pinot-Gallizio. Propunha a construção de situações vividas com a finalidade de superar as formas artísticas convencionais.

o modernismo evoluíra. Neste momento, o expressionismo abstrato parecia guiar a arte em direção ao futuro, assim como o paradigma renascentista que durou quase seiscentos anos (DANTO, 2009, p. 141-156). Mas, apareceram os artistas pop com seu método de apropriação e exame minucioso da estrutura da comunicação visual.

Quando, em meados dos anos 1960, Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg criaram obras que pareciam meras coisas: as *Brillo Boxes*, as histórias em quadrinhos e a comida industrializada; as referências para a distinção entre arte e realidade foram bagunçadas, o futuro prometido pelo modernismo foi interrompido e, então, o artista poderia fazer qualquer coisa. A arte pop ampliou o repertório das artes visuais ao introduzir o universo dos meios de comunicação de massa, suas imagens e seus processos, e, deste modo, deu um xeque-mate na ideia da arte estritamente vinculada à alta cultura (LIPPARD, 1976, p. 90).

Assim, dois dos materiais privilegiados pelos artistas pop, também muito utilizados pelos artistas brasileiros ligados ao novo realismo, foram os anúncios publicitários e as histórias em quadrinhos. Essas atividades, eminentemente contemporâneas, chamaram a atenção dos artistas, pois ambas criavam mitos modernos e atualizavam arquétipos, como o do herói e o do fora da lei. Além disso, os quadrinhos fomentaram uma nova retomada da narração, característica primordial do realismo, a partir do uso da sequência (narrativa) em quadros e do texto. Isso instigou Claudio Tozzi a produzir, em 1967, a série de 12 painéis sobre o bandido da luz vermelha, que foram apresentados como um ambiente em formato de dodecaedro no qual o participante, através de um texto, era convidado a montar o sentido do trabalho.

A apropriação da linguagem das histórias em quadrinhos também se faz evidente nas retículas verdes e amarelas presentes em *Guevara, vivo ou morto...*, porém, em um sentido de paródia. Primeiramente, porque esses círculos grandes e assimétricos, que foram traçados e pintados um a um a partir de um gabarito “bolômetro”, não lembram os pequenos pontos quase imperceptíveis e perfeitamente simétricos das retículas Benday¹¹. Depois, foi Roy Lichtenstein, referência de Tozzi, o primeiro artista a se apropriar das imagens de histórias em quadrinhos, ampliá-las em escala monumental e trabalhar as retículas como processo de produção industrial (de imagens) guiado por um padrão de perfeição tecnológica (ARGAN, 1992, p. 582) a fim de saturá-las, porém, mantendo sua essência gráfica. Ademais, as retículas de Tozzi guardam relação muito mais próxima com um cartaz do designer estadunidense Lester Beall para a Rural Electrification Administration¹², que associa fotomontagem com círculos vermelhos simetricamente dispostos sobre um fundo branco.

Entretanto, compartilhou do método lichtensteiniano – produção da pintura por estratificação de processos mecânicos e manuais –, o qual embaralha as diferenças entre eles, ou seja, somos desafiados a olhar o trabalho e indicar o que é mecânico e o que é manual. Esse paradoxo (pop) foi nomeado pelo crítico de arte

11 Processo gráfico no qual vários pontos são desenhados em espaçamentos e/ou sobrepostos, assim, criando, por ilusão de ótica, um efeito de coloração. A técnica Benday foi muito utilizada para imprimir histórias em quadrinhos a baixo custo, mas que nos anos 1960 já sendo considerada antiquada se tornou um clichê. Cf. FOSTER, Hal et al. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2011, p. 483.

12 Os cartazes de Beall para a Administração da Eletrificação Rural, agência que proporcionava eletricidade para as áreas rurais dos EUA, “reduziam as mensagens pró-eletrificação a símbolos elementares” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 438).

irlandês Brian O'Doherty, em texto de 1963 sobre a produção de Lichtenstein, de "the handmade readymade" (O'DOHERTY, 1963, p. 21), ou *readymade* manual, pois apesar de convocarem técnicas de fabricação mecânica de imagens, os elementos (figuras, retículas, listras, texto) nas obras desses dois artistas são sempre pintados, a última camada é sempre gerada pelo gesto manual do pintor. No entanto, essa última camada é muito mais evidente nos trabalhos do brasileiro do que nos do estadunidense, de tal modo conferindo uma propriedade mais manual ao primeiro e, topograficamente, uma fatura mais proeminente.

Nesta via, os trabalhos do artista paulistano estiveram muito mais próximos das pinturas de Maurício Nogueira Lima, que também trabalhou com imagens que remetem às histórias em quadrinhos. Ou seja, ambos objetivavam uma comunicação direta com o público e, para tal, utilizaram um repertório de imagens oriundo da paisagem urbana. Segundo Tozzi,

Na época tinha sentido você fazer uma arte associada a uma mensagem e se fazia isso no mundo inteiro com a Nova Figuração, os movimentos das universidades que tinham os ateliês populares de serigrafia. Na França trabalhavam muito assim. Na FAU a gente tinha um ateliê de serigrafia, onde se pesquisava muito esta imagem mais imediata se você precisava fazer um cartaz de hoje para amanhã ou da manhã para a tarde. Então, estes elementos gráficos com os quais eu trabalhava no dia-a-dia como atividade prática, eu incorporava na pintura e isso era uma linguagem que estava acontecendo no mundo todo (TOZZI, 2014, p. 7).

Deste modo, Tozzi, que também produzia alguns trabalhos de design gráfico, aproximou-se da operação estimada pelos artistas pop, como Andy Warhol: a dissecação da programação visual no sentido de uma redução da estrutura da imagem ao nível de signo, que, para o crítico de arte e psicanalista argentino Oscar Masotta, tinha a finalidade de problematizar a relação entre a imagem e o objeto real a que essa se refere (MASOTTA, 2004, p. 139). Enfim, as manchas em *Guevara, vivo ou morto...* são resultados de um processo de abstração (alto contraste), ao qual as fotografias foram submetidas. O interesse aqui foi explorar a qualidade formal de uma imagem fotográfica, apropriar a forma que possui um "Che" Guevara, por exemplo, a qual possui uma propriedade emocional, pois vinculada à memória coletiva e retomá-la em escala ampliada como mancha em uma pintura de grandes dimensões, da qual precisamos nos distanciar para que o processo de formação da figura, da mancha à máscara, configure-se.

Também podemos recuperar a relação emocional que um texto proporciona, pois a expressão "Guevara, vivo ou morto..." era frequente nas manchetes de jornais, que lemos como um traço do mistério no qual Guevara esteve envolvido após sair de Cuba, ou seja, todos os rumores sobre a sua morte e o desejo de seus inimigos que queriam encontrá-lo vivo ou morto. Já que Tozzi utilizava texto em seu trabalho com a intenção de "reforçar o conteúdo semântico da imagem" (MAGALHÃES, 1989, p. 33), vale destacar que o modo como ele inscreveu o texto em letras garrafais usando fonte grotesca, sem serifa, no painel está muito relacionado a esse caráter de manchete, texto redigido em poucos caracteres que veicula uma mensagem, que

deve resumir alguma notícia muito importante, impressa nas primeiras páginas de jornais e revistas. Assim, baseando-se em uma premissa comunicacional, a manchete é formulada, através de alto impacto visual, como texto mais para ser visto do que para ser lido. Ao mesmo tempo, as reticências inseridas pelo artista problematizam o caráter “manchetístico” do texto a partir de sua interrupção, produz um efeito de dúvida em um lugar onde deveria vigorar a afirmação, ou mesmo a exclamação.

Também outra questão que estava sendo investigada por Tozzi, nesse exemplo, e por outros artistas ligados à nova figuração era o caráter problemático da realidade mediatizada pela imagem, porque, de fato, essa última com sua autonomia em relação a primeira aparece como um desvio e opera como um empecilho entre o sujeito e o real, pois uma imagem aponta para outra imagem e não, pelo menos não imediatamente, para o referente do mundo real ao qual remete (MARTINS, 2008, p. 62). Portanto, em nossa sociedade, onde o real e sua imagem se confundem e, no limite, a imagem se torna o próprio real, “não há mais outro destino para a imagem senão a imagem” (BAUDRILLARD, 1997, p. 186).

Ainda sobre as manchas poderíamos salientar que elas evocam uma presença, uma permanência e um resíduo do fotográfico na pintura, como espectro, próximas, por exemplo, das obras de Sigmar Polke e Gerhard Richter desse mesmo período. Essa técnica de destilação é utilizada na criação do significante de um símbolo. Claudio Tozzi estava atento a isso e sabia que, àquela altura, “Che” Guevara já tinha sido transformado em símbolo de revolução, luta e liberdade. Contudo, o artista não poderia prever o largo alcance global desse simbolismo nas manifestações que ocuparam as ruas de vários países em 1968.

A morte do guerrilheiro argentino no final de década de 1960, momento em que se chegou ao apogeu da “utopia revolucionária romântica”¹³ (RIDENTI, 2000, p. 24), fomentou, sobretudo com a publicação da fotografia *Guerrilheiro heroico* na revista francesa *Paris Match* em agosto de 1967, apenas dois meses antes da morte de Guevara, o caráter ubíquo de sua figura como ídolo. Etimologicamente, a palavra do grego clássico *eídolon*, da qual provém ídolo, significa fantasma (de um morto), espectro, e, depois, imagem ou retrato, isto é, “a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra imperceptível, seu duplo, cuja natureza tênue, mas ainda corporal, facilita a figuração plástica. A imagem é a sombra; ora, sombra é o nome comum do duplo” (DEBRAY, 1993, p. 23). Também de *eídolon* deriva *eikón*, o ícone como imagem divina, com o qual compartilha a raiz *eidos*. O revolucionário morreu, mas permaneceu vivo através de sua imagem, a qual foi carregada como estandarte por vários movimentos de protesto, como, por exemplo, contra a guerra perpetrada pelos EUA no Vietnã, a opressão capitalista e o autoritarismo nas universidades, que tomaram as ruas de muitas cidades ao redor do globo em 1968, conhecido como “o ano da barricada”. Todavia, se uma parcela da população politicamente à esquerda

13 No calor dos acontecimentos dos anos 1960, a utopia, como sociedade imaginária ideal – projeto irrealizável de uma sociedade livre, equilibrada e pacífica –, dá lugar a um projeto do possível, o fim da utopia como realização dessa, que pretende atuar no espaço-tempo humano envolvendo aqueles que se engajam nessa tarefa a intervir com ações na realidade questionada. Talvez aqui o pensamento utópico já adiantaria a questão referente ao horizonte de expectativa na pós-modernidade: não mais o sentido teleológico do progresso apesar de tudo, mas uma possibilidade de futuro melhor, possível a partir de intervenções no presente que, porém, não nos darão garantias se a empreitada se realizará sem causar um desconforto que poderia desaguar em proposições radicais de conformados ou inconformados, sobreviventes de um mundo onde imperaria a tensão entre os opostos: sucesso/fracasso, crucial/irrelevante, central/periférico, global/local.

transformou o “Che” em um símbolo a ser propagado, outra parte comprometida com uma agenda conservadora, que no caso brasileiro a essa época estava ligada à ditadura militar, via a imagem do revolucionário como um símbolo a ser destruído.

A obra violentada como vítima e testemunha

Em dezembro de 1967, como citado anteriormente, Claudio Tozzi participou do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, realizado no Teatro Nacional em Brasília. Seu trabalho exposto no certame, *Guevara, vivo ou morto...*, assim como os trabalhos de José Roberto Aguilar e Rubens Gerchman, suscitaram uma confusão entre os organizadores e a polícia local. Contudo, os jornais não noticiaram o ato violento desferido à obra de Tozzi. As imagens de *Luta e Fome* e as palavras “Guevara” e “Morto...” foram pichadas por um grupo de direita (MAGALHÃES, 1989, p. 33). Além disso, na tentativa dos agentes do DOPS de retirar à força a obra do salão, algumas ripas foram descoladas e as imagens do rosto de Guevara e a expressão “Vivo ou” foram perfuradas com golpes que, apesar de não terem sido, parecem tiros¹⁴ (ver Imagem 2).



Imagem 2 – Detalhe do painel *Guevara, vivo ou morto...* violentado
Fonte: MAGALHÃES, Fábio. *Obra em construção: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi*. Rio de Janeiro: Revan, 1989, p. 34-35.

Desta maneira, gostaríamos de enveredar por uma análise que compreende a

¹⁴ O trabalho *Ele* de Aguilar também foi atacado: um corte vertical perfurou a tela, lembrando um *Conceito Espacial* de Lucio Fontana.

obra em questão, a partir do episódio do salão, como vítima do terrorismo de Estado¹⁵ operado na ditadura militar brasileira. A intervenção censora executada pelos policiais do DOPS resultou em uma inscrição de violência naquele corpo que é o trabalho, um quase-sujeito com quem compartilho da carne do mundo, submetido ao sofrimento que é também o sofrimento de seu autor. Pois se a pintura é a existência encarnada de uma ideia, devemos tratá-la enquanto um indivíduo, organismo, que na Teoria Organísmica do neurofisiologista alemão Kurt Goldstein é como um sistema organizado, independente, indivisível, autorrealizável e autorregulável que está em permanente interação com o meio ambiente em prol do seu desenvolvimento (HALL; LINDZEY & CAMPBELL, 2000, p. 348-354).

Na trilha desse pensamento, o fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty defende em sua *Fenomenologia da Percepção* uma comparação entre o corpo e a obra de arte, pois “ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 210). Logo, a abordagem do trabalho artístico deve ser realizada através de um contato direto que o compreenda em sua totalidade, no qual a expressão e o que é expresso são inerentes e o espaço-tempo onde habita o conforma (co-forma).

Eis que surge a pergunta: o que aconteceu à obra após o incidente? Bem, Tozzi relata que *Guevara, vivo ou morto...* ficou desaparecido por um tempo juntamente com os outros trabalhos considerados polêmicos – semelhança com os crimes de sequestro executados pelo regime militar –, mas depois retornou ao seu ateliê da rua Minas Gerais via Secretaria de Estado da Cultura. Então, o artista “operou” o restauro da obra que estava muito arruinada: extraiu as partes danificadas e as refez, manteve o pouco que ainda estava em bom estado, adicionou os elementos refeitos e repintou tudo (TOZZI, 2014, p. 4-5). Em seguida, surge um novo corpo, remendado, marcado por cicatrizes, emblemas do sofrimento vivido. Para o sociólogo francês Henri-Pierre Jeudy, o objeto de arte e o corpo podem ser diferenciados através da modificabilidade, a qual caracteriza o corpo, mas não o trabalho artístico, isto é, um corpo pode sofrer inúmeras alterações ao longo de uma vida, enquanto uma obra deve ser resguardada para mantê-la intocada (JEUDY, 2002, p. 19). Contudo, essa distinção proposta por Jeudy, acreditamos não ser plausível em relação ao *Guevara, vivo ou morto...*, pois essa obra foi violentada e posteriormente resgatada pelo artista que, como um cirurgião plástico, operou-a na intenção obsessiva de restituir sua constituição original. Porém, Tozzi não logrou êxito em seu “restauro”, pois o corpo já não poderia ser o mesmo, o tempo havia passado e no painel não poderíamos deixar de notar as cicatrizes, índices dos ferimentos de outrora. Além do mais, a cicatriz é o sinal que representa a susceptibilidade do corpo, ao mesmo tempo sua fraqueza, ao ser ferido, e sua força, ao se curar, sendo assim, por excelência, um atributo corpóreo.

15 O terrorismo de Estado está vinculado à instauração de um Estado ilegal que administra o terror com o propósito de governar uma sociedade. Esse termo vem sendo usado para definir as ditaduras militares do Cone Sul latino-americano que, fundamentadas nas Doutrinas de Segurança Nacional de cada país, adotaram esse modelo estatal que ultrapassa os limites ideológicos e políticos da repressão legalizada e recorre a práticas não convencionais, como o inquérito policial e a prisão deliberados, o sequestro, a tortura e a produção de uma cultura do medo, a fim de reprimir e até mesmo aniquilar seus opositores, assim como censurar qualquer tipo de manifestação contrária aos regimes. Cf. PAIDÓS, Enrique Silva. “*Como el Uruguay no hay...*”. *Terror de Estado e Segurança Nacional, Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar*. 2005. 434 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

Jeudy, com quem em um primeiro momento não concordamos, agora pode nos ser conveniente para compreendermos o significado da cicatriz no corpo/obra:

A cicatriz pode ser um elemento de horror ou uma marca de honra. Na maior parte das vezes, ela inspira uma estética da visão apenas em uma relação amorosa, quando não é mais percebida como um machucado. É o olhar do Outro que tira da cicatriz sua monstruosidade aparente. Se a tatuagem ou a escarificação se mostram com o prazer de um desafio lançado aos olhos de todos, a cicatriz se esconde como um sinal indelével de uma degradação física. A obstinação em fazê-la desaparecer graças aos feitos cirúrgicos traduz bem essa vontade de retirar da pele qualquer traço visível da degradação corporal. A cicatriz é uma marca súbita, uma marca do destino que parece anular o idealismo da beleza baseado na integridade do corpo, representada pela superfície lisa da pele. Pelo fato da cicatriz se tornar um sinal pessoal, um sinal exclusivo do ego, é preciso que o olhar do Outro não seja de reprovação, manifestando o que se chama comumente como o horror de um desastre (JEUDY, 2002, p. 85).

Ao encontrarmos a obra, momento “onde somos, a obra e nós, co-presentes e co-nascentes um para o outro” (MALDINEY, 2017, p. 104), somos convidados a ouvir seu relato do trauma, uma narrativa que se apresenta inscrita na pele como um texto. Sua condição é a de *superstes*, de uma testemunha como sobrevivente, “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27).

No ano seguinte, em 1968, Claudio Tozzi promoveu sua obra-testemunha em dois importantes salões. De 19 de outubro a 17 de novembro foi realizado no Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires o Premio Codex de Pintura Latinoamericana, ao qual submeteu uma versão desmembrada em três partes de *Guevara, vivo ou morto...*, ou melhor, três trabalhos que eram, cada um, um elemento da obra citada. Ainda no mesmo ano, o artista se inscreveu para participar do 17º Salão Paulista de Arte Moderna, realizado em agosto no pavilhão da Bienal, e seu painel esteve envolvido em uma polêmica de autocensura, pois parte do júri, apesar do resultado da votação ser este, não aceitou premiá-lo em 1º lugar com o prêmio “Governador do Estado” (CARTA, 1968).

Assim, fica evidente a popularidade adquirida por Tozzi nesse período, que foi por ele usada em prol da divulgação de seu trabalho, o qual, por sua vez, significava uma homenagem ao Comandante “Che” Guevara, estando inclusa aí uma mensagem da necessidade da luta revolucionária a partir da guerrilha contra a ditadura no Brasil.

A obra como ato de resistência

1967 foi um ano traumático para a esquerda mundial, sobretudo pela morte do “Che”, e também por causa dos revezes da guerrilha latino-americana.¹⁶ No Brasil não foi diferente, vivíamos sob um governo autoritário recrudescente que, cada vez mais, tentativa “legalizar” o terrorismo de Estado a partir de uma constitucionalização da

¹⁶ Lembremos que Guevara morreu na Bolívia tentando formar um exército revolucionário para derrubar a ditadura militar nesse país.

Doutrina de Segurança Nacional (DSN). Não coincidentemente, as Lei de Imprensa e de Segurança Nacional e uma nova Constituição foram decretadas e promulgadas nesse ano.

Todavia, data também de 1967 a participação do então comunista Carlos Marighella na Conferência da Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), realizada em Havana de 31 de julho a 10 de agosto. E a partir desse momento um dos movimentos mais emblemáticos de luta armada contra a o regime militar começou a ser idealizado, que resultou, inicialmente, em um grupo de dissidentes do Partido Comunista (PCB) ao redor de Marighella e, depois na fundação da Ação Libertadora Nacional (ALN). Essa entidade clandestina, fundamentada na teoria do foco guerrilheiro defendida por Guevara e desenvolvida pelo filósofo francês Régis Debray, foi a que, dentre as organizações de luta armada, arregimentou o maior número de artistas, arquitetos e trabalhadores da cultura em geral (RIDENTI, 2000, p. 180), como os fauspianos Sérgio Ferro, Antonio Benetazzo e Claudio Tozzi, que sobre sua atuação diz:

Tinha na FAU um grande arquiteto, professor, que era o Farid [Helou], muito ligado ao Joaquim Câmara Ferreira e ao Marighella. A gente tinha um grupo também com algumas pessoas da Filosofia, um colega de classe meu, muito meu amigo, que eu conheço desde que tinha mais ou menos 14 anos. Ele morava em Mogi das Cruzes e eu ia passar as férias muito lá, porque ele era meu amigo já de longa data, que é o Antonio Benetazzo, também artista e que fazia FAU e Filosofia. Nós conversávamos muito, principalmente sobre a questão da linguagem das artes plásticas. Então, eu pertencia a esse grupo todo e a gente fez várias ações. [...] Tinha um grupo de seis pessoas que era uma unidade base. Era totalmente clandestina e tinha uma atuação que era dentro das artes plásticas, de você fazer um trabalho. Eu lembro que quando eu fiz o *Guevara [Vivo ou Morto]* em [19]67, logo que ele tinha morrido – no dia seguinte eu já peguei as imagens, já fiz o quadro –; e o [Joaquim] Câmara foi ver e disse: “puxa, essa é a grande obra!” (TOZZI, 2012, p. 5-6).

A relação do artista com a esquerda remonta a, pelo menos, desde que entrou na FAU, quando esteve engajado no movimento estudantil, esse ator que emergiu com muita força entre os grupos de protesto nos anos 1960. Segundo o filósofo alemão Herbert Marcuse, considerado o guru da contracultura, os estudantes “enquanto classe intelectual, destinada a fornecer os quadros dirigentes da sociedade atual” (MARCUSE, 1969, p. 25) seriam agentes muito importantes na tarefa da conscientização radicalizada em prol da luta pela sociedade livre.

Neste sentido, o frankfurtiano defendeu a ação violenta da geração revolucionária de 68, pois contra um sistema violento, como é o capitalismo, apenas a violência levaria à aniquilação do poder estabelecido em prol da transformação social. Assim, efetua-se uma distinção entre uma violência que é opressora, pois praticada pelo sistema através dos Estados, e uma violência libertadora, revolucionária, utilizada pela esquerda organizada como arma na garantia da liberdade. No pensamento marcuseano, essa esquerda radical não seria mais composta de modo ortodoxo pela classe trabalhadora, mas sim pela juventude da Nova Esquerda e os subprivilegiados,

isto é, aqueles que não têm acesso nem aos mais básicos serviços e produtos, em que pese a pujança do capitalismo (MARCUSE, 1969, p. 32-33).

Ainda Marcuse em texto de 1967 interpretou de modo otimista, na esfera da transformação social, um novo devir da "arte como arquitetura de uma sociedade livre" (MARCUSE, 2000, p. 270). Para o filósofo, a morte da arte em debate à época significava a morte de uma linguagem tradicional que lhe parecia incapaz de comunicar o mundo contemporâneo, principalmente as manifestações da juventude rebelde que colocavam em pauta a linguagem artística como linguagem revolucionária (MARCUSE, 2000, p. 259). Pois se a arte, através da faculdade da imaginação, guarda sua afinidade com a liberdade, em uma realidade em que o sentido e a ordem são impostas pelos meios de repressão, "as artes por si mesmas assumem uma posição política: a posição do protesto, da repulsa e da recusa" (MARCUSE, 2000, p. 262). Próxima a essa concepção podemos situar a leitura muito contundente de Hélio Oiticica,

Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que têm consciência disso ou 'agem marginalmente' pois não possuem 'classe' social definida, mas são o que ele chama de 'desclassificados', e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo 'posição à margem' quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à psique de cada um, são a 'mais-repressão' e tudo o que envolve a necessidade da manutenção dessa mais-repressão (FIGUEIREDO, 1996, p. 74-75).

Deste modo, a presença do arquétipo do fora da lei esteve muito evidente nos anos 1960, materializado nos mitos da juventude revolucionária, do guerrilheiro, dos *hippies*. E é nesse ambiente que está Claudio Tozzi, estudante de arquitetura, curso que congregava um certo prestígio referente à formação do interesse pelas artes visuais aliado ao pensamento da problemática social. Tomando esta posição, Sérgio Ferro, professor de Tozzi, defendeu, em texto de 1967, uma pintura mais próxima da realidade, isto é, não apenas no sentido de um realismo, já que "reconhecia que a *pop art* possibilitava uma linguagem incisiva para a nova pintura desenvolver sua comunicação crítica" (ALVARADO, 1999, p. 64), mas também em uma atuação daquilo que o cientista social Miguel Chaia chama de arte crítica, uma das relações básicas entre arte e política que é estabelecida "a partir de uma aguçada consciência crítica do artista" (CHAIA, 2007, p. 22), isto é, a forma de o artista a partir do gozo de sua liberdade individual lançar proposições e críticas à sociedade em que vive enfatizando o caráter comunicativo e libertário da arte. Enfim, não é necessariamente a obra que é carregada de intenção política, porém, a atuação do artista que produz a obra é que é próxima da política.

Dito isso, podemos declarar que Tozzi esteve atento e compartilhou de uma questão muito cara à década de 1960, sobretudo no Brasil da geração AI-5, a necessidade de projetar um mundo novo. Porque, como salienta o filósofo Victor Knoll, sua obra é derivada de um projeto (KNOLL, 2017, p. 8), o qual se realiza no desenho. Neste caso, vale lembrar a aula inaugural de 1967 da FAUUSP proferida pelo arquiteto Vilanova Artigas, antigo mestre de Sérgio Ferro, que por sua vez foi o mestre de Claudio Tozzi. Artigas, inspirado pelo texto do historiador da arte Giulio Carlo Argan "Projeto e destino", de 1964, define o desenho como desígnio e mediação, no sentido em que associa um plano teórico e um plano prático. Ou seja, "como *desígnio* [pois] é 'intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito'. Ao mesmo tempo, ele só se efetiva porque é *mediação* necessária entre projeto e obra: 'é risco, traçado para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva'" (ARANTES, 2002, p. 10).

Faz-se mister lembrar que desde a introdução da perspectiva pelo arquiteto florentino Filippo Brunelleschi o trabalho do arquiteto está relacionado ao projeto, ao desenho como desígnio e mediação, e não mais ao objeto. Assim, a arquitetura como técnica de ideação, tarefa do espírito, passou a ser considerada *cosa mentale*.

Portanto, é a partir disso que devemos pensar a obra de Tozzi como emanada de um projeto, tanto em relação à manifestação política contra a ditadura militar e em favor da libertação nacional através da luta armada, quanto no pensamento sobre a pintura como um campo estruturado, herança construtiva, traço de um paradigma abstrato geométrico vinculado à experiência concreta e neoconcreta nos anos 1950. É evidente o apreço do artista pelo projeto quando efetua pesquisa de imagens e realiza as várias camadas que geram cada uma de suas pinturas. Logo, a partir de Claudio Tozzi temos a confirmação de uma hipótese formulada pelo professor Luiz Renato Martins:

Paralelamente, cabe verificar se a verdade que emerge revela, em meio à reviravolta que leva do paradigma abstrato geométrico ao da Nova Figuração, uma certa continuidade com o que veio antes. Haveria, nesse caso, um diálogo entre os dois ciclos de experiências históricas. Se assim verificado, a substituição do paradigma geométrico pelo do movimento em questão compreenderia uma síntese entre um patamar e outro, atestaria o desenvolvimento crítico-reflexivo do recém-constituído sistema visual brasileiro, articulado em torno das correntes geométricas (MARTINS, 2008, p. 63).

Esse diálogo, essa vontade, podemos ver tanto no trabalho de homenagem, *Guevara, vivo ou morto...*, que fundou o memorial do artista ao guerrilheiro morto, quanto nos trabalhos de projeto gráfico, diagramação e ilustração realizados por ele para a Editora Base da ALN. O sentimento compartilhado com a guerrilha rendeu uma citação à capa do livro *Guevara / Guerrilha*¹⁷ na ficha de Claudio Tozzi elaborada pelo Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica (Cisa), um dos grandes órgãos policiais e repressores da ditadura.

¹⁷ Essa capa proveio de um painel conhecido como *Guevara* redondo realizado pelo artista, que também foi matriz da bandeira *Guevara* encomendada por Hélio Oiticica a Tozzi e Marcello Nitsche para ser exibida no evento Bandeiras e Estandartes, ocorrida na Praça General Osório, Rio de Janeiro, em 1968. Nesta via, podemos inferir que Claudio Tozzi se especializou em confeccionar Guevaras, tanto painéis quanto cartazes, capas, bandeiras, entre outros materiais, o que evidencia uma profunda relação entre a obra do artista como pintor e como designer.

Considerações finais

O memorial do artista paulistano Claudio Tozzi ao revolucionário argentino Ernesto "Che" Guevara foi marcado por trabalho de luto, engajamento político e investigação sobre a estrutura do signo. Assim, a partir da análise apresentada neste artigo, esperamos ter contribuído para instigar uma abordagem mais aprofundada sobre a produção do artista. Nosso intuito quando falávamos das obras não foi o de impor interpretações unívocas, como quem prega uma etiqueta a um objeto, identificando-o. Quer dizer, nossa proposta foi apresentar alguns trabalhos de Tozzi ao leitor no sentido de fazê-lo vê-los por si mesmo. Dessa forma, nossa função foi a de um guia que diante de uma mata escura abre um caminho e aponta uma direção, a qual pode ou não ser acolhida por aquele envolvido na aventura.

Entretanto, por mais verossímil que possa parecer, precisamos problematizar o testemunho do artista, principalmente pelo fato de se referir a eventos ocorridos há 50 anos. Nosso objeto não é desdizer Tozzi, aliás, longe disso, porque acreditamos que a memória tem papel fundamental na recuperação da riqueza de experiências em um dado período, mas compreender a formação de seu discurso de si, o qual vem sendo construído no tempo. Um exemplo: nosso trabalho flerta diretamente com questões ligadas à vida política do artista, que atualmente relata com orgulho sua participação na ALN e frisa o caráter urgente de resistência ao regime militar.

Aprendemos com Maurice Halbwachs que a memória é sempre coletiva, pois as experiências que alguém pode ter em relação ao mundo sempre são compartilhadas com outras pessoas (HALBWACHS, 1990). Deste modo, podemos encontrar muitas semelhanças entre a fala do artista e a memória da resistência compartilhada por vários grupos, que buscam mantê-la como heroica, única e compacta.

Necessitamos de mais estudos sobre a produção artística no período da última ditadura militar no Brasil, que poderiam "nos ajudaria a entender a paradoxal situação que levou os 'vencidos' no plano da luta política (a 'esquerda') à condição de 'vencedores' na batalha da memória" (NAPOLITANO, 2011, p. 334). Aliado a isso, também precisamos de uma investigação aprofundada sobre a circulação e recepção de trabalhos e ideias, isto é, sobre exposições, mercado e crítica de arte. No Brasil, sobretudo em relação a artistas preocupados com a questão política e social, é comum ainda ouvirmos, quando adquirem certo prestígio, passam a ser representados por alguma galeria e vendem suas obras, que se venderam ou desbundaram, para usar um termo da época. Tozzi é um dos alvos desse preconceito, principalmente nos últimos anos em que sua produção tem passado por uma redescoberta e seus trabalhos dos anos 1960 têm sido valorizados enormemente no mercado de arte.

Neste sentido, poderíamos dizer que o que dá unidade aos trabalhos desse período é o caráter de mancha que compartilham, e isso se deve especialmente ao procedimento de alto contraste ao qual as fotografias eram submetidas. A mancha trabalhada por Tozzi é forma que se transforma em signo, mas isso não quer dizer que seja reduzida a ele. Ademais, o espaço formado pela mancha é um espaço em tensão,

entre a abstração e a figuração, entre a forma e o signo, entre um se significar e um significar (FOCILLON, 1983, p. 13). E é essa tensão que o observador de um painel de Tozzi sentirá como um curto-circuito, pois a mancha não entrega de imediato a sua figura, sendo preciso um olhar atento e em movimento de aproximação e distanciamento. Provavelmente um dos trabalhos que mais nos faz deparar com essa tensão é *Veja o nú*, uma barraca que abriga um cilindro, que, por sua vez, espelha uma mancha gerando a figura de um nu feminino através de anamorfose. Esse procedimento operado pelo artista nos remete a uma resistência da mancha em ser vista como figura, ou da forma se transformar em signo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BAZAINE, Jean. Notes sur la peinture d'aujourd'hui. In : _____. *Le temps de la peinture*. Paris: Éditions Aubier, 1990.

CALIRMAN, Claudia. *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. Durham and London: Duke University Press, 2012.

CARTA ao Conselho Estadual de Cultura. 15 ago. 1968, São Paulo. 3 f.

CHAIA, Miguel. Arte e política: situações. In: _____ (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

DANTO, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

DEBORD, Guy. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2006.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DF: salão perderia 4 telas. O Estado de S. Paulo, São Paulo, p. 8, 23 dez. 1967.

DOPS não quer Guevara em exposição. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 dez. 1967. 1º Caderno, p. 10.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). *Lygia Clark/Hélio Oiticica: Cartas (1964-1974)*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996.

FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

GUEVARA preocupa Brasília. Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 dez. 1967. 2º Caderno, p. 3.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALL, Calvin; LINDZEY, Gardner & CAMPBELL, John. *Teorias da Personalidade*. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno (Orgs.). *Claudio Tozzi*. São Paulo: Edusp, 2005.

KNOLL, Victor. Claudio Tozzi: Tempo / Cor / Forma. In: MEDEIROS, Alexandre Pedro de (Org.). *Claudio Tozzi: Territórios e outros trabalhos*. Campinas: SP: Unicamp, 2017. Catálogo de exposição, 6 abr.-20 jul. 2017, Biblioteca Octavio Ianni, IFCH/Unicamp, Campinas.

KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

KUHN, Roland. *Phénoménologie du masque: à travers le test de Rorschach*. Paris: Desclée de Brouwer, 1992.

LIPPARD, Lucy. O "Pop" de Nova Iorque. In: _____. *A arte pop*. São Paulo: Verbo; Edusp, 1976.

MAGALHÃES, Fábio. *Obra em construção: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi*. Rio de Janeiro: Revan, 1989.

MALDINEY, Henri. *Fenomenologia e Arte: Maldiney no Brasil*. Trad. Nelson Aguilar. São Paulo: Edusp, 2017. No prelo.

MARCUSE, Herbert. *A Arte na Sociedade Unidimensional*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MARCUSE, Herbert. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MARTINS, Luiz Renato. A nova figuração como negação. *ARS*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 60-69, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v4n8/06.pdf>>. Acesso: 23 out. 2017.

MASOTTA, Oscar. El pop-art. In: _____. *Revolución en el arte: pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MUSEU de Brasília fecha se DOPS apreende quadro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1967. 1º Caderno, p. 10.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. 2011. 374 f. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

O'DOHERTY, Brian. *Lichtenstein: Doubtful but Definite Triumph of the Banal*. *New York Times*, Nova York, 27 out. 1963. 2ª Seção, p. 21.

OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. *A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. 1993. 320 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1993.

PEDROSA, Mário. Do porco empalhado ou os critérios da crítica. In: _____. *Mundo, homem, arte em crise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

SCHENBERG, Mario. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

TOZZI quer vender nas ruas "Guevara Vivo ou Morto" em cópias a preços populares. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1967. 1º Caderno, p. 10.

TOZZI, Claudio. Artist interview: Claudio Tozzi. Tate, Londres, set. 2015. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/claudio-tozzi>>. Acesso em: 23 out. 2017.

TOZZI, Claudio. *Entrevista concedida ao autor*. São Paulo, 6 dez. 2012. Entrevista. 17 p.

----- . *Entrevista concedida ao autor*. São Paulo, 5 jun. 2014. Entrevista. 12 p.