

O REAL COMO TRAUMA NOS GUEVARAS DE CLAUDIO TOZZI

Alexandre Pedro de Medeiros¹

No dia seguinte à morte de Ernesto Guevara de la Serna, em 9 de outubro de 1967, o artista visual paulistano Claudio Tozzi iniciou sua série de trabalhos produzidos sob o signo da morte de “Che” com “Guevara Vivo ou Morto”.² Logo após apareceram “Guevara”, “Guevara Morto” e inúmeras variações, sendo talvez a mais conhecida aquela bandeira Guevara que aparece segurada por Hélio Oiticica em uma fotografia de 1968.

Desse modo, a inquietação inicial de um historiador, que está habituado com obras da arte pop estadunidense, tem a ver com a semelhança entre a operação de Tozzi e aquela efetuada por Andy Warhol em relação a Marilyn Monroe, desde a “Marilyn Monroe de Ouro” (ver Figura 1), realizada logo após a morte da atriz em 5 de agosto de 1962. Aqui assinalo que a comparação entre os artistas não é mera impressão, pois o brasileiro foi um dos artistas visuais de seu tempo que mais esteve próximo do espírito pop³, principalmente no que diz respeito ao estudo do estatuto da imagem e sua repetição na sociedade contemporânea.

O REALISMO TRAUMÁTICO EM CLAUDIO TOZZI

Nesse sentido, inicio esta comunicação discutindo brevemente a obras citadas acima como momentos de desvelamento. Henri Maldiney nos lembrou quando veio à São Paulo em 1989 que “a arte é uma forma e uma via de abertura à realidade”.⁴ Sabendo que o fenomenólogo francês era leitor de Martin Heidegger, não podemos encarar a proximidade no pensamento entre ambos como algo ocasional. Pois, referindo-se a “Um par de sapatos” (1886), de Vincent Van Gogh, o filósofo alemão diz que, ao pôr a descoberto o embate entre mundo e terra, a obra faz aparecer e mantém

1 Mestrando em História da Arte pelo PPGH/IFCH/UNICAMP. E-mail: royquaker@live.fr

2 TOZZI, Claudio. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*. São Paulo, 05 de jun. de 2014. Entrevista. p. 4.

3 OLIVEIRA, Líliliana 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 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. p. 221.

4 MALDINEY, Henri. *Conferência de Henri Maldiney no Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo. 2014. Conferência realizada no MASP em 25/10/1989. Tradução de Nelson Alfredo Aguilar. p. 1.

uma verdade como um desvelamento, assim, revelando os sapatos em sua verdade, isto é, o ser-utensílio do utensílio sapato.⁵

Dessa maneira, voltando aos Guevaras e às Marilyns, minha tese é de que a repetição operada exaustivamente por Tozzi e Warhol revela o ato automático e autista do espetáculo – mesmo que de maneira ambígua, principalmente no caso estadunidense –, isto é, a forma de vida da sociedade de produção e consumo em série. Aqui creio que os dois artistas compreendem a tese 4 de Guy Debord em “A sociedade do espetáculo”, na qual as relações sociais são mediadas por imagens.⁶ De certo modo, a discussão alcança a conclusão de que o sujeito contemporâneo se constrói nas/pelas imagens. Ou seja, no caso de Marilyn Monroe e “Che” Guevara, o que podemos falar além de que eles são as imagens? Há um sujeito por trás dessas imagens? Se há, ele é tangível?

Tais interrogações se tornam ainda mais pungentes quando lembramos da maneira como a cultura popular se refere a Marilyn e a “Che”: como ídolos. Etimologicamente, a palavra do grego clássico *eidolon*, da qual vem ídolo, significa fantasma, designando “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”.⁷ Logo, acredito que há uma redundância tanto em Warhol quanto em Tozzi. Foco no segundo e digo que há uma fixação obsessiva na imagem de Guevara – que há também no primeiro –, a qual na operação de repetição desvela o ser-imagem da imagem Guevara: a condição duplo da imagem como morte e do mártir como aquele que morre para testemunhar sua fé.⁸ É o paradoxo do morrer para viver.

Nesse sentido, creio que nesse desvelamento da verdade do ser do ente imagem, essa última guarda uma relação problemática com o morto, no sentido de que há uma impossibilidade de sabermos o morto. Entretanto, ao mesmo tempo há uma realidade que se abre na obra de arte. Eu gostaria de assinalar que essa realidade se apresenta na forma de traumatismo.

Em janeiro e fevereiro de 1964, Jacques Lacan, no seminário intitulado “O inconsciente e a repetição”, definiu o real como trauma enquanto encontro faltoso. Nessa dimensão de faltoso,

5 HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 44.

6 DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 14.

7 DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. p. 23. Grifo do autor.

8 AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 35.

o real é da ordem do irrepresentável ou inassimilável.⁹ Retomando Sigmund Freud, temos que a integração de um acontecimento traumático a uma economia psíquica, no sentido de o articular a uma ordem simbólica, dá-se como uma das funções da repetição. Faz-se necessário assinalar que a ideia freudiana de repetição não está ligada à reprodução – como representação ou simulação.¹⁰ Desse modo, ao aproximarmos essa questão da arte, somos levados ao arrebatamento que uma obra de arte nos causa, como um choque, que Jean Bazaine comparou não a uma perda de contato com o chão, mas com uma perda de pé, da base que sustenta o corpo.¹¹ O primeiro evento traumático é como um choque, o qual é significado através de um processo de recodificação através de outros eventos que o repetem, como antecipação de futuros e reconstrução de passados. Ou seja, como *Nachträglichkeit*, conceito utilizado por Freud no caso do “Homem dos lobos” que pode ser traduzido como *a posteriori* ou só-depois.

Nesta via, considero que a série de trabalhos realizados por Claudio Tozzi em torno da morte de “Che” Guevara apresenta um realismo traumático. Portanto, como um memorial de Tozzi a Guevara, sendo o primeiro simpático ao segundo, há aí uma certa fixação obsessiva melancólica por parte do artista, que repete exaustivamente fotografias do guerrilheiro argentino em inúmeras obras. Dessa maneira, comparo os Guevaras de Tozzi às Marilyns de Warhol, pensando que, como Hal Foster, nas repetições acontecem tanto uma fuga do significado traumático quanto uma abertura a ele, isto é, como ato de repetir que protege do real, bem como que aponta para ele.¹²

Ao mesmo tempo, é preciso assinalar que foram utilizadas diferentes imagens de Guevara nas obras de Tozzi. Através de um mapeamento, concluí que há três vias retratísticas de Guevara: o “Guerrilheiro Heroico” (1960), de Alberto Korda, fotógrafo integrado à Revolução Cubana e 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; por outro lado há um conjunto de fotografias datadas de 7 de janeiro de 1959, de Joseph Scherschel – fotógrafo da revista “Life” que cobria uma matéria em Havana –, que apresentam um “Che” falível, com o braço esquerdo fraturado e um tom despojado assinalado pelo charuto no canto da boca; e ainda há as fotografias

9 LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 57.

10 FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 40-43.

11 BAZAINE, Jean. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris: Éditions Floury, 1948. p. 59.

12 FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 127.

produzidas por Freddy Alborta e Gustavo Villoldo de Guevara morto, as quais fundaram o discurso do martírio do revolucionário.

Em seu processo de criação artística, Claudio Tozzi fez uso de imagens das três vias apresentadas acima. Contudo, eu gostaria de destacar a fotografia utilizada em “Guevara Vivo ou Morto”, a qual pertence, segundo minha classificação, ao segundo grupo, do “Che” falível. Se esse painel foi a obra inaugural desse realismo traumático, por que o artista, ao fazer sua homenagem a Guevara, não utilizou o “Guerrilheiro Heroico”? Essa talvez não seja a melhor pergunta a ser feita. Entretanto, destaco novamente a semelhança da operação de Tozzi e Warhol: a fotografia de Marilyn utilizada pelo artista estadunidense em “Marilyn Monroe de Ouro” era também uma imagem despojada, descontraída, um *still* para o filme “Niagara” de 1953. No caso de Tozzi, há outro dado a ser ressaltado: Guevara fuma e, ao mesmo tempo, ri. Assim, somos levados a pensar em um ato de riso diante da morte. Daquele que ao rir se entrega a sua condição de ser mortal e que talvez saiba que se morre para não morrer.

“GUEVARA VIVO OU MORTO”: VIOLÊNCIA CONTRA A OBRA DE ARTE

De 1967 a 1968, Claudio Tozzi articulou pesquisa formal e comprometimento político no sentido de produzir uma arte que fosse crítica à ditadura militar brasileira. Para Miguel Chaia, a arte crítica é uma das relações básicas entre arte e política que é estabelecida “a partir de uma aguçada consciência crítica do artista”¹³, 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. Deste modo, 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.

Neste sentido, no texto “A Arte na Sociedade Unidimensional”, de 1967, Herbert Marcuse interpreta de modo otimista um novo devir da arte. Para o filósofo alemão, a morte da arte 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.¹⁴ Pois se a arte, através da faculdade cog-

13 CHAIA, Miguel. Arte e política: situações. In: _____ (Org.). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007. p. 22.

14 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. p. 259.

nitiva 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”.¹⁵

“Guevara Vivo ou Morto” (ver Figura 2), de 1967, foi produzido em homenagem ao argentino Ernesto Guevara, uma das lideranças guerrilheiras da Revolução Cubana de 1959 e morto em 1967. A formulação dessa obra estava marcada pela rede de sociabilidades do artista paulistano que atuaria na Ação Libertadora Nacional (ALN) de Carlos Marighella, bem como por seu comprometimento político de crítica ao estado de exceção vivido no Brasil naquele período. No momento em que criou este trabalho, Claudio Tozzi estava preocupado em experimentar em suas obras imagens reproduzidas pelos meios de comunicação de massa e fotografias produzidas por ele, como podemos perceber em sua fala sobre a primeira obra produzida após a morte de Guevara:

Era parte de um trabalho que eu vinha fazendo. Eu fiz uma série de trabalhos que pegavam todas as passeatas, pegavam toda a movimentação que houve depois de [19]64. Eu coletava uma série de imagens, que tinha um arquivo muito grande, as imagens publicadas em revistas e em jornais. Trabalhava no ateliê ou pelo processo de solarização da luz, da fotografia, ou por alto contraste, desenhava no papel vegetal recriando a ideia. Logo que o Guevara morreu, em outubro, no dia seguinte eu comecei a fazer esse trabalho. Já tinha uma série de imagens daqueles quadros de “Luta” e de “Fome”. Então, eu fiz um painel que era “Guevara Vivo ou Morto”, que tinha toda a questão da procura, do achado, do encontro, do desencontro, aquelas coisas todas e fiz esse quadro como uma homenagem a toda a revolução que ocorria no mundo inteiro.¹⁶

Deste modo, o painel funda uma série de repetições da imagem de Guevara no trabalho de Tozzi a fim de uma integração do trauma a uma economia simbólica, mas não só, pois ele nos abre para uma realidade, apresenta-nos um mundo que é esse da criminalização da guerrilha, da transformação de Guevara em alguém que ser quer “vivo ou morto”, dada a sua periculosidade. Ao mesmo tempo, as imagens laterais ao Guevara – já trabalhadas por Tozzi nos trabalhos “Luta” (acima) e “Fome” (abaixo) – indicam-nos um mundo de miséria a ser transformado pelo embate

15 Ibid., p. 262.

16 TOZZI, op. cit., loc. cit.

revolucionário. A empatia do artista em relação ao guerrilheiro não era ocasional, pois a produção de um memorial a Guevara se relacionou também pela proximidade de Tozzi com algumas pessoas que viriam a participar posteriormente da Ação Libertadora Nacional (ALN):

C. T. – Tinha na FAU [Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo] um grande arquiteto, professor, que era o Farid, muito ligado ao Joaquim Câmara Ferreira e ao Marghella. 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 e era meu amigo já de longa data, que é o Antônio Benetazzo, também artista e que fazia FAU e Filosofia. A gente conversava muito, principalmente essa questão da linguagem das artes plásticas. Daí, eu pertencia a esse grupo todo e a gente fez várias ações.

A. M. – Mas a tua participação era mais ligada à estética?

C. T. – Não, tinha esse grupo de seis pessoas que era uma unidade base. Era totalmente clandestina e tinha essa 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 Câmara foi ver lá e “puxa, essa é a grande obra!”. Depois esse trabalho foi muito exposto, foi para Brasília, foi destruído, voltou para o meu ateliê. Depois de uns três anos totalmente arrebitado eu reconstruí e agora está no MALBA, que é importante porque o Guevara é argentino. O quadro está lá.

A. M. – Como tu conseguiste expor o “Guevara Vivo ou Morto” em Brasília?

C. T. – Foi um Salão que foi organizado, acho que, pelo Frederico de Moraes e ele convidou um grupo de artistas daqui [São Paulo]. A gente mandou uma série de obras, porque era um Salão bastante importante. Daí, foi para lá, o júri escolheu, porque tinha júri, hoje tem a figura do curador que ele escolhe o que vai, mas na década de sessenta você participava mesmo, você mandava um trabalho e os Salões que te divulgavam o trabalho.

A. M. – Mas aí foi destruído?

C. T. – É, foi fechado o Salão, o trabalho foi destruído – não sei como, e depois voltou para cá, para a Secretaria de Cultura [inaudível] uns dois, três anos [silêncio] acho que mais, porque eu já tinha mudado para o outro ateliê da Minas Gerais, aí eu reconstruí. Aproveitei a parte que ainda tinha e reconstruí os pedaços.¹⁷

O salão a que o artista se refere é o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, ocorrido em Brasília no final de 1967. Nesta exposição o trabalho de Tozzi foi depredado por um grupo de policiais, os quais operaram uma forma de violência política contra aquele corpo próprio da obra, em uma atitude de assinalar e exterminar tudo aquilo que é o outro, considerado subversivo e terrorista por aqueles que estavam ajustados à ditadura civil-militar brasileira (ver Figura 3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta via, pensando a obra enquanto corpo, podemos ver nas cicatrizes – pois Tozzi reconstruiu o trabalho mantendo fragmentos do painel depredado – as marcas da violência política operacionalizada pelo aparato repressor da ditadura. Neste evento, no qual se opera um novo choque, Claudio Tozzi sofre uma tortura fundada na destruição de seu painel. Assim, é possível compreender a própria obra enquanto testemunha da violência operada sobre ela, bem como do autoritarismo vivido naquele momento no Brasil.

REFERÊNCIAS

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

BAZAINE, Jean. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris: Éditions Floury, 1948.

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

17 TOZZI, Claudio. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*. São Paulo, 6 dez. 2012. Entrevista. p. 5-6.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

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

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1990.

LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MALDINEY, Henri. *Conferência de Henri Maldiney no Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo. 2014. Conferência realizada no MASP em 25/10/1989. Tradução de Nelson Alfredo Aguilar.

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.

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 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

TOZZI, Claudio. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*. São Paulo, 6 dez. 2012. Entrevista.

_____. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*. São Paulo, 05 de jun. de 2014. Entrevista.



Figura 1 – Andy Warhol. *Marilyn Monroe de Ouro*. 1962. Serigrafia sobre pintura polimerizada sintética sobre tela. 211,4 × 144,7 cm. Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova York.

Fonte: MoMA Learning. Andy Warhol. Gold Marilyn Monroe. 1962. Disponível em: <http://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-gold-marilyn-monroe-1962>. Acesso em: 25 set. 2014.



Figura 2 – Claudio Tozzi. *Guevara Vivo ou Morto*. 1967. Tinta em massa e acrílica sobre aglomerado. 175 × 300 cm. Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires.

Fonte: KLINTOWITZ, Jacob. *Claudio Tozzi: o universo construído da imagem*. São Paulo: Valoart, 1989. p. 23.



Figura 3 – Detalhe do painel violentado no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal em 1967.

Fonte: MAGALHÃES, Fábio. *Obra em construção: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi*. Rio de Janeiro, Revan, 1989. p. 34-35.