

A rua vai ao ateliê e vice-versa: arte como resistência em Claudio Tozzi

The street goes to studio and vice versa: art as resistance in Claudio Tozzi

Alexandre Pedro de Medeiros

Mestrando em História da Arte
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Estadual de Campinas
royquaker@live.fr

Recebido: 01/11/2014

Aprovado: 09/12/2014

RESUMO: O artista visual paulistano Claudio Tozzi desenvolveu no período 1964-1968 uma poética engajada, segundo a qual fabricou trabalhos comprometidos em problematizar a realidade política e social do Brasil. Deste modo, este artigo tem como principal objetivo analisar como esta tomada de posição de resistência por Tozzi frente aos problemas políticos, sociais e estéticos significava nas obras. Neste período, o artista inspirado em Marcel Duchamp e na Arte Pop desenvolveu uma operação de apropriação racional ou intencional de imagens e objetos, a qual descontextualizava os elementos apropriados a fim de subverter sua significação original, porém, guardando o vestígio da referência, em prol de um discurso formado pela relação desses itens no trabalho construído. Assim, a partir de uma análise dos trabalhos *USA e abUSA* (1966) e *Nós somos os guardiões-mór da sagrada democracia nacional* (1967), apresenta-se uma interpretação histórica do diálogo entre fenômenos artísticos e fenômenos políticos e sociais compreendido nestas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Arte e autoritarismo, Apropriação, Claudio Tozzi.

ABSTRACT: The visual artist from Sao Paulo Claudio Tozzi developed between 1964 to 1968 a engaged poetics, through which made works engaged in problematizing the politic and social realities in Brazil. In this way, this article has as its main objective to analyze how this position of resistance assumed by Tozzi against the political, social and aesthetic problems meant in his artworks. In this period, the artist inspired in Marcel Duchamp and in Pop Art developed an operation of rational or intentional appropriation of images and objects, which dislocated the appropriate elements to subvert its original meaning, yet, keeping the reference trace, towards a reasoning constructed by the relation of these items in the built work. Thus, through an analysis of the artworks *USA e abUSA* (1966) and *Nós somos os guardiões-mór da sagrada democracia nacional* (1967), it presents a historical interpretation of the dialogue between artistic phenomena and political and social phenomena comprised in this works.

KEYWORDS: Art and authoritarianism, Appropriation, Claudio Tozzi.

Em dezembro de 1977, por ocasião da mostra *Objeto na arte: Brasil anos '60*, a qual foi coordenada e supervisionada por Daisy Peccinini de Alvarado e realizada em 1978 no Museu de

Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Claudio Tozzi falou o seguinte em depoimento ao Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP:

Uma das características da arte brasileira de vanguarda dos anos '60, é a preocupação com o coletivo. Na pintura refletia-se principalmente, a temática social. Os fatos políticos eram narrados pela figura; a obra exigia do espectador, não apenas uma atitude de contemplação, mas tinha o intuito de incitar seu pensamento, levá-lo à reflexão e ao debate.¹

Isto é, Tozzi, 10 anos depois, analisava a situação da vanguarda a fim de se inserir neste contexto e nesta proposição. A relação do artista com uma arte engajada teve início em 1964 com sua entrada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), onde frequentou aulas ministradas por Sérgio Ferro no curso de História da Arte, o qual também orientou Claudio em relação à atuação política², o que desembocaria na participação de ambos na Ação Libertadora Nacional (ALN) de Carlos Marighella e Joaquim Câmara Ferreira (conhecido na entidade clandestina como Toledo).

Assim, estabelecia-se uma rede de frequentações que incluíam desde o ateliê de Sérgio e Flávio Império até o Curso de Formação de Professores de Desenho do Museu de Arte de São Paulo (MASP), no qual Flávio Motta promovia a integração do grupo de artistas da FAU com os outros que vinham utilizando elementos da Arte Pop em seus trabalhos.³ Tais relações com professores, teóricos e críticos marcaram profundamente a produção de Tozzi nos anos 1960, principalmente a concepção de Mário Schenberg de “Novo Realismo”, que via surgir no Brasil em 1965 uma arte participante⁴, que fora compreendida por Tozzi, em depoimento ao Jornal do Brasil, como “instrumento para despertar no povo uma conscientização crítica”.⁵

Vários foram os artistas que estiveram empenhados na revolução na arte, a qual previa o engajamento do artista com a transformação social. Esta questão aparecia atrelada ao ideário da vanguarda deste período. Um exemplo: o *Esquema geral da Nova Objetividade* de Hélio Oiticica, no qual se ressaltava a vontade de participação do artista na sociedade, assim como seu

¹ TOZZI, Claudio. Depoimento do artista para o Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP. In: ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978, p. 221.

² MAGALHÃES, Fábio. *Claudio Tozzi*. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2007. (Coleção arte de bolso), p. 25.

³ OLIVEIRA, Lílana 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. 57.

⁴ SCHENBERG, Mário. Um novo realismo. In: ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978, p. 62.

⁵ GUEVARA, 1967 apud KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno (Org.). *Claudio Tozzi*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 24.

posicionamento frente aos problemas sociais, políticos e éticos da realidade brasileira.⁶ Nesta via, Claudio Tozzi se apropriou de maneira singular das análises que circulavam no meio artístico e intelectual do período 1964-1967, as quais ressoaram na formulação de sua poética engajada.

Por isso, trago para a discussão dois trabalhos do artista produzidos sob este calor comunicativo e de resistência cultural à ditadura militar: *USA e abUSA* (1966) e *Nós somos os guardiões-mor da sagrada democracia nacional* (1967), os quais foram fabricados, segundo Leila Kiyomura e Bruno Giovannetti, “no clima da geração da briga, [quando] Tozzi deixou-se envolver, cada vez mais, pelos movimentos de massa”.⁷

Em clima de tensão provocado pela existência de um governo autoritário, as obras operaram como críticas aos acontecimentos recentes no Brasil em 1966 e 1967. Inicialmente, vale destacar que, notadamente Tozzi, ao incorporar elementos figurativos em seus trabalhos, não abriu mão do legado construtivista advindo do movimento concreto e da ruptura neoconcreta – algo comum entre os artistas englobados na arte de vanguarda daquele momento –, bem como de sua formação em arquitetura.⁸ Em entrevista, o artista afirma esta característica em seus primeiros trabalhos: “[...] eles têm uma estrutura construtiva. Então, cada imagem que eu colocava era dentro de um campo já estruturado, já trabalhado”.⁹ Assim, unia-se ao desejo de revolucionar a linguagem da arte a resistência a todo tipo de autoritarismo na arte e na vida política e social, como disse Tozzi em depoimento a Fábio Magalhães,

A década de 1960 é caracterizada por uma grande necessidade de mudanças e rupturas. As artes plásticas se apropriaram de novos conceitos e transformaram sua linguagem. A *pop-art*, realizada principalmente nos Estados Unidos, preocupava-se mais com a *glamourização* de imagens de consumo pré-existentes, algo mais próximo à repetição de imagens das prateleiras de um supermercado, à redundância de imagens e ícones imediatamente reconhecíveis. No Brasil, prefiro usar a palavra *nova figuração*, pois tem uma conotação específica, com um conteúdo referido ao que ocorria no País, ligado à conjuntura da época. Vivíamos uma situação de opressão e repressão sob o regime militar. A pintura era parte da nossa resistência. Como você falou, nossa arte continha um engajamento ideológico e de luta. Meu trabalho tinha uma preocupação de se aproximar da linguagem dos meios de comunicação de massa e se apropriava de imagens do mundo urbano – sinais de trânsito, histórias em quadrinhos –, mas sempre com a intenção de modificar seu significado, de subverter, de propor uma sintaxe diferente do texto para criar uma nova mensagem. Criar *novos objetos*.¹⁰

⁶ OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 154.

⁷ KIYOMURA; GIOVANNETTI (Org.). *Claudio Tozzi*, p. 23.

⁸ SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. Arte, política e juventude no Brasil: questões de arte e participação social. In: GROppo, Luís Antonio; ZAIDAN FILHO, Michel; MACHADO, Otávio Luiz. *Juventude e movimento estudantil: ontem e hoje*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008, p. 127.

⁹ TOZZI, Claudio. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*. São Paulo, 6 dez. 2012. Entrevista, p. 9.

¹⁰ MAGALHÃES. *Claudio Tozzi*, p. 20-21, grifos do autor.

Nesta via, ressalto aqui a apropriação que o artista fez de Oiticica, que em texto apresentado à exposição *Propostas 66* – considerado o esboço do que viria a ser o *Esquema geral da Nova Objetividade* –, referia-se ao pioneirismo da vanguarda brasileira em uma nova fundação do objeto¹¹ como produto da superação do quadro de cavalete. Para Oiticica, tal fato desembocaria na fabricação de objetivos perceptivos que propunham críticas sociais. Já a crítica remetida à Arte Pop sugere os próprios deslocamentos efetuados pelos artistas brasileiros de vanguarda nos anos 1960, que ao se apropriarem dela, contrapunham um caráter *hot* ao estilo *cool* da pop estadunidense.¹² De menor ou maior alcance, é incontestável a influência que a Arte Pop teve sobre os artistas visuais brasileiros a partir de 1963. Contudo, as novidades formais e semânticas conquistadas foram adaptadas às necessidades deles, assim, ampliando-se sua potencialidade crítica.¹³ Sobre a influência da pop no trabalho de Tozzi, aprofundarei mais à frente neste artigo.

USA e abUSA

Deste modo, proponho, inicialmente, debruçarmo-nos sobre uma leitura de como a obra *USA e abUSA* (ver Figura 1) se apresenta enquanto tal. Por isso, sugiro dividirmos o campo estruturado da obra em três partes. Há uma primeira porção do trabalho de Tozzi, a qual está situada (politicamente) à esquerda, que é uma grande seta vermelha posicionada na direção vertical e no sentido de cima para baixo finalizando em um fragmento de manchete de jornal; ao centro vemos uma imagem em alto contraste de duas figuras militares a postos com suas armas; e à direita lemos “U\$A” em tamanho grande e a expressão “e ab USA...” menor divididas por uma bandeira estadunidense que foi colada diagonalmente. Neste momento nos perguntamos: como foi possível a elaboração dessa composição pelo artista? O que significou esse trabalho em 1966? O que ele nos diz?

Sendo assim, faz-se mister termos em mente que, de acordo com Leila Kiyomura e Bruno Giovannetti¹⁴, o artista paulistano recriou e procurou novos conceitos dentro do ambiente político e social brasileiro daquele presente e, nesse sentido, seus trabalhos serviam como manifesto contra a censura, a ditadura e a violência.

¹¹ OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil. In: ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1978, p. 70.

¹² MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 97.

¹³ FERRO, 1967, p. 17 apud OLIVEIRA. *A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*, p. 6.

¹⁴ KIYOMURA; GIOVANNETTI (Org.). *Claudio Tozzi*, p. 24.

Além disso, com seu “quase [...] espírito jornalístico”¹⁵, Tozzi conferiu destaque a eventos e personagens do cotidiano urbano brasileiro. Assim, “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”¹⁶, isto é, um movimento que evidencia a proposta do artista de colocar a realidade social em seus vários aspectos como problema das artes visuais, nas quais captava as vozes e os ruídos do mundo. Logo, parece que temos algumas pistas a fim de desvelarmos a utilização de diversos elementos, os quais foram retirados de diferentes lugares e apropriados na obra: fragmento de jornal, imagem de militares trajando o que lembra ser um uniforme fascista, bandeira dos EUA, além da seta e das palavras impressas.



Imagem 1: Claudio Tozzi, USA e abUSA, 1966. Tinta em massa e acrílico sobre madeira, 33 × 52 cm. **Fonte:** KLINTOWITZ, Jacob. *Livro ilustrado de arte: Claudio Tozzi: Estruturas do Real*. São Paulo: Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural, 2012. (Resgatando Cultura, 7), p. 148.

Deste modo, no livro em que propõe leituras de obras de Pablo Picasso, a crítica de arte Rosalind Krauss inicia seu percurso analisando alguns trabalhos deste artista produzidos a partir de 1912, quando começa a fazer uso da incorporação de objetos ditos extra-artísticos nas obras, procedimento típico da colagem. O que chama a atenção de Rosalind é a utilização por Picasso

¹⁵ MAGALHÃES, Fábio. *Obra em construção: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi*. Rio de Janeiro: Revan, 1989. p. 24.

¹⁶ KIYOMURA; GIOVANNETTI (Org.). *Claudio Tozzi*, p. 24.

de fragmentos de jornais franceses, principalmente, do “Le Journal”, para fabricar suas colagens. Ainda no prefácio do livro assinado por Lisette Lagnado, lemos que “o jornal, material perecível que dura um dia na vida de um cidadão, é confrontado à temporalidade de um outro sistema, os valores da arte (verdadeiros ou falsos). Dispositivo que transformou a magia da verdade da fonte em mito”.¹⁷

Neste sentido, Krauss em uma faceta de historiadora das ideias se interroga, interroga outros intelectuais que analisaram obras de Picasso e nos interroga sobre essas vozes que vêm dos fragmentos e sobre a fala do artista. Para Patricia Leighten, autora cuja teoria foi problematizada pela crítica, a escolha e inserção dos recortes de jornal por Picasso em seus trabalhos não era meramente casual, havia uma opção¹⁸, que Krauss desenvolve em seguida dizendo (e ainda questionando) que/se o artista fala através de suas colagens.¹⁹

Portanto, apropriando-me das discussões efetuadas por Rosalind Krauss referentes à circulação do signo nas obras de Picasso, pensando que os recortes atuam tanto no plano visual, assumindo formas físicas na composição da obra, quanto intencionalmente dobrados, girados e inseridos por seu conteúdo escrito, creio que é possível utilizarmos esse referencial para analisar a primeira porção do trabalho de Claudio Tozzi em relação ao todo visual da obra em questão.

Acredito que a inserção de um recorte de *Battaglie Sindacali* (Batalhas sindicais) não foi por acaso. Pois este jornal era editado pela *Confederazione Generale del Lavoro* (Confederação Geral do Trabalho – CGL)²⁰, a qual nascida em 1906 e agregando cerca de 700 sindicatos e 250.000 trabalhadores teve seu membros perseguidos pelo fascismo, principalmente, a partir de 1922 com a tomada do poder por Mussolini, assim, sendo logo dissolvida.²¹ Então, o jornal se opunha à violência fascista que atacava o movimento operário a partir da manchete que anunciava: *Manifestate in ogni modo e sotto qualsiasi forma contro il fascismo che porta alla catastrofe e alla guerra!* (Manifesta-te em todos os sentidos e sob qualquer forma contra o fascismo que leva ao desastre e à guerra!, tradução minha). Deste modo, a utilização do recorte seria uma associação da ditadura brasileira com o fascismo. A seta que aponta e conduz nosso olhar para o fragmento do jornal atua como um vestígio visual de que aquele que vê a obra deve estar atento ao recorte.

Logo, percebo que ao compreender *USA e abUSA* como obra de arte construída a partir de uma poética comprometida politicamente com seu espaço e tempo, confirmo que “os valores

¹⁷ KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 14.

¹⁸ _____. *Os papéis de Picasso*, p. 52, nota 8.

¹⁹ _____. *Os papéis de Picasso*, p. 57.

²⁰ LYTTTELTON, Adrian. *The Seizure of Power: fascism in Italy, 1919-1929*. 3th ed. Abingdon: Routledge, 2004, p. 85.

²¹ CONFEDERAZIONE Generale Italiana del Lavoro. Roma: CGIL Nazionale, 2009. La storia. Disponível em: <<http://www.cgil.it/chisiamo/Storia.aspx>>. Acesso em: 8 set. 2014.

estéticos são categorias históricas e não abstrações atemporais”²², os quais são definidos também na relação da obra com seu público. Por isso que, quando Hans-Georg Gadamer retoma a arte em seu sentido antropológico como jogo, símbolo e festa; e tratando sobre o primeiro afirma que o “movimento do jogo significa ao mesmo tempo que o jogar exige sempre aquele que vai jogar junto”²³, isto é, que é preciso também atentar para a comunicabilidade da obra.

Ler o trabalho de Claudio Tozzi como operação visual de crítica à ditadura militar só é possível se pensarmos que aquele que joga junto é alguém sensível à realidade brasileira naquele momento em 1966. *USA e abUSA* destina-se àqueles que vivenciam a mesma experiência de autoritarismo, ou seja, como diria Mikel Dufrenne, “àqueles que consentem porque *co-sentem*”.²⁴ Também por isso a operação da obra não é meramente representativa, não é uma fala que é dita pela obra, pois a própria obra é essa fala, a qual não se impõe ao público, mas sim é a própria palavra deste. Esta seria, a partir da leitura de Gadamer, a identidade hermenêutica da obra que “consiste justamente em que algo deve ‘ser compreendido’, que a obra quer ser entendida como algo que ela ‘quer dizer’ ou ‘diz’”²⁵, que será recuperado na participação do público.

Além disso, a imagem ao centro atua como signo que atua como representação do caractere militar, não como correlato daqueles militares brasileiros responsáveis pelo golpe e atuantes no cenário político em 1966, mas sim como representante do militar mesmo no jogo da composição no interior da obra, porque “não apenas remete para a significação, mas torna-a presente: ele representa significação”.²⁶ Neste sentido conferido por mim, esta aparição só faz sentido desta forma, isto é, só transmite a crítica à ditadura, pois estão articulada a outros elementos na formatividade da obra.

Deste modo, há um primeiro movimento de leitura da obra que nos conduz à seguinte interpretação: o recorte de jornal e o signo militar se contrapõem. Os militares representados ali têm a parte frontal de seus corpos virada em sentido oposto à manchete do jornal e, assim, eles miram a bandeira dos EUA.

Em pleno momento de Guerra Fria, a esquerda golpeada especulava sobre a participação estadunidense no golpe civil-militar. A série de 2011 com três episódios da TV Brasil intitulada *O*

²² CIPINIUK, Alberto. Para lá do aparente – uma pequena reflexão sobre a história social da arte. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 5, dez. 2003. Disponível em: <<http://www.icons4u.com.br/concinnitas/index.cfm?edicao=5>>. Acesso em: 18 set. 2014, p. 31.

²³ GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. (Coleção Diagrama, 14), p. 39.

²⁴ DUFRENNE, 1974, p. 199 apud FIGURELLI, Roberto Caparelli. Arte e política. In: _____. *Estética e crítica*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. (Pesquisa, 116). p. 143-163, p. 153, grifo do autor.

²⁵ GADAMER. *A atualidade do belo*, p. 42.

²⁶ _____. *A atualidade do belo*, p. 54.

dia que durou 21 anos, que foi lançada como longa-metragem em 2013, elabora uma interpretação sobre tal participação a partir de evidências como cartas, telefonemas e documentos de Estado. A trama do documentário nos leva a crer que os EUA não só deram apoio logístico e militar à retirada de João Goulart da presidência, isto é, com a intervenção das Forças Armadas estadunidenses caso o golpe sofresse resistência – conhecido como Operação *Brother Sam* –, como também, a partir da interferência do embaixador estadunidense Lincoln Gordon, o qual mediava a “conspiração anticomunista”, financiou o terrorismo psicológico e, a partir do programa Aliança para o Progresso, destinou grandes quantias de dinheiro para os opositores do governo de Jango.²⁷

Organizações empresariais, frequentadas por civis e militares, como o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), travaram, a partir de campanha ideológica em diversas frentes de atuação, “uma ampla campanha de desestabilização”²⁸ do governo Goulart.

Aliás, há um trabalho de Marcello Nitsche, amigo de Claudio Tozzi, o qual foi estudante de desenho da FAAP e artista muito influenciado também pela linguagem crítica da Arte Pop²⁹, chamado *Aliança para o progresso* (1965), no qual ironiza a “solidariedade” estadunidense com os países que participavam do programa de cooperação, como era o caso do Brasil. Para isto, incorpora elementos da bandeira dos EUA (estrelas brancas em fundo azul e listras vermelhas) e se apropria de uma algea que é apresentada prendendo duas mãos que se apertam. Assim, critica a “Aliança” estadunidense (apertar de mãos) como um programa que aprisiona a contraparte tornando-a dependente da vontade imperialista dos EUA.

Deste modo, é possível lançarmos a seguinte interpretação: a obra opera em um eixo estruturado em três porções. À direita observamos a entrada em diagonal da bandeira dos EUA com os dizeres U\$A e ab USA..., a qual encontra os militares que estão posicionados ao centro formando uma região que se contrapõe à faixa esquerda, onde a seta vermelha aponta a manchete do jornal *Battaglie Sindacali*. Com toda a articulação proposta anteriormente, creio que *USA e abUSA* pode ser lida enquanto um manifesto contra a ditadura militar instalada com apoio dos EUA. Assim, o artista aponta (e por isso não é à toa o uso da seta) a resistência – *Manifestate in*

²⁷ O DIA que durou 21 anos. Direção: Camilo Tavares. Produção: Flávio Tavares, Camilo Tavares e Karla Ladeia. Intérpretes: Flávio Tavares; Carlos Fico; Peter Kornbluh; Plínio de Arruda Sampaio; Robert Bentley e outros. Roteiro: Flávio Tavares. Rio de Janeiro; São Paulo: TV Brasil; Pequi Filmes, 2011. 1 DVD (3 episódios de 26 min cada), son., color. e P&B, digital.

²⁸ FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, jul. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2014, p. 51.

²⁹ OLIVEIRA. *A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*, p. 223.

ogni modo e sotto qualsiasi forma contro il fascismo che porta alla catastrofe e alla guerra! –, como solução, como luta contra o governo autoritário brasileiro.

Não por acaso, na obra de Tozzi o cifrão de U\$A indica os EUA como potência econômica, liderança do mundo capitalista que se autoproclama Primeiro Mundo, bem como, a exploração econômica dos países periféricos do capitalismo, o Terceiro Mundo, como o Brasil. Esta leitura é ainda mais verossímil se atentarmos à da sentença que a completa e ab USA..., pois em latim a preposição “ab” pertence à mesma classe gramatical no português brasileiro da palavra referente à proveniência “de”, como algo que vem “de”. Isto é, uma expressão que volta a si mesma: um abuso que vem dos EUA.

Perguntado sobre esta possível relação, Claudio Tozzi falou que sua crítica ao uso e abuso dos EUA sobre o Brasil tinha maior relação com o apoio estadunidense à repressão ao movimento estudantil – com o qual ele manteve relação no período em que estudou na FAU –, a partir da atuação da Ponto Quatro³⁰, que era uma escola da polícia estadunidense que ensinou aos policiais brasileiros “táticas de enfrentamento e dispersão de manifestações”³¹, assim como fornecia equipamento para repressão, como porretes. Possivelmente, localiza-se aí a experiência, entre outras, que fez Tozzi associar fascismo e ditadura militar brasileira a partir de uma ótica do autoritarismo.

Segundo Alberto De Bernardi, é próprio do Estado autoritário, especificamente referindo-se ao fascismo italiano, a organização de ações armadas que visavam a destruição do “inimigo interno”, bem como do uso de crescente violência em um ímpeto de destruir física e ideologicamente o espaço público de atuação política, como as universidades, os sindicatos, os partidos e as redações de jornais opositores ao regime.³²

Sendo assim, abre-se uma possibilidade de leitura de *USA e abUSA* como polifonia, aquilo que Rosalind Krauss³³ vê acontecer no que ela caracteriza como circulação do signo em Picasso, ou seja, a disposição de materiais os mais diferentes e contraditórios possíveis vindos de diversos lugares. A polifonia, neste caso, evidencia as vozes heterogêneas e sua combinação na obra, que acirra a contaminação entre pessoa e meios de comunicação gerando a ambivalência: Tozzi fala através do jornal e este, por sua vez, fala através do artista. O fato de deslocar os

³⁰ TOZZI. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*, p. 10.

³¹ RESISTENCIABR. São Sebastião do Rio de Janeiro, RJ: Movimento Resistência Brasileira, 2001. Manuais da CIA em BH. Disponível em: <<http://www.resistenciabr.org/Manuais%20Cia%20em%20BH.htm>>. Acesso em: 9 set. 2014.

³² DE BERNARDI, Alberto. Intolerância, repressão e controle social no Estado totalitário. In: CARNEIRO, Maria Luíza Tucci; CROCI, Federico (Org.). *Tempos de fascismos: ideologia, intolerância, imaginário*. São Paulo: EDUSP, 2010. p. 73-85, p. 75.

³³ KRAUSS. *Os papéis de Picasso*, p. 62.

signos de seus lugares até a obra causa o deslocamento do significado do signo. No caso brasileiro, esta operação tem caráter de resistência, pois aquilo que é a realidade não é o que se quer e, assim, funda-se o espaço do pensamento utópico, da apresentação da crítica, do fazer ver o invisível a partir de uma nova perceptividade revolucionária pautada em uma nova objetividade.

A esta altura, vale retomarmos a questão das colagens realizadas por Pablo Picasso. Como ressaltado, este procedimento não é neutro, pois através dele o artista toma uma posição perante o mundo introduzindo na obra elementos que não pertencem ao meio artístico, mas sim aos meios de comunicação de massa, como o jornal. Próximo a isto havia Marcel Duchamp e seus *ready-mades*, a partir dos quais objetos da vida cotidiana eram deslocados ao patamar de obra de arte estabelecendo uma crítica ao sistema de arte elitista.³⁴ Contudo, apesar das semelhanças, toda esta operação de apropriações de objetos mundanos cara aos cubistas e dadaístas nas duas primeiras décadas do século XX, seria atualizada por Claudio Tozzi em um caráter de apropriação mais racionalizada, pois

Para Claudio Tozzi, a apropriação é produto de uma pesquisa sobre um universo de imagens já produzidas e, muitas vezes, já trabalhadas por outros meios de comunicação de massa, como jornais, “outdoor”, sinais urbanos, histórias em quadrinhos, etc. Desta forma, a imagem, uma vez apropriada, passa a conter significados diferentes daqueles que lhe deram origem, sobretudo pelo novo tratamento dado pelo artista. Entretanto, mesmo depois da apropriação e da sua inserção no contexto da obra-de-arte, a imagem mantém ainda seu referencial significativo, ou seja, do seu contexto de origem, revelando, e inclusive acentuando, o caráter de apropriação.³⁵

Sendo assim, Tozzi reinventa o próprio sentido da ação integradora de componentes objetivos à obra de arte, que tem sua procedência na já mencionada colagem cubista e na prática dadaísta, isto é, tanto nos *ready-mades* como no *objet trouvé* de Kurt Schwitters, os quais tendiam a formas aleatórias de apropriação, sem necessariamente uma preocupação específica com o objetos produzidos pela indústria cultural de massa³⁶.

Aliás, esta foi a problemática central dos artistas pop ingleses na tarefa de apresentar, a partir de meados dos anos 1950, a natureza da sociedade de consumo.³⁷ Apesar do distanciamento conceitual do *objet trouvé*, os trabalhos de Arte Pop de Richard Hamilton, Robert Rauschenberg e Jasper Johns continuam apropriações do que era considerado o “lixo cultural” de uma sociedade de massa – os pôsteres publicitários, as revistas, entre outros –, evidenciando uma

³⁴ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes Visuais. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. Apropriação. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbet_e=3182>. Acesso em: 9 set. 2014.

³⁵ MAGALHÃES. *Obra em construção*, p. 24.

³⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. 2. ed. Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 76.

³⁷ MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 6.

aproximação com a ideia de Schwitters de incorporação de materiais degradados em suas obras. Como exemplo, pode-se citar um dos primeiros trabalhos associados ao movimento da Arte Pop, que aliás foi realizado como um pôster e ilustração do catálogo da exposição *This is Tomorrow* (Este é o Amanhã), do *Independent Group* (um dos precursores do pop nas artes visuais), em 1956, na Whitechapel Art Gallery de Londres³⁸: *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, de Richard Hamilton.

Entretanto, e é isso que nos interessa em nossa interpretação dos trabalhos de Claudio Tozzi, na ambiguidade humorada da pop o “lixo cultural” era justaposto aos símbolos permanentes, o que, no limite, levaria à própria transformação de um em outro e vice-versa, mas referenciados em suas posições originais. Por exemplo, em *USA e abUSA*, o artista visual paulistano justapõe por colagem a manchete de um jornal à imagem em alto contraste de policiais fascistas (elementos transitórios) à bandeira dos EUA (símbolo permanente). Para o museólogo e crítico Fábio Magalhães, neste sentido, os objetos gráficos de Tozzi seriam marcados por uma narrativa de linguagem direta a fim de um “maior poder de comunicação e de significado junto às massas”.³⁹ Tal preocupação aproximou o artista paulistano das proposições do Novo Realismo de Mário Schenberg e do que seria a Nova Objetividade de Hélio Oiticica.

Desta forma, o artista opera com várias vozes, as quais podem ser de seus amigos politicamente comprometidos com a causa antitadadura ou dos brasileiros que sofreram com o governo autoritário. A disposição dos fragmentos em *USA e abUSA*, assim, guarda o sentido de suas proveniências, o “de onde vem”, “ab” ou *made in* evidenciando a apropriação racional de Tozzi, que se apropriou do texto da manchete de *Battaglie Sindacali* e o identificou à luta de resistência ao autoritarismo. Ou seja, o artista relacionou o que na Itália era a luta contra o fascismo à luta contra a ditadura militar no Brasil.

Há também um diálogo com Mimmo Rotella em *USA e abUSA*, como salienta Fábio Magalhães, que vê o italiano como um dos precursores da colagem de cartazes de rua “destacados como fragmentos da iconografia urbana”.⁴⁰ Contudo, apesar de Tozzi e Rotella pensarem o jornal como um elemento efêmero, porém, crucial da vida urbana, o artista paulistano recusa o palimpsesto não-intencional do italiano, no qual o cartaz rasgado permite ver fragmentos de outros cartazes colados por baixo e arranjados de modo aleatório⁴¹, que podemos observar em *Marilyn* (1963). No trabalho de Tozzi não existe esta arbitrariedade na escolha e disposição dos

³⁸ MCCARTHY. *Arte Pop*, p. 6.

³⁹ MAGALHÃES. *Obra em construção*, p. 18.

⁴⁰ MAGALHÃES. *Obra em construção*, p. 21.

⁴¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 643.

fragmentos, pois eles decorrem de uma pesquisa que resulta em indícios de eventos políticos e sociais, os quais são colados “como pedaços de documentos da realidade”⁴² com o propósito comunicativo e crítico da obra. Assim, ressalto as apropriações que este artista fez da teoria da comunicação e da semiologia, que eram disciplinas muito estudadas naquele momento. Tozzi participou diretamente disso a partir de sua entrada na FAU-USP, que no final de 1961 havia reorganizado o currículo para enfatizar o design e a comunicação visual.⁴³

Entretanto, creio que mais do que de Rotella, Tozzi esteve próximo de Waldemar Cordeiro, artista concreto influente na década de 1950, mas que em 1963 se aproximou da teoria da *Obra Aberta* de Umberto Eco e da Arte Pop. Deste modo, surgiu sua proposta de arte concreta semântica, mais conhecida como popcreto, publicada em dezembro de 1964, na qual defendeu a pesquisa do comportamento frente aos eventos visíveis marcados por intenção e significação a partir de contextos histórico-sociais.⁴⁴ No clima pós-golpe, Cordeiro produziu *Jornal* (1964), trabalho que prontamente incorporou a preocupação de estimular problematizações de ordem social e política naquele que o vê.

Assim, acentua-se o uso político da colagem de jornal já praticada por Picasso que, durante 1912 e 1913, esteve preocupado em selecionar fragmentos de jornais que tratassem a Guerra dos Balcãs e a situação política e econômica da Europa.⁴⁵ Contudo, *Jornal* é todo ele uma reprogramação visual de uma manchete – produzida alguns meses após o golpe civil-militar de 1964 –, quando o periódico *Última Hora*, que apoiava as reformas de base do governo João Goulart, teve suas instalações no Rio de Janeiro destruídas por militares. Segundo Gustavo Motta, tal operação não tinha mais relação com as reformas visuais pelas quais passavam os jornais naquela época, mas sim sem relacionava a um propósito crítico de oposição política, quando a censura e a violência atingiram os meios de comunicação. Cordeiro enfatizava a dificuldade da leitura dos jornais naquele momento ironizando a realidade que se manifestava nas entrelinhas da notícia, dada a sua não confiabilidade. Assim como, chamava o espectador-participador para decifrar o enigma das palavras embaralhadas pela reprogramação visual, sendo que esse jogo estimularia uma nova perceptividade diante das notícias dos periódicos existentes na realidade.⁴⁶

⁴² MAGALHÃES. *Obra em construção*, p. 21.

⁴³ OLIVEIRA. *A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*, p. 239.

⁴⁴ RIBEIRO, José Augusto. Vanguarda brasileira dos anos 60: propostas e opiniões. In: COSTA, Cacilda Teixeira da. *Aproximações do espírito pop: 1963-1968*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2003. p. 124-139, p. 128.

⁴⁵ KRAUSS. *Os papéis de Picasso*, p. 14.

⁴⁶ MÓTTA, Gustavo de Moura Valença. *No fio da navalha – diagramas da arte brasileira: do programa ambiental à economia do modelo*. 2011. 354 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 40-43.

Além disso, Tozzi atuaria como agente de circulação do signo a partir de sua própria obra, pois em 1968, ano no qual se acirraram paradoxalmente as proposições de arte pública e o autoritarismo, ele utilizou apenas a imagem dos policiais fascistas apropriada em *USA e abUSA* fechando o plano em suas cabeças sobre em um fundo amarelo. Sintomaticamente o artista intitulou esse trabalho de *Repressão* (ver Figura 2), no qual é apenas apresentado o signo militar, ausentando-se qualquer elemento visual indicativo de possibilidade de resistência.

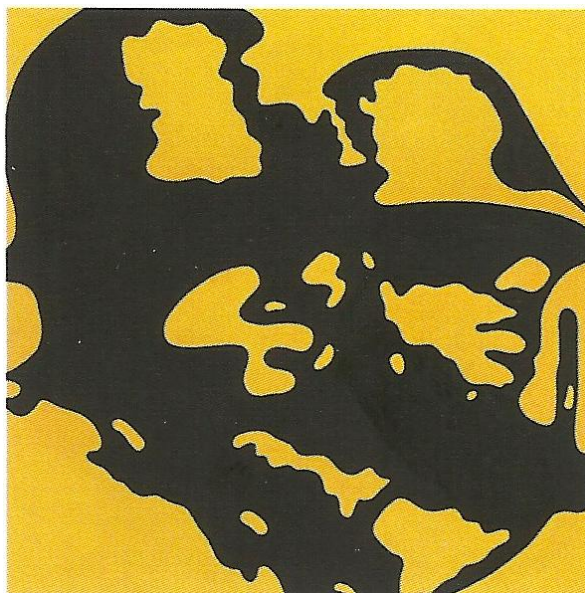


Imagem 2: Claudio Tozzi, *Repressão*, 1968. Liquitex sobre duratex, 120 × 120 cm. **Fonte:** TOZZI, Claudio. *Claudio Tozzi*: Artes Plásticas. São Paulo: J. J. Carol, 2009. (Portfolio Brasil: Artes Plásticas). p. 141.

Aliás, para o artista, este período de endurecimento do regime com o Ato Institucional nº 5 (AI-5) significou “uma ruptura muito grande”⁴⁷, quando, a partir desse momento, ele começou a desenvolver uma poética mais elaborada, realizando um trabalho mais reflexivo, porém, com menor engajamento político explicitado nas obras.

Nós somos os guardiões-mor da sagrada democracia nacional

Nesta via, para o trabalho de Tozzi de 1967, *Nós somos os guardiões-mor da sagrada democracia nacional* (ver Figura 3), tendo em vista a semelhança de estrutura e operação compositiva realizadas pelo artista, proponho as mesmas relações que tracei acima para *USA e abUSA*: circulação do signo (Rosalind Krauss), arte como jogo (Hans-Georg Gadamer) e apropriação

⁴⁷ TOZZI. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*, p. 12.

racional dos objetos (inspirada em Duchamp). Contudo, nesta obra os elementos que a compõem dão conta de uma manifestação de resistência mais explícita, aberta a partir da incorporação de temas familiares ao cotidiano de brasileiros no ano de realização da obra.



Imagem 3: Claudio Tozzi, *Nós somos os guardiões-mór da sagrada democracia nacional*, 1967. Tinta alquídica, gesso, fórmica e plástico sobre madeira, 80 × 120 cm.

Fonte: KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno (Org.). *Claudio Tozzi*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 30.

A seta, elemento que fortalece o caráter de comunicação direta e objetiva, aponta aqui, diferentemente de *USA e abUSA*, não a solução contra o autoritarismo, mas o “culpado” representado na imagem em alto contraste do general-presidente Humberto Castello Branco. Como na obra de 1966, Tozzi estrutura um campo no qual serão arranjados os elementos que vão compor o trabalho, operação essa que, aliás, marcaria os primeiros trabalhos do artista, a qual podemos notar em *Paz* (ver Figura 4) de 1963/1964, até sua imersão na linguagem pop em 1967 com seus estudos principalmente dedicados ao trabalho de Roy Lichtenstein.



Imagem 4: Claudio Tozzi, *Paç*, 1963/1964. Massa alquídica e resinas, colagem sobre madeira, 28 × 51 cm. **Fonte:** MAGALHÃES, Fábio. *Obra em construção: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi*. Rio de Janeiro: Revan, 1989. p. 20.

A semelhança desta obra com *USA e abUSA* e *Nós somos os guardiões-mór...* é evidente, isto é, a compactação dos vários elementos que a compõem: a imagem apropriada do Papa Paulo VI, as engrenagens de relógio, a letra “G”, a figura de um grupo, no qual cada um dos membros está articulado a uma palavra-fala, e a bandeira dos EUA, que aparece aqui de modo muito semelhante ao trabalho de 1966, à direita e em diagonal. Tudo isto marcado por um caráter direto que atua como força comunicativa, no qual cada elemento apropriado se relaciona significativamente com os outros e todos “se articulam para formar uma unidade compositiva sob tensão”.⁴⁸ *Paç* marcaria, deste modo, por um lado, a crítica do artista ao didatismo artístico e, por outro, sua inserção na vanguarda que se esboçava naquele momento:

Em [19]63, antes de entrar na FAU, eu comecei a fazer alguns trabalhos, mas ainda em casa, não tinha o ateliê, e fiz os primeiros trabalhos que eram umas colagens utilizando materiais de jornais, com poliuretano, com imagens queimadas – eu jogava no álcool misturado com uma tinta de pintar sapato que era solúvel em álcool, daí eu punha fogo – então, dava umas texturas, dava um trabalho já que depois eu te mostro, tem nos livros as imagens, eu tenho aqui comigo também. Então, esses trabalhos já tinham uma intenção de fazer um trabalho que não fosse simplesmente um desenho, que não fosse simplesmente

⁴⁸ MAGALHÃES. *Obra em construção*, p. 20.

um trabalho quase que didático e ligado à escola. Fazia isso com um prazer muito grande e por coincidência era o que estava se fazendo, não é?⁴⁹

Assim, a apropriação de objetos continuou marcando a operação do artista paulistano, porém, em *Nós somos os guardiões-mór...* incorporou-se um dos principais mitos brasileiros naquele momento, o próprio presidente, que fora o coordenador da conspiração militar de 1964. Castello Branco foi eleito por um “Congresso saneado” em 11 de abril de 1964, tomando posse 4 dias depois e realizando seu mandato até 15 de março de 1967. Contudo, tal imagem apropriada vem acompanhada, além da seta que lhe aponta, à direita na porção superior por uma medalha na qual se lê o título do trabalho rodeando um busto de uma figura militar, assim como na parte inferior por um retângulo/caixa dividido em três setores: Lei de Segurança Nacional, Culpado (em destaque) e Lei de Imprensa.

Após o golpe, com o pronunciamento do senador Auro de Moura Andrade em 1º de abril de 1964, o qual declarou vaga a presidência da República e, constitucionalmente, o presidente da Câmara dos Deputados Ranieri Mazzili para assumir o cargo, os militares iniciaram com aspecto legal – aliás, havia uma razoável preocupação em fazer com que o golpe parecesse legal, tanto que o movimento golpista não se denominou deste modo, mas como movimento revolucionário –, a instalação da ditadura militar. Logo após isto, o Ato Institucional nº 1 (AI-1) de 9 de abril agendou eleições para dali a dois dias, quando Castello Branco foi “eleito” com a maioria esmagadora dos votos por um Congresso Nacional, no qual os parlamentares considerados contrários aos desígnios da “revolução” já não mais atuavam, pois tinham sido cassados.

Os Comandantes-em-Chefe lançaram uma “operação limpeza” no AI-1, quando se atribuíram o direito de suspender os direitos políticos por dez anos e cassar mandatos legislativos a nível federal, estadual e municipal. Além disso, durante a operação milhares foram presos em todo o país, incluindo aí membros de diferentes organizações: Movimento de Educação de Base (MEB) e Juventude Universitária Católica (JUC), militantes do “moscovita” Partido Comunista Brasileiro (PCB), do maoísta Partido Comunista do Brasil (PC do B) e trotskistas da Organização Revolucionária Marxista-Política Operária (ORM-Polop), assim como articuladores do proletariado urbano e rural, oficiais e praças das Forças Armadas considerados simpatizantes da esquerda.⁵⁰

Este momento marcou a primeira cisão entre civis e militares golpistas, pois Castello teria sido escolhido como candidato pelo Comando Supremo da Revolução por ser uma liderança hábil em unir as Forças Armadas. Portanto, ficou evidente a proeminência dos militares sobre os

⁴⁹ TOZZI. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*, p. 4.

⁵⁰ SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 55-56.

políticos civis golpistas, fato este que gerou séries de desentendimentos, como o caso envolvendo o governador do Estado da Guanabara Carlos Lacerda, que fora um dos políticos mais entusiastas do movimento que culminou no golpe de 1964 e que teria entregue simbolicamente seu cargo ao novo Ministro da Guerra.⁵¹

Entretanto, sabemos através da historiografia sobre o período que a escolha do marechal não foi bem aceita nem por todos os militares, como, por exemplo, pelo autodenominado comandante-em-chefe do Exército Nacional e líder do Comando Supremo da Revolução Arthur da Costa e Silva, assim, ecoando divergências entre os grupos que simplificarmente João Roberto Martins Filho⁵² chamou de “liberais”/“moderados”/“castelistas” e “linha dura”. Nesta interpretação, havia entre as Forças Armadas uma divisão interna anterior ao início do regime militar, na qual os “moderados” seriam aqueles com formação intelectual mais apurada, mais atentos às normas legais e menos severos na punição aos inimigos da “revolução”⁵³, enquanto que à “linha dura” representada por Costa e Silva pertenciam os militares que defendiam um nacionalismo militar e maior rigor na “limpeza” do sistema político, bem como pretendiam assumir para si a tomada de decisões do governo militar em franco desprezo aos civis.⁵⁴

Note-se, contudo, que tais categorias de análise referem-se mais às divergências quanto ao “uso e papel político da repressão legal e ao grau de violência policial direta neste processo”⁵⁵, não necessariamente indicando que um grupo seria autoritário e outro não, até porque todos os militares defendiam o autoritarismo como forma de controle sobre a nação.

Nesta via de análise, Castello Branco, como a associação de seu nome com os “moderados” indicava, liderava esse grupo formado por oficiais conectados, sobretudo, como professores à Escola Superior de Guerra (ESG), os quais estavam articulados por resultado de experiências compartilhadas que viveram na Força Expedicionária Brasileira (FEB) durante a Segunda Grande Guerra.⁵⁶ Muitos deles tinham feito cursos em instituições militares no exterior, como o próprio Castello, que tinha cursado dois anos na *École Supérieure de Guerre*, na França, assim como o curso de estado-maior e comando na *Fort Leavenworth War School*, nos EUA.⁵⁷

⁵¹ MARTINS FILHO, João Roberto. *O palácio e a caserna: a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964-1969)*. 1993. 239 f. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993, p. 54.

⁵² _____. *O palácio e a caserna*, p. 50.

⁵³ FICO. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*, p. 32.

⁵⁴ MARTINS FILHO. *O palácio e a caserna*, p. 61.

⁵⁵ NAPOLITANO, Marcos. *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, p. 41-42, nota 59.

⁵⁶ SKIDMORE. *Brasil*, p. 52.

⁵⁷ SKIDMORE. *Brasil*, p. 51.

Deste modo, vinha daí a “fidelidade democrática” do primeiro general-presidente da ditadura, o qual em sua posse declarou cumprir como Chefe de Estado a Constituição de 1946 e entregar o cargo a um brasileiro em 31 de janeiro de 1966.⁵⁸ Pois sim, pretendia-se inicialmente “apenas” efetuar a “operação limpeza”, na qual as forças reformistas que atuaram no governo Goulart seriam expurgadas. Porém, a eleição que se realizaria em 3 de outubro de 1965 por ocasião do fim do mandato do presidente deposto foi adiada em até um ano por Castello Branco. Quase dois meses depois da posse de Castello, foi instituído em 13 de junho o Serviço Nacional de Informações (SNI), idealizado e dirigido pelo general Golbery do Couto e Silva – que dirigira o IPES logo após a fundação da entidade em 29 de novembro de 1961 até março de 1967 –, o qual também vinha da ESG, com a intenção de desenvolver uma instituição de informações que consolidasse o novo regime.

Atuando na superintendência e coordenação de atividades de informações e contrainformações, principalmente as que interessassem à segurança nacional, o SNI ofereceria subsídio às decisões de Castello Branco. Entretanto, com a posse de Costa e Silva em março de 1967, o SNI, sob chefia do general Emílio Garrastazu Médici, foi transformado em centro de uma extensa rede de espionagem, ou seja, ultrapassando as intenções de Golbery, que afirmaria ter criado um monstro. Mas não teria sido ele o responsável por isso, e sim a “linha dura”.⁵⁹

Após um ano e meio de governo sob pressão principalmente da dita “linha dura” e com as dificuldades em diversas áreas que culminaram na crise de outubro de 1965, Castello Branco, sem o apoio do Congresso, decretou o Ato Institucional nº 2 (AI-2). Este Ato de 27 de outubro de 1965 sinalizaria certo recuo do general-presidente a fim de atender às exigências da linha-dura e se manter na presidência⁶⁰. Lembro que as eleições para presidente e vice-presidente estavam fixadas para acontecer até 3 de outubro de 1966. O AI-2 marcou especialmente por atender à insatisfação dos oficiais com as eleições recém-realizadas a partir da extinção das siglas partidárias então existentes, deste modo, dificultando vitórias eleitorais da oposição, alienando os políticos a partir de 1966 ao postigo sistema bipartidário Arena (Aliança Renovadora Nacional, partido de situação) versus MDB (Movimento Democrático Brasileiro, partido de oposição “consentida”).

Além disso, o AI-2 suspendeu as eleições diretas para presidente, vice-presidente e governadores, os quais seriam eleitos indiretamente pelo Congresso Nacional e pelas assembleias legislativas, respectivamente, o que praticamente significava que a presidência não seria sucedida por um civil. Isto é, os militares anunciavam que tinham vindo para ficar como bem sugere

⁵⁸ O DIA que durou 21 anos.

⁵⁹ FICO. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*, p. 36.

⁶⁰ SKIDMORE. *Brasil*, p. 99-100.

Marcos Napolitano: “A partir daí, o que era um ‘golpe civil-militar’ começa a se transformar, efetivamente, em um ‘regime militar’”.⁶¹

Entretanto, a trajetória de institucionalização da ditadura militar no governo Castello Branco ainda seria muito afetada pela “cizânia militar” – termo utilizado por Martins Filho para enfatizar a heterogeneidade no interior das Forças Armadas –, sobretudo após a retificação da sucessão em 3 de outubro de 1966 por Costa e Silva, que na época era Ministro da Guerra. Mesmo a contragosto, Castello teve de admitir como sucessor o condestável de seu governo, porém, pressionou Costa e Silva por uma continuidade política pautada na democracia⁶², que, como sabemos, não se efetivou.

Neste ínterim, os “moderados” dedicaram os últimos meses de governo à criação de dispositivos legais que impediriam arbitrariedades do grupo sucessor e abusos tanto da direita quanto da esquerda. Assim, estes apareceram entre final de 1966 e início do ano seguinte com datas para entrar em vigor fixadas concomitantemente à posse de Costa e Silva, ou seja, tornando evidente a estratégia “castelista”. Tal estrutura estava baseada em três itens: uma nova Constituição, a Lei de Imprensa e a Lei de Segurança Nacional (LSN).

A história das Constituições brasileiras acompanha as rupturas de governo e tendem a legitimar o regime que a redige. Isto não ocorreu de modo diferente no governo militar, quando a Carta que entrou em vigor em 15 de março de 1967 apresentou de diferente à Carta de 1946 basicamente o conteúdo dos três Atos Institucionais baixados até então e leis correspondentes.⁶³ Um dos pontos-chave da Constituição decretada e promulgada pelo Congresso Nacional em 24 de janeiro de 1967 se referiu à constitucionalização da Doutrina de Segurança Nacional (DSN).⁶⁴

A DSN, que nasceu nos EUA, chegou ao Brasil pelos oficiais que tinham lutado na Segunda Grande Guerra. Nos campos de batalhas italianos, os brasileiros foram seduzidos pela máquina de guerra estadunidense, que os levaria a participar de cursos de escolas de guerra nos EUA (vide Castello Branco).⁶⁵ A DSN originária dos gabinetes do *National War College* dos EUA estava marcada pela guerra fria, na qual se estabelecia um forte antagonismo das relações Leste-Oeste, deste modo, ficando evidente os EUA como potência ocidental e a batalha anticomunista.

⁶¹ NAPOLITANO. *Coração civil*, p. 41-42, nota 59.

⁶² SKIDMORE. *Brasil*, p. 111.

⁶³ _____. *Brasil*, p. 119.

⁶⁴ BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (O Brasil Republicano, 4). p. 13-42, p. 39.

⁶⁵ BORGES. *A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares*, p. 35.

Esta DSN seria adaptada ao Brasil na ESG, fundada em 1949 pelo Exército brasileiro, de matriz liberal e anticomunista atrelando segurança externa e segurança interna.

A LSN decretada por Castello, ex-ESG, que fora prevista enquanto dispositivo na Constituição de 1967, estabeleceu no quadro de crimes à segurança nacional aqueles de ordem política e social⁶⁶, assim, instituindo-se a noção de “guerra subversiva” ou “guerra interna”.⁶⁷ Deste modo, conseqüentemente, justificava-se “o controle da população e o exercício da violência física e simbólica para o opositores do regime”⁶⁸ através de aparelhos de repressão, que figuraria como porta de entrada da institucionalização do aparato repressivo que, em 1969, viria a ser a Operação Bandeirante (OBAN) e por sucessão o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna), o qual estabeleceu um sistema de repressão com “as turmas de captura e interrogatório”⁶⁹ articuladas por militares e policiais. Logo, vê-se que a estratégia legalista dos “castelistas” tinha saído como “um tiro pela culatra”, como diz Thomas Skidmore,

O frenético recurso à lei tinha por fim moldar definitivamente o Brasil pós- - 1967. Mas a tentativa continha forte dose de ironia. Ao codificar os poderes arbitrários considerados necessários, por exemplo, Castelo achava que podia impedir no futuro novas leis para impor medidas ainda mais arbitrárias. [...] Ao elaborarem uma nova Constituição e a Lei de Segurança Nacional, Castelo e seus colegas pretenderam criar um sistema político que reconciliasse as idéias militares e constitucionalistas do país, da sociedade e do indivíduo. Mais importante e paradoxal, os castelistas acreditavam que tais leis – quase todas em conflito com os princípios constitucionais anteriores a 1964 – eram o único meio de preservar a democracia. Na realidade, eles foram vítimas da suposição elitista há muito predominante em Portugal e no Brasil de que a solução de qualquer problema consistia em uma nova lei. A UDN [União Democrática Nacional], o partido de Castelo, era o exemplo acabado deste tipo de mentalidade. Seu governo operava, portanto, no contexto de uma velha, melhor dizendo, antiquíssima tradição política brasileira.⁷⁰

Em 1983 com o processo de abertura democrática, uma ampla campanha popular encabeçada pela Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) entrou com o pedido de revogação da LSN, o qual foi atendido simbolicamente pelo presidente do julgamento, o ex-senador Teotônio Vilela do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), no Tribunal Tiradentes. Ocorrido em 10 de maio daquele ano no Theatro Municipal de São Paulo, o tribunal foi filmado

⁶⁶ BRASIL. Decreto-Lei nº 314, de 13 de março de 1967. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília, DF, 13 mar. 1967. Seção 1, p. 2993. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 9 set. 2014, [p. 1], Arts. 2º e 3º.

⁶⁷ FICO. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*, p. 33.

⁶⁸ BORGES. *A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares*, p. 37.

⁶⁹ FICO. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*, p. 34.

⁷⁰ SKIDMORE. *Brasil*, p. 121.

e, deste modo, produziu-se o documentário de Renato Tapajós *Em Nome da Segurança Nacional*, lançado no ano seguinte. Por meio deste filme é possível constatar, a partir dos vários depoimentos prestados, que a LSN pautada na DSN significou a militarização da sociedade brasileira em todos os aspectos, como ressonância da “guerra interna”, na qual civis eram julgados por dispositivos militares.⁷¹ Entretanto, a revogação daquela levaria a outra LSN sancionada no final de 1983, que é interpretada ao final do filme, ao contrário da leitura que a OAB fez, como um dispositivo “que modificaria apenas superficialmente a antiga lei, sem alterar em nada a DSN”.⁷² Assim, vale salientar que esta LSN vigora até hoje.

A outra lei do final do governo de Castello Branco foi a Lei de Imprensa, a qual causou certa dor de cabeça ao general-presidente. Pois, com a negativa crítica da imprensa ao governo militar, o projeto de lei apresentado pelo general-presidente no final de 1966 ao Congresso pretendia enquadrar a mídia a partir da censura. Entretanto, os principais jornais do país (*Correio da Manhã*, *Estado de São Paulo* e *Jornal do Brasil*) atacaram contundentemente a lei que, segundo os jornalistas, incorporava a DSN da ESG, assim, instituindo que alguns crimes de imprensa poderiam ser tomados pelo viés de crimes à segurança nacional.⁷³

Produzido neste calor, o documentário reflexivo de João Batista de Andrade *Liberdade de Imprensa* condensou as críticas direcionadas à Lei de Imprensa. Neste filme podemos ver e ouvir alguns bastiões do jornalismo da época como Carlos Lacerda, fundador do *Tribuna da Imprensa*, o qual denunciava que “a Lei de Imprensa feita pela semi-ditadura que tivemos ultimamente é uma lei contra a imprensa”⁷⁴, pois tolhia a liberdade de notícia e crítica. É interessante percebermos como o feitiço retornou contra o feiticeiro. Entretanto, a pressão sobre a imprensa que o governo militar exerceu se baseava no pensamento de que a segurança nacional também dependia da conquista da opinião pública.

Aliás, o filme de Andrade é costurado pela história de Celso Monteiro da Silva, um homem simples que, contando com o emprego no *Estado de São Paulo* e a renda vinda de uma banca de jornais e revistas, esforçava-se para construir uma casa para a sua família. Tal situação de pobreza vivida pelo personagem é contrastada e ironizada na montagem da parte final do

⁷¹ EM NOME da Segurança Nacional. Direção: Renato Tapajós. Produção: Suzana Villas Bôas, Aurea Gil e Beth Ganymedes. Intérpretes: Teotônio Villela, Clara Araújo, Aurora Maria, Luis Inácio da Silva, Rosalinda Santa Cruz, Ivan Seixas e outros. Roteiro: Renato Tapajós e Roberto Gervitz. Campinas, SP: Tapiri Cinematográfica, 1984. 1 DVD (48 min), son., color., 16 mm.

⁷² EM NOME da Segurança Nacional.

⁷³ MARTINS FILHO. *O palácio e a caserna*, p. 104.

⁷⁴ LIBERDADE de Imprensa. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Sidnei Paiva Lopes. Intérpretes: Celso Monteiro da Silva; João Calmon; Carlos Lacerda e outros. Roteiro: João Batista de Andrade. São Paulo: Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP; Jornal Amanhã da UNE. 1 DVD (25 min), son., P&B, 16 mm.

filme, quando vemos o interior da casa de Celso, sua esposa e os vários filhos. Ao mesmo tempo, ouvimos o depoimento em *off* de Celso, que concordava com a intervenção estadunidense sobre São Domingos a fim de garantir a não-instalação de um governo socialista na ilha. Perguntado por João Batista de Andrade, o trabalhador ainda diz que, caso acontecesse algo semelhante no Brasil, ele apoiaria a interferência dos EUA.⁷⁵ Mal sabia Celso que isto já ocorrera em 1964. Deste modo, a intenção do diretor foi evidenciar como a mídia poderia manipular (e manipula) a opinião pública. A este fato os militares estavam atentos.

Nesta via, sob pressão da opinião pública, a Lei de Imprensa aprovada em 9 de fevereiro de 1967 incluiu várias emendas importantes, as quais garantiram a calma e relativa aceitação pela imprensa. A lei, em sua tarefa de regulação da liberdade de declaração do pensamento e de informação, não estabeleceu a censura. Aliás, seu artigo inicial definia ser “livre a manifestação do pensamento e a procura, o recebimento e a difusão de informações ou idéias, por qualquer meio, e sem dependência de censura, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer”⁷⁶. No entanto, ela também determinava um amplo aparato burocrático para o funcionamento dos meios de comunicação, bem como previa um amplo rol de penalizações relativas aos abusos da liberdade de imprensa.

Portanto, uma interpretação de *Nós somos os guardiões-mor da sagrada democracia nacional* deve levar em conta que Claudio Tozzi estava atento à realidade política e social brasileira daquele momento e a problematizou em seu trabalho. Lembro, inicialmente, que o artista participou da formulação do projeto gráfico e acompanhou a diagramação do jornal *Amanhã* em 1967 – periódico que coproduziu o filme de João Batista de Andrade –, “um tablóide alternativo, de conteúdo contestatório ao regime militar, fundado por Raimundo Pereira”.⁷⁷ Tal fato e o engajamento político de Tozzi junto ao movimento estudantil levam a crer que a organização dos elementos desta obra de 1967 é intencional e crítica, principalmente quanto ao uso da imagem de Castello Branco. Assim, esta convoca diretamente o público à problematização da situação política, pois em caso de uso de uma imagem amplamente conhecida,

As obras têm efeito impactante sobre o espectador, expondo-o a imagens icônicas do cotidiano contemporâneo. O uso da imagem familiar, deslocada para outro contexto, induz a um certo nível de identificação e participação ativa do observador, motivado para alcançar os significados potenciais que a obra sugere. Ele se engaja em atividades associativas, e nesse processo obtém um

⁷⁵ LIBERDADE de Imprensa.

⁷⁶ BRASIL. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. *Diário Oficial da União*, Poder Executivo, Brasília, DF, 10 fev. 1967. Seção 1, p. 1657. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5250.htm>. Acesso em: 9 set. 2014.

⁷⁷ MAGALHÃES. *Claudio Tozzi*, p. 20.

efeito colateral da Pop Art: uma ampliação da consciência, no que se refere ao ambiente em volta e ao cotidiano. O observador, através de respostas perceptivas provocadas pelo reconhecimento imediato da imagem e pela dimensão visivo-tátil presente na obra Pop, preenche o espaço vazio que o artista deixou ao optar pela atitude de distanciamento e impessoalidade.⁷⁸

Igualmente, o artista paulistano aproximava-se da ideia de Sérgio Ferro, seu professor e companheiro de luta artística e política, que intencionara “fazer uma pintura que se aproximasse das pessoas, que qualquer um pudesse entender”.⁷⁹ Sintomaticamente, isto tinha a ver com a aproximação de arte e vida que, no caso dos pintores-arquitetos, especialmente, significou vida engajada politicamente. Em 1971, tal engajamento rendeu um processo movido pelo regime militar contra Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Carlos Heck, Júlio Barone e Sérgio de Souza Lima – o grupo de arquitetos da ALN –, o qual resultou na sentença do juiz militar que os condenou a dois anos de prisão “por atentados a bomba, pertencer a organizações terroristas e outros delitos”.⁸⁰ Aliás, nesta mesma época em que os arquitetos foram presos, o ateliê de Claudio foi invadido pelos agentes do DOI-CODI e *Nós somos os guardiões-mór...* foi destruído⁸¹. Deste modo, acredito que os eventos estavam conectados, porém, o artista não deixou isso evidente na entrevista concedida a mim.

Ora, a destruição do quadro-objeto pelo regime militar não consistiu em mera casualidade. O trabalho tinha sido apresentado na Primeira Feira Paulista de Opinião realizada em São Paulo⁸², espetáculo realizado pelo Teatro de Arena em 5 de junho de 1968, no qual artistas das várias artes respondiam à pergunta: “O que pensa o Brasil de hoje?”.⁸³ Assim, o evento pretendeu reunir interpretações de artistas sobre a realidade social e política brasileira daquele momento a partir de suas obras. Deste modo, Tozzi, que, com *Nós somos os guardiões-mór...*, apresentou sua interpretação de um Brasil que em 1967/1968 se enveredava para a militarização da esfera civil, também culpou Castello Branco por ter decretado a Lei de Segurança Nacional que incorporava a Doutrina de Segurança Nacional da Escola Superior de Guerra, a qual, como já supracitado, abriu as portas para a institucionalização do aparelho repressivo militar.

Além disto, o trabalho do artista visual tem certa dose de ironia. A iniciar pelo título: *Nós somos os guardiões-mór da sagrada democracia nacional*, que aliás, era o discurso dos militares golpistas

⁷⁸ OLIVEIRA. *A Pop Art Analisada Através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*, p. 90.

⁷⁹ FERRO, 1997 apud RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 177.

⁸⁰ RIDENTI. *Em busca do povo brasileiro*, p. 181.

⁸¹ TOZZI. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*, p. 6.

⁸² MAGALHÃES. *Claudio Tozzi*, p. 37.

⁸³ ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Primeira Feira Paulista de Opinião. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=4153>. Acesso em 9 set. 2014.

que tinham feito a “revolução” para garantir a ordem democrática e vinham se mantendo no poder para continuar a “garantindo”. Nesta falácia que durou 21 anos, as Forças Armadas instauraram uma ditadura militar, a qual desde o início marcada por uma ordem autoritária que contrariava o discurso da salvaguarda da democracia.

Portanto, esta ironia aparece no próprio discurso da obra com a apropriação da medalha com o busto do militar, na qual está inscrito o nome do trabalho, e sua relação com os outros elementos que indicavam a culpa de Castello: o autoritarismo e, por fim, a contradição entre a fala pretensamente democrática do governo e a realidade social e política. Nesta via, a inscrição do texto na medalha se configura, segundo o historiador da arte Peter Wagner, como “iconotexto”, que serve como um guia em direção a uma leitura proposta pelo artista.⁸⁴ Contudo, este iconotexto lido em relação aos outros elementos da obra não apresenta valor literal, mas sim estabelece um valor comunicativo de ironia relacionada ao discurso dos militares que se autodenominaram “guardiões-mór da sagrada democracia nacional”.

Neste sentido, é possível constatar que a operação de apropriação em *USA e abUSA* e em *Nós somos os guardiões-mór...* tem a ver com o que o historiador Roger Chartier aponta sobre as apropriações culturais – porque estou pensando a produção artística como prática cultural também –, que são pensadas enquanto exercícios de apoderamento sempre criadores, desviantes, nos quais os usos ou as representações “não são de forma alguma redutíveis à vontade dos produtores dos discursos e das normas”.⁸⁵

Considerações finais

Neste ponto de utopia do deslocamento semântico, pode-se sinalizar também aproximações do trabalho de Tozzi com a ideia de *détournement*, ou seja, “de ‘desvio de finalidade’: que consiste em tomar elementos previamente disponíveis, para lhes conferir, em um novo contexto, um sentido inovador e revolucionário”.⁸⁶ A ideia foi desenvolvida nos anos 1950 pela Internacional Letrista e posteriormente utilizada pela Internacional Situacionista, grupo francês atuante de 1957 a 1972, que contou com a participação de intelectuais de diferentes áreas e teve como figura mais proeminente o pensador e ativista Guy Debord.

⁸⁴ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004. (Coleção História), p. 49.

⁸⁵ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2. Ed. Alges: DIFEL, 2002. (Memória e Sociedade), p. 136.

⁸⁶ JAPPE, Anselm. Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos? *Baleia na Rede*, Marília (SP), v. 1, n. 8, p. 192-205, dez. 2011, p. 195, grifo meu.

Então, notamos um novo valor conferido aos objetos apropriados nas obras de 1966 e 1967, isto é, uma atualização da referência ao fascismo e aos EUA como crítica à ditadura militar e a ironia atribuída à salvaguarda da democracia nacional, e também, na via de leitura proposta por Anselm Jappe, a “dissolução das formas artísticas tradicionais”⁸⁷. Tal dissolução foi proposta por Claudio e, mais especificamente, pela Nova Objetividade: a superação do quadro de cavalete em direção à criação de objetos interventores na realidade que com ela dialogassem. Nesta via, as convergências dos *nouveaux réalistes* com os situacionistas compreenderam também algumas temáticas caras aos artistas visuais brasileiros na década de 1960, ou seja, a crítica à institucionalização da arte, o diálogo arte e realidade, principalmente a realidade inventada pela cultura de massa, que leva à apropriação de fragmentos (e mitologias) do mundo espetacularizado, alienado, enfim, industrializado e urbano.

No sentido de uma proposta de arte engajada, a partir da qual Tozzi atuou como força resistente e crítica da realidade política e social brasileira nos primeiros cinco anos de regime militar, assim, promovendo a atuação da arte na causa revolucionária e uma revolução na arte, lembro a posição do filósofo Mikel Dufrenne⁸⁸ sobre a não neutralidade da arte e do artista, porque acredito no jogo propositivo/participativo entre o artista e público, principalmente, em um momento como o vivenciado em 1966 e 1967 e marcado pela institucionalização da ditadura que se mostrava cada vez mais militar e autoritária.

Era preciso, como disse Gadamer⁸⁹, apresentar uma justificativa para a arte, assim como todos os tempos produziram as suas. Na poética de Tozzi no período 1964-1968, a arte se justificou por seu caráter de resistência, de luta contra o regime. Portanto, o artista politizou a arte, pois desejava a partir da estrutura de seus trabalhos ressoar sua vontade de organizar o mundo. Tal preocupação de organização no caso de Claudio Tozzi também esteve referida à sua formação em arquitetura, a qual desaguou na necessidade de pensar o espaço que não se limitava ao arquitetônico, sobretudo com o diálogo que travou na FAU-USP com Sérgio Ferro e Farid Helou – este último foi diretamente ligado a Joaquim Câmara Ferreira, o Toledo, e a Carlos Marighella da ALN⁹⁰ –, mas que também estava relacionado com um pensamento de ação sobre o espaço artístico, político e social.

⁸⁷ JAPPE. *Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos?*, p. 197.

⁸⁸ DUFRENNE, 1974 apud AMARAL, Aracy Abreu. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 14.

⁸⁹ GADAMER. *A atualidade do belo*, p. 16.

⁹⁰ TOZZI. *Entrevista concedida a Alexandre Pedro de Medeiros*, p. 5.