

## **Fragmentos por um comprometimento político da obra de arte: Claudio Tozzi (1964-1968)**

Alexandre Pedro de Medeiros<sup>1</sup>

**Resumo:** Claudio Tozzi é um artista visual paulistano que, no início de sua carreira, quando estudante da FAU-USP e posteriormente articulado à Ação Libertadora Nacional (ALN), investiu comprometimento político nos seus trabalhos artísticos. Neste sentido, esta comunicação visa analisar duas obras do artista: *USA e abUSA*, de 1966, e *Nós somos os guardiões-mor da sagrada democracia nacional*, de 1967, as quais são lidas enquanto exercícios de reação ao golpe iniciado em 31 de março de 1964 e à ditadura civil-militar que vinha se instalando no Brasil. A partir de um foco comparativo dos trabalhos de Claudio, pretende-se estudar as apropriações da Arte Pop inglesa e estadunidense operadas pelo artista na construção de sua poética visual, a qual também foi influenciada por uma preocupação formalista que está explícita na escolha de formas e cores que direcionam a um olhar e, logo, a uma leitura da obra de arte. De um ponto de vista analítico da história social da arte, compreendendo as perspectivas e projeções sociopolíticas da produção artística, bem como, de um viés formalista que almeja explicar a construção da poética de Claudio e o vir a ser da obra enquanto construção, nesta comunicação se objetiva uma análise da apropriação de uma linguagem crítica da Arte Pop e a incorporação da iconografia urbana de massa pelo artista.

**Palavras-chave:** Claudio Tozzi. Ditadura civil-militar brasileira (1964-1968). Artes Visuais e Política.

**Abstract:** Claudio Tozzi is a visual artist from São Paulo who, early in his career as a student at FAU-USP and later linked to the *Ação Libertadora Nacional (ALN)*, invested political commitment in his artistic works. In this sense, this communication aims to analyze two Claudio's works: *USA e abUSA* (1966) and *Nós somos os guardiões-mor da sagrada democracia nacional* (1967), which are read as exercises of reaction to the coup d'état started on March 31, 1964, and to the civil-military dictatorship that had been settling in Brazil. From a comparative focus of Claudio's works, it is intended to study the appropriations of English and American Pop Art by the artist in the construction of his visual poetics, which was also influenced by a formalist concern that is explicit in the choice of shapes and colors that directs to a sight and, next, to a reading of the artwork. From an analytical point of view of the social history of art, including the sociopolitical perspectives and projections of artistic production, as well as a formalist bias that aims to explain the construction of Claudio's poetics and the coming to be of the work while a construction, in this communication it is objectified an analysis of the appropriation of a Pop Art's critical language and the incorporation of the mass urban iconography by the artist.

**Keywords:** Claudio Tozzi. Brazilian civil-military Dictatorship (1964-1968). Visual Arts and Politics.

---

<sup>1</sup> Acadêmico do Curso de Bacharelado e Licenciatura em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista do Programa Institucional de Iniciação Científica (PROBIC-UDESC) e estudante membro do Laboratório de Imagem e Som (LIS) do Departamento de História da UDESC. e-mail: royquaker@live.fr

## 1. Introdução

A história da arte é vista como a disciplina histórica, por excelência, imbuída de explicar os fenômenos artísticos ao longo do tempo e, no decorrer de seu desenvolvimento enquanto especialidade, transformou-se em reduto de conhecedores de arte muito mais preocupados com a estética do que necessariamente com a história. Pois a história da arte é antes de tudo história e enquanto tal deve não apenas efetuar uma leitura de um trabalho artístico, pois esse é o papel do crítico, mas sim, construir uma interpretação de sentido histórico da arte em sua linguagem própria que é a narração enquanto discurso. “Para lá do aparente” (CIPINIUK, 2003, p. 30), utilizando a expressão do professor Alberto Cipiniuk, a história da arte deve se ocupar da explicação dos fenômenos artísticos a partir da identificação de relações das quais eles são produtos, relações essas que não dizem respeito tão-somente ao campo artístico, sendo “preciso recorrer a muitos outros fenômenos absolutamente heterogêneos” (ARGAN, 2005, p. 32-33), mas também aos campos de ressonância cultural que a eles se relacionam: política, economia, educação, entre outros.

Nesta via, o historiador e crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan em um ensaio, publicado em 1969, de extrema lucidez e contribuição teórica à disciplina histórica da arte, no qual o autor expõe, segundo Paulo Sergio Duarte, “a mais adequada visão de história a ser aplicada ao campo da arte [...] absolutamente atual e capaz de dar conta dos fenômenos contemporâneos” (DUARTE, 2008, p. 23-25), oferece-nos de início a seguinte advertência: “o que [nós, historiadores da arte] avaliamos não é um tipo de obra, mas um tipo de processo, uma maneira de relacionar-se” (ARGAN, 2005, p. 22). A partir disso, parece ser uma obviedade, mas se faz mister ressaltar que a obra de arte enquanto artefato cultural de produção humana é sempre resultado de um conjunto de relações, sendo assim, nunca é um fato isolado, mas sim um produto de uma realidade social.

Por isso, defendo uma história relacional da arte, que para muitos pode soar como sinônimo de “história social da arte [que] procura situar a obra considerando, além dos aspectos ou valores estéticos que lhes são específicos, outros como os econômicos e sociais” (CIPINIUK, 2003, p. 31), afinal, os tais valores estéticos não são entidades metafísicas estáticas como alguns (talvez muitos) gostariam, mas discursos produzidos em contextos históricos específicos e que fazem sentido enquanto situados nesse. Dito de modo mais desenvolvido, no cerne dessa questão residem dois históricos problemas referentes ao campo específico da história da arte.

Primeiramente, de acordo com Argan (2005, p. 35), em um certo momento – aquele do sopro inicial da história da arte – e além dele, pensou-se a história da arte como história política, sendo essa compreendida como “A” história da civilização e, por isso, do poder e do progresso. Pois bem, poderíamos antes de tudo, criticar a noção do historiador italiano de história política como história do progresso que justificaria as relações entre autoridade e poder. Já há algum tempo e de modo mais acirrado nas últimas décadas, a história política é história das relações de poder que não necessariamente é justificada pelo progresso, mas interpretada na presença dos movimentos de diferentes atores políticos, não apenas a autoridade, mas, inclusive – e nas últimas décadas principalmente –, aqueles a quem se convencionou chamar de “excluídos da história”, isto é, daquela história política criticada por Argan. Deste modo, por pensar o movimento da história da arte como cíclico e não como progressivo, o autor a concebe como “história da cultura, mas de uma cultura *sui generis*, estruturada e dirigida pelo empenho operativo de um trabalho a ser executado de maneira a ter valor de exemplar” (ARGAN, 2005, p. 67) e, nessa via, concebe o âmbito da cultura como toda vivência, isto é, experiência, que se for de um tempo passado é virtualidade aberta no tempo presente.

Em segundo lugar, articulando-se ao pensamento elaborado acima, pois se cultura é experiência e as experiências passadas se tornam memória que a qualquer momento pode ser ativada pelo exercício de imaginação, o qual é processado pelo homem que produz obras de arte, então, arte é fazer e o artista é um *homo faber*. A partir disso, vale lembrar que a consciência que concebe a obra de arte, a consciência do artista, é construída das relações do artista com o meio em que vive, seus desejos pessoais, suas ideias sobre arte, seus conhecimentos técnicos, entre outras coisas, que se convertem em poética, a qual “é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte” (PAREYSON, 1997, p. 17), dito de outro modo, citando Lionello Venturi, Argan diz que “gosto”:

compreende as idéias sobre a arte e as preferências artísticas, os conhecimentos técnicos, os modos convencionais de representação, as normas ou as tradições iconográficas e, até mesmo, certas predileções estilísticas geralmente comuns aos artistas do mesmo círculo cultural. (ARGAN, 2005, p. 29)

Sendo assim, a poética media o processo estrutural de construção do objeto artístico, mas não o define, pois é somente tradução do gosto do artista em normas e operações que servem de guia ao fazer. Entretanto, arte não é tão-somente executar um projeto previamente idealizado e, após revisar as três definições tradicionais de arte: como fazer, conhecer ou exprimir, o

filósofo valdostano Luigi Pareyson defende seu pensamento de arte como formatividade, pois “arte é também *invenção* [...] é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*” (PAREYSON, 1997, p. 25-26, grifos do autor). Neste sentido, execução e invenção decorrem *pari passu* e dão lugar à obra de arte original, que para Pareyson são as características da forma e logo, “a atividade artística consiste propriamente no ‘formar’, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir” (PAREYSON, 1997, p. 26). Enfim, em outras palavras, a arte também é conhecimento, porque ensina maneiras novas de ver a realidade, e se expressa enquanto é forma, como organismo vivo que se organizou e vive por conta própria a partir da compressão e do compêndio das experiências culturais “na unidade de um objeto para oferecer-se simultaneamente, como um todo, à percepção” (ARGAN, 2005, p. 30).

Ora, esse esboço teórico traçado acima que informo ao leitor deve ser compreendido como guia na escrita deste trabalho, não caracterizando necessariamente uma prisão teórica, mas sim, uma lente dentre as infinitas lentes possíveis com as quais o historiador interpreta os fenômenos artísticos no tempo.

A partir das premissas do que concebo ser uma história relacional da arte, neste trabalho pretendo traçar uma interpretação histórica dos significados e dos valores produzidos pelas relações entre apropriações da Arte Pop e comprometimento político em trabalhos do artista visual paulistano Claudio Tozzi, mais especificamente no período logo após ao golpe civil-militar de 1964 que instalou um regime militar que em 1968 foi exacerbado com o AI-5.

Sobre o período 1964-1968, há um consenso no campo da intelectualidade brasileira que nesse momento as relações entre cultura e política foram acirradas, pois com a interdição dos espaços políticos por excelência destinados ao exercício da cidadania, uma alternativa após o golpe de 1964 foi a resistência cultural, não vista como um processo natural, autoexplicativo, no qual a política seria substituída pela cultura, mas um entrelaçamento estético-ideológico de oposição ao regime (NAPOLITANO, 2011a, p. 11). Portanto, há nesse contexto uma politização do campo da cultura, paradoxalmente, a partir da presença cultural da esquerda, que foi traduzida por Roberto Schwarz (2005, p. 8, grifos do autor) em sua célebre frase: “*Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país*”. Nesta via, é preciso ressaltar que compartilho de uma definição ampla de “esquerda” (RIDENTI, 2000, p. 17, nota 1), não identificadas estritamente a uma militância e/ou a um programa político partidário. Considerando o panorama da constelação das esquerdas nos anos 1960 no Brasil, é importante frisar que artistas como Tozzi se integraram de maneiras diversas a fim de integrar “as forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecida,

identificadas com as lutas dos trabalhadores pela transformação social” (RIDENTI, 2000, p. 17, nota 1) e, principalmente por isso, segundo o historiador Marcos Napolitano, podemos dizer que eles atuavam no campo da arte politizada na tarefa de arte engajada, a qual “de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em ‘imperativo moral e ético’ que acaba desembocando na política, mas não parte dela” (NAPOLITANO, 2011b, p. 29).

Neste panorama, desenvolveu-se o que se convencionou chamar na história da arte brasileira de retomada da figuração ou no que ficou mais conhecido como movimento de Nova Figuração, a partir da qual se evidenciou que uma gama considerável de artistas brasileiros vinha sendo influenciada pelo Novo Realismo francês e posteriormente pela Arte Pop (OLIVEIRA, 1994, p. 156; ALVARADO, 1999, p. 10-17). Contudo, para Paulo Sergio Duarte (2008, p. 48) a vertente de produção artística que se evidencia a partir de 1964 no Brasil, que critica o abstracionismo dos movimentos concreto e neoconcreto – porém, não os abandonando em absoluto, pois as experiências construtivas no país deixam marcas profundas no campo das artes visuais e são consideradas pelos artistas “realistas” em suas experimentações estéticas –, ou seja, a nova figuração, guarda significativa diferença em relação às vertentes figurativas na sociedade de consumo avançado, como nos Estados Unidos da América, Inglaterra e França.

Sendo assim, Otilia Arantes (1986, p. 69) ao escrever que nesse período “boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política”, pode nos ajudar a compreender a tomada de posição de artistas frente ao contexto social e político brasileiro, na qual as esferas de ação democrática tinham sido fechadas e um regime militar, que mesmo com a relativa liberdade de expressão dos artistas e intelectuais de esquerda – resultado de um autoritarismo mais preocupado com duas questões: expurgar os quadros ligados às políticas estatais reformistas (do governo João Goulart) e romper os elos entre ativistas políticos/culturais de esquerda (classe média intelectualizada) e os movimentos populares, operários e camponeses (o fechamento do CPC, por exemplo) –, rapidamente se instalava.

Nesta via, destaco neste trabalho a produção do artista visual paulistano nascido Claudio José Tozzi, em 7 de outubro de 1944, o qual de 1964 a 1968 se graduou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Seus primeiros trabalhos estão vinculados a sua carreira de artista gráfico, como o cartaz vencedor para o XI Salão de Arte Moderna de São Paulo, realizado em 1963. Com o ingresso na USP, sendo influenciado por seus professores Sérgio Ferro e Flávio Império e pelo crítico de arte Mário Schenberg, sua produção se acirra e alcança tons de comprometimento político a partir da

incorporação de imagens de uma já consolidada sociedade de consumo em alguns países do mundo, como dos Estados Unidos da América, e de maneira emergente no Brasil (KIYOMURA; GIOVANNETTI, 2005, p. 23).

A utilização de um atualizado vocabulário pop com intenção política é característica de vários artistas visuais brasileiros, como Wesley Duke Lee, Rubens Gerchman e Antonio Dias, contudo, no jovem artista Claudio Tozzi – pois não podemos perder de vista que na ocasião do golpe ele tinha 19 anos –, podemos encontrar nitidamente um desejo de incorporação de tendências internacionais articulado a uma linguagem crítica da Arte Pop e utilização de novas técnicas e novos materiais, possivelmente considerados banais por um círculo conservador, mas que naquele momento, assim como, os elementos de uma iconografia urbana apropriados, atingiam uma posição de crítica ao *establishment* autoritário dos primeiros anos da ditadura militar brasileira.

Entretanto, mesmo com inúmeros trabalhos artísticos relacionados à retomada da figuração na arte brasileira, à resistência cultural à ditadura militar e às apropriações da Arte Pop, a produção de Claudio Tozzi no período 1964-1968 é raramente citada em livros de história da arte brasileira contemporânea e quando aparece é apenas lembrada pela bandeira Guevara usada por Hélio Oiticica em 1968. Porém, os estudos pioneiros iniciados em 1989 pelo museólogo Fábio Magalhães com a publicação de “Obra em construção: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi”, bem como, pelo crítico de arte Jacob Klintowitz com “O Universo construído da Arte”, que estabelecem, pode-se dizer os primeiros trabalhos de interpretação histórica da obra de Tozzi, assim sendo, tornaram-se praticamente um discurso oficial sobre o trabalho do artista.

Contudo, estudos mais recentes, de 2005, dos jornalistas Leila Kiyomura e Bruno Giovannetti, que apresentam um espectro de discursos de artistas, críticos, historiadores, amigos e do próprio Claudio sobre a obra do artista, têm mais em comum com a minha proposta, a qual é interpretar a rede de relações estabelecidas pelo artista com seu tempo (de 1964 a 1968), as pessoas e ideias que frequentou através da análise de diferentes discursos construídos sobre o artista e sua obra. Tendo em vista essa escassez de interpretações críticas e históricas sobre o trabalho de Claudio Tozzi, eu compartilho a dificuldade de criar uma interpretação que dê conta de identificar e explicar o conjunto de relações estabelecidas que resultaram em obras de arte engajada, e ao mesmo tempo desejo que com meu trabalho eu possa suscitar novas problemáticas para a pesquisa histórica dos trabalhos do artista visual paulistano.

## 2. Comprometimento político e resistência em dois trabalhos de Claudio Tozzi

Como se pode imaginar, o número de trabalhos artísticos visuais produzidos no período 1964-1968 marcados por comprometimento político é razoável, mesmo quando se destaca apenas um artista. Por isso, trago para a discussão desta comunicação dois trabalhos de Claudio Tozzi: *USA e abUSA* (ver Figura 1), de 1966, e *Nós somos os guardiões-mor da sagrada democracia nacional* (ver Figura 2), de 1967, 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” (KIYOMURA; GIOVANNETTI, 2005, p. 23).

Figura 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.

Em clima de tensão provocado pela vivência em um estado de exceção, as obras operaram como críticas aos acontecimentos recentes – em 1966 e 1967 –, no Brasil. Deste modo, proponho, inicialmente, debruçarmo-nos sobre uma leitura de como a obra de arte *USA e abUSA* se apresenta enquanto *tal*. Por isso, sugiro dividirmos em três partes. Há uma primeira porção do trabalho de Tozzi, a qual está situada à esquerda que é uma grande seta vermelha posicionada verticalmente na direção de cima para baixo finalizando em um

fragmento de manchete do jornal *Battaglie Sindacali*; ao centro vemos a imagem *posterizada* de dois soldados a postos com metralhadoras; e à direita lemos a palavra *USA* em tamanho grande e a expressão *e ab USA...* em menor divididas por uma bandeira estadunidense que foi *colada* diagonalmente. Neste momento nos perguntamos: como foi possível a elaboração dessa composição por Claudio? O que significou esse trabalho em 1966? O que ele *quer dizer* ou *diz*?

Figura 2 – **Claudio Tozzi**, *Nós somos os guardiões-mor 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.

Sendo assim, faz-se mister termos em mente que, de acordo com Leila Kiyomura e Bruno Giovannetti (2005, p. 24), o artista recriou e procurou novos conceitos dentro do ambiente político e social brasileiro daquele presente e, nesse sentido, seus trabalhos se transformavam a servir como manifesto contra a censura, a ditadura e a violência. Além disso, em sua tarefa *quase jornalística*, Claudio conferiu destaque a eventos do cotidiano, como as manifestações estudantis em São Paulo no ano de 1968, pois ele os fotografava e depois trabalhava com essas imagens a fim de produzir pinturas. Com isso, “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” (KIYOMURA;

GIOVANNETTI, 2005, p. 24), um movimento que evidencia a conexão proposta pelo artista com a realidade em suas obras, nas quais captava as vozes e ruídos do mundo. Logo, parece que temos algumas pistas a fim de desvelarmos a utilização de diversos elementos, os quais foram retirados de diferentes fontes: fragmento de jornal, imagem de soldados trajando o que lembra ser um uniforme fascista, bandeira dos EUA, além da seta e das palavras impressas.

No livro em que propõe leituras de obras de Pablo Picasso, a crítica de arte Rosalind Krauss (2006) inicia seu percurso analisando alguns trabalhos do artista produzidos logo antes do início da Primeira Grande Guerra em 1914. O que chama a atenção de Rosalind é a utilização de fragmentos de jornais franceses, principalmente, do *Le Journal*, por Picasso para fabricar suas colagens. Ainda no prefácio assinado por Lisette Lagnado (2006, p. 14) para o livro, 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”. Neste sentido, Rosalind Krauss em uma faceta de historiadora das ideias se interroga, interroga outros intelectuais que analisaram obras de Picasso e nos interroga sobre estas vozes que vem dos fragmentos e sobre a fala do artista. Para Patricia Leighton, autora cuja teoria foi problematizada por Rosalind, a escolha e inserção dos recortes de jornal por Pablo em seus trabalhos não era meramente casual, havia uma opção (KRAUSS, 2006, p. 52, nota 8), que a crítica desenvolve depois dizendo (e ainda questionando) que/se Picasso fala em suas colagens (p. 55-57).

Neste sentido, apropriando-me das discussões efetuadas por Rosalind referentes à *circulação do signo* nas obras de Pablo 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.

Tudo nos faz crer que a inserção de um recorte de *Battaglie Sindacali*, “Batalhas sindicais” em português brasileiro, provavelmente, articulado a algum movimento de luta operária do ramo têxtil, jornal editado em Biella, conhecida como importante centro têxtil e de processamento de lã, cidade situada na região de Piemonte, norte da Itália, não foi por acaso. Além do nome, é possível ler apenas o título da manchete que anuncia: “Manifestate in ogni modo e sotto qualsiasi forma contro il fascismo che porta alla catastrofe e alla guerra!”, que traduzido para o português brasileiro é algo como: “Manifesta em todos os sentidos e sob qualquer forma contra o fascismo que leva ao desastre e à guerra!”. 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 atentar para o recorte.

Logo, percebo que ao compreender *USA e abUSA* como obra de arte comprometida politicamente em seu tempo, confirmo que “os valores estéticos são categorias históricas e não abstrações atemporais” (CIPINIUK, 2003, p. 31), definidos também na relação da obra e seu público. Por isso que, quando Hans-Georg Gadamer (1985, p. 39) retoma a arte em seu sentido antropológico como jogo, símbolo e festa, e falando sobre o primeiro afirma que o “movimento do jogo significa ao mesmo tempo que o jogar exige sempre aquele que vai jogar junto”, isto é, também atentar para a comunicabilidade da obra, porque, ler o trabalho de Claudio Tozzi como operação visual de crítica à ditadura civil-militar só é possível se pensarmos que aquele que joga junto é brasileiro naquele momento – Brasil em 1966 –, e sofre tal situação. Essa seria, para mim a partir da leitura de Gadamer (1985, p. 42), 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”.

Além disso, a imagem ao centro atua como símbolo, identidade visual, representação do 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, “o simbólico não apenas remete para a significação, mas torna-a presente: ele representa significação” (GADAMER, 1985, p. 54) e, neste sentido conferido por mim, esta representação só faz sentido desta forma, isto é, só transmite a crítica à ditadura, pois há articulações com outros elementos no interior da obra.

Da mesma forma estão relacionados os elementos da porção à direita no trabalho de Claudio Tozzi, os quais atuam como desvelamento do convite para jogar. Aí estão os dizeres *USA e ab USA...* e a bandeira estadunidense. Até então, com a leitura da porção à direita e central, tínhamos uma crítica à ditadura militar comparando-a a um fascismo que leva ao desastre e à guerra e que por isso era necessário se manifestar contra esse estado de exceção. Agora parece que temos a vinculação da situação brasileira naquele momento com nossos vizinhos situados ao norte da América. À época não faltavam teorias de que os Estados Unidos da América, a partir da Aliança para o Progresso, projeto travestido com um nome “bonito”, mas que no fim das contas significava a aplicação de uma política externa de intervenção nos países latino-americanos, teria não só apoiado como possibilitado o golpe de 1964. Neste sentido, o sentimento de antiamericanismo que marcou alguns setores da sociedade brasileira era a tradução do inconformismo com a situação instaurada.

Em plena especulação de Guerra Fria, parecia que, enfim, após alguns ruídos de comunicação causados ali no período do governo presidencial João Goulart, os EUA tinham conseguido mais um país subdesenvolvido para explorar. Não por acaso, o cifrão de *US\$* pode indicar os EUA como potência econômica – líder do lado capitalista que se autoproclama “Primeiro Mundo”–, bem como, exploração econômica dos países periféricos do capitalismo, o Terceiro Mundo, como o Brasil. E essa leitura é ainda mais verossímil a partir da sentença que a completa *e ab USA...*, pois em latim a preposição “ab” pode significar a preposição de proveniência em português brasileiro “de”, como algo que vem *de*, isto é, uma expressão que volta a si mesma: um abuso que vem dos EUA.

Sendo assim, abre-se uma possibilidade de leitura de *USA e abUSA* como polifonia, aquilo que Rosalind Krauss (2006, p. 62) vê acontecer no que ela caracteriza como *circulação do signo* em Picasso, ou seja, a disposição de materiais, os mais diferentes, vindos de diversas fontes e contraditórios possíveis. Esta é uma operação cubista que é atualizada na Arte Pop como ironia de uma sociedade marcada pelo efêmero e pelo contraditório. O fato de deslocar os signos de seus lugares até a obra causa o deslocamento de significado do signo. Não há espaço para tautologia, pois aquilo que é a realidade não é o que se quer, e assim, há o espaço do pensamento utópico, da apresentação da crítica, do fazer ver o invisível.

Neste ponto da utopia do deslocamento semântico, pode-se sinalizar aproximações do trabalho de Claudio com a ideia de *détournement*, “de ‘desvio de finalidade’: que consiste em tomar elementos previamente disponíveis, para lhes conferir, num novo contexto, um sentido inovador e *revolucionário*” (JAPPE, 2011, p. 195, grifo meu), desenvolvida nos anos 1950 pela Internacional Letrista e posteriormente utilizada pela Internacional Situacionista, grupo francês atuante de 1957 a 1972, que contava com a participação de intelectuais de diferentes áreas e teve como figura mais proeminente o pensador e ativista Guy Debord. Tal sinalização de minha parte deve ser feita considerando algumas nuances, pois os situacionistas à época da produção de *USA e abUSA* se encontravam em “radical oposição às tendências mais ou menos neo-dadaístas” (JAPPE, 2011, p. 197), das quais podemos destacar a Arte Pop estadunidense, que influenciou diretamente a produção de Tozzi. Apesar de notarmos um *novo valor* conferido às imagens apropriadas na obra de 1966, isto é, a atualização da referência ao fascismo e aos EUA como crítica, na leitura proposta por Anselm Jappe (2011, p. 197), poder-se-ia dizer que isso apenas levaria à “dissolução das formas artísticas tradicionais”, porém, sem ter a ver com a rebelião incondicional provocada por uma arte eminentemente radical como negação dela mesma. Entretanto, se considerarmos as convergências dos *nouveaux réalistes* – quem faz essa relação é o já citado filósofo e ensaísta alemão Anselm Jappe (2011,

p. 202-203) –, com os situacionistas, talvez aí compreenderemos algumas temáticas caras aos franceses e aos brasileiros no final dos anos 1950 e em praticamente toda a década de 1960: crítica à institucionalização da arte, diálogo arte e realidade, principalmente a realidade inventada pela cultura de massa, que leva à apropriação de fragmentos do mundo *espetacularizado*, *alienado*, enfim, industrializado e urbano. De certo modo, Tozzi se aproxima do que Pierre Restany compreende sobre os artistas pop:

Desdenhando a sátira estéril e a pintura dos bons sentimentos, os artistas *pop* nova-iorquinos voltaram às fontes de seu folclore urbano. Desse modo, compreenderam exatamente o problema, no verdadeiro objetivo, assimilaram o sentido da natureza moderna, encaminharam-se para a maioria. Sua perfeita integração ao real constituiu o primeiro passo para a estética coletiva e a socialização da arte, preâmbulo necessário a um humanismo novo. (RESTANY, 1979, p. 141)

Claudio Tozzi, desta forma, opera com várias vozes que podem ser dos seus amigos politicamente comprometidos com a causa anti-ditadura ou dos brasileiros que sofreram com o estado autoritário. A disposição de fragmentos, neste sentido, não se importa com a proveniência, o “de onde vem”, *ab* ou *made in*, porque o que interessa é comunicar um pensamento, o qual, em minha leitura, na obra posta em questão é uma denúncia ao estado de exceção que vinha se instalando no Brasil com o apoio dos Estados Unidos da América.

Na mesma via, para o trabalho de Tozzi de 1967, *Nós somos os guardiões-mor da sagrada democracia nacional*, estabeleço as mesmas relações teórico-metodológicas – circulação do signo de Rosalind Krauss, arte como jogo, símbolo e festa de Hans-Georg Gadamer e a ideia de *détournement* trabalhada por Anselm Jappe. Contudo, nessa obra os elementos que a compõem são uma seta apontada para a imagem de Humberto de Alencar Castelo Branco, o qual foi o primeiro presidente da ditadura civil-militar brasileira – a partir de eleição pelo Congresso Nacional tomando posse em 15 de março de 1965 –, e sucedido por Artur da Costa e Silva em 15 de março de 1967, uma medalhinha com o busto de um soldado em relevo e uma caixa com três letreiros nos quais se lê, respectivamente de cima para baixo: Lei de Segurança Nacional, Culpado e Lei de Imprensa.

Deste modo, acompanhando os acontecimentos de 1967, compreendemos a resistência operada por Claudio Tozzi em seu trabalho. Pois foi nesse ano que a doutrina de Segurança Nacional passou a vigorar como lei, impondo-se como fundamento do estado de exceção pós-golpe de 1964, e a Lei de Imprensa, que tinha como objetivo controlar a circulação de informações na imprensa nacional e regular o trabalho dos jornalistas nos veículos de comunicação. Ambas as leis tinham caráter repressivo, a primeira explicitamente de combate ao “inimigo interno”, ou seja, pessoas comprometidas em denunciar o regime, e a segunda de

censura aos meios de comunicação, principalmente jornais naquele momento. Ou seja, organizando através de uma poética engajada, o artista ironiza o caráter de *guardiões-mor da sagrada democracia nacional* que os militares pensavam que tinham. E a seta apontada para a cabeça de Castelo Branco reitera minha interpretação no sentido de que ela *aponta* o culpado para as leis decretadas.

### 3. Considerações finais

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, concordo com o filósofo francês e esteta Mikel Dufrenne quando diz que,

O artista tem conhecimento de que detém um certo estatuto, que desempenha – ou fazem-no desempenhar – um papel, que não pode acreditar na neutralidade da arte a menos que ignore o destino das obras a partir do momento em que entram no circuito comercial, e talvez mesmo sua gênese, quando ele pensa só estar seguindo sua fantasia ou só obedecendo a seu apelo. Então ele se sente responsável, não apenas pela obra que cria, mas pelo uso que dela é feito, os efeitos por ela produzidos. (DUFRENNE, 1974 apud AMARAL, 2003, p. 14).

Porque acredito em um jogo de cumplicidade entre o artista e seu público, principalmente, em um momento como o vivenciado em 1966 e 1967, marcado pela censura e violência. Era preciso, como disse Gadamer (1985, p. 16), apresentar uma justificativa para a arte, assim como todos os tempos produziram as suas, e essa esteve ligada ao caráter combativo, de luta contra a ditadura civil-militar brasileira, mas ainda assim produzindo arte. Deste modo, Tozzi estava menos próximo de uma politização da arte do que de uma estetização da política.

Envolver-se politicamente como artista engajado. Justificar a arte como luta anti-autoritarismo. Esses são alguns sintomas de uma geração da briga atuante de 1964 a 1968. Que teve seu estopim no golpe e “esfarelamento prematuro” no decreto do AI-5. Muitos inconformados se acomodaram e foram buscar outra justificativa para a arte, outros foram exilados ou, por conta própria, se exilaram. Pois cada Brasil pede uma luta. E cada luta uma arte que lhe é própria enquanto é arte.

### Referências Bibliográficas

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

- 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.
- ARANTES, Otilia. De “Opinião-65” à 18ª Bienal. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 15, p. 69-84, jul. 1986.
- ARGAN, Giulio Carlo. A história da arte. In: \_\_\_\_\_. *História da arte como história da cidade*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção a). p. 13-72.
- 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 nov. 2012.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. (Coleção Diagrama, 14).
- 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.
- KIYOMURA, Leila; GIOVANNETTI, Bruno (Org.). *Claudio Tozzi*. São Paulo: Edusp, 2005.
- KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. 2011. 374 p. Tese (Livre-Docência, Especialidade: História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011a.
- \_\_\_\_\_. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, v. 19, n. 37/38, p. 25-56, jan./dez. 2011b.
- OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. Alguns aspectos da retomada da figuração na arte brasileira dos anos 1960. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Campinas, n. 1, p. 155-166, 1994.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Ensino Superior).
- REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. (Arte+).
- RESTANY, Pierre. A Pop’Art. In: \_\_\_\_\_. *Os novos realistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 131-142.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. *Cultura e Política*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. (Coleção Leitura). p. 7-58.