

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Sob o signo da morte: trabalho do luto e resistência nos Guevaras de Claudio Tozzi

Alexandre Pedro de Medeiros, Universidade Estadual de Campinas
<https://orcid.org/0000-0001-8962-9873>
alepdemedeiros@gmail.com

Resumo

Dias após à morte de Ernesto Guevara de la Serna em outubro de 1967, Claudio Tozzi iniciou o painel intitulado "Guevara, vivo ou morto..." em homenagem ao guerrilheiro e aos ideais revolucionários propagados por ele. O painel, que foi o primeiro de uma série de obras dedicadas ao "Che", iniciou o memorial do artista ao líder da Revolução Cubana e operou dois desígnios conectados entre si: tributo e trabalho do luto. Pode-se afirmar que as repetidas aparições de imagens de Guevara, vivo e morto, em trabalhos produzidos por Tozzi nos anos de 1967 e 1968 estava relacionada à tarefa psíquica de desprendimento do objeto da perda, ou seja, segundo a matriz psicanalítica freudiana, enquanto trabalho realizado pelo luto. Assim, este texto analisa a série de Guevaras cotejada com trabalhos realizados por outros artistas a partir da apropriação de fotografias de Guevara e outras imagens de martírio.

Palavras-chave: Claudio Tozzi. Ernesto "Che" Guevara. Luto e Melancolia. Resistência Artística. Apropriação.

Abstract

Days after the death of Ernesto Guevara de la Serna in October 1967, Claudio Tozzi initiated the panel entitled "Guevara, dead or alive..." in homage to the guerrilla fighter and the revolutionary ideals propagated by him. The panel, which was the first of a series of works dedicated to "Che", initiated the artist's memorial to the leader of the Cuban Revolution and operated two interconnected designs: tribute and work of mourning. It can be stated that the repeated appearances of images of Guevara, alive and dead, in works produced by Tozzi in 1967 and 1968 were related to the psychic task of detachment from the object of loss, that is, according to the Freudian psychoanalytic theory, as a work performed by mourning. Thus, this text analyzes the Guevaras series compared with works made by other artists from the appropriation of photographs of Guevara and other images of martyrdom.

Keywords: Claudio Tozzi. Ernesto "Che" Guevara. Mourning and Melancholia. Artistic Resistance. Appropriation.

“Che” mártir

A morte de Guevara despertou uma grande comoção da esquerda mundial. Dificilmente podemos conceber como aquela geração marcada pelo ímpeto revolucionário reagiu às fotografias de Freddy Alborta, *A paixão do Che*, e de Gustavo Villoldo, *Corpo de Che Guevara a mostra em Vallegrande* publicadas nos jornais em 11 de outubro de 1967. Contudo, podemos inferir através das fotos que o cadáver foi higienizado e ajeitado para que pudesse ser exibido como um troféu. Novamente encontramos um Guevara de olhar petrificado pela morte, mas agora em sua própria morte.

Claudio Tozzi provavelmente tenha visto a imagem do corpo morto do “Che” antes mesmo da confirmação de sua morte e divulgação nos jornais, pois teve acesso à fotografia feita por Antonio Moura, quem acompanhava a jornalista Helle Alves na cobertura do julgamento de Régis Debray na Bolívia. Ao saberem da captura e morte do guerrilheiro, Helle e Antonio viajaram à La Higuera e fizeram um furo de reportagem, que chegou clandestinamente ao artista pelas mãos de sua namorada da época. Apropriada por Tozzi na criação de suas duas obras fúnebres, ambas de 1967, foi um dos primeiros registros do cadáver de “Che”. A potência dessa imagem que chocou Claudio de forma tão violenta se transformou em *Guevara morto*, um objeto-lápide dedicado à memória do guerrilheiro argentino, que fora assassinado em uma ação promovida pela Agência Central de Inteligência estadunidense (CIA) com a participação do exército boliviano.¹

Guevara morto é uma obra que nos arrebatava e captura nosso olhar logo no momento em que a encontramos. De início, somos defrontados com uma grande mancha preta que nos convida a tateá-la com os olhos. A superfície lisa, obtida através do uso de tinta acrílica liquitex, que era usada na fabricação de placas de sinalização de trânsito e anúncios publicitários, é contraposta à rugosidade das bordas que se apresentam a nós em estado vibracional. A mancha, que nos faz lembrar dos borrões de tinta do teste de Rorschach, está em movimento, tem um ritmo. Poderíamos dizer: “Che” vibra mesmo morto. Aliás, a morte do revolucionário argentino instiga ainda mais aqueles que admiravam sua vida e sua obra, como é o caso dos grupos, que naquele final de 1967 ainda estavam sendo delineados, ligados à luta armada contra o regime militar no Brasil. Como exemplo contundente, temos Carlos Marighella, líder da ALN, na qual Tozzi participou de algumas ações, que escreve, em Havana logo após a morte de Guevara, o texto intitulado: “Algumas questões sobre as guerrilhas no Brasil”, publicado apenas em 5 de setembro de 1968 no *Jornal do Brasil* e que traz a seguinte dedicatória: “com este trabalho queremos homenagear a memória do Comandante Che Guevara, cujo exemplo do Guerrilheiro Heróico perdurará pelo tempo e frutificará em toda a

¹ Sobre a participação da CIA na morte de Guevara, ver: RATNER, Michael; SMITH, Michael Steven. *¿Quién mató al Che? Cómo logró la CIA desligarse del asesinato*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.

América Latina”². Sendo assim, torna-se oportuno retomarmos uma análise perspicaz do sociólogo Maurice Halbwachs:

[...] a morte, que põe um fim à vida fisiológica, não interrompe bruscamente a corrente dos pensamentos, de modo que eles se desenvolvem no interior do círculo daquele cujo corpo desapareceu. Algum tempo ainda nós o imaginamos como se ainda vivesse, ele permanece engajado à vida quotidiana, imaginamos o que ele diria e faria em tais circunstâncias. É depois da morte de alguém que a atenção dos seus se fixa com maior força sobre sua pessoa. É então, também, que sua imagem é a menos nítida, que ela se transforma constantemente, conforme as diversas partes de sua vida que evocamos. Em realidade, nunca a imagem de um falecido se imobiliza. À medida em que recua no passado, muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos, isto é, segundo as condições novas onde ela se encontra quando nos voltamos para ela.³

Agora voltemos ao cerne da questão do traço acidentado de Claudio Tozzi neste trabalho. Guevara era alguém que transmitia um calor, uma vibração, um ímpeto de luta contra a opressão com o qual o artista simpatizava. Analogamente, Tozzi produziu vários painéis, a série “Multidão”, a partir da apropriação de fotografias de manifestações em 1968, nos quais também imprimia rugosidade às bordas das manchas em um sentido de empatia com as multidões que protestavam. Ao pintar manchas, o trabalho de Tozzi tende à abstração e, concomitantemente, é figurativo ao conjurar fotografias como fontes da imagem pictórica, o que nos alerta sobre o erro que é opor arte abstrata e arte figurativa. O artista não queria produzir fac-símiles, mas sim escrutinar o modo como se produz um signo.

Aliás, a mancha em *Guevara morto* foi resultado de um processo de abstração (alto contraste) ao qual a fotografia de Antonio Moura foi submetida, assim, gerando-se um signo. Claudio Tozzi estava atento a isto e sabia que, àquela altura, “Che” Guevara já tinha sido transformado em símbolo de revolução, luta e liberdade. Contudo, o artista não poderia prever o largo alcance global desse simbolismo nas manifestações que ocuparam as ruas de vários países em 1968, incluso o maio francês.

Diferentemente de outros artistas, que utilizaram majoritariamente as fotografias de Alborta e Villoldo, Tozzi optou por fazer duas obras, *Guevara morto* e *Guevara*, nas quais aparece apenas o rosto do guerrilheiro morto. Talvez a intenção do artista fosse fazer “aparecer o que jamais percebemos de um rosto real”⁴ ou,

² MARIGHELLA, Carlos. Algumas questões sobre as guerrilhas no Brasil. In: _____. Escritos de Carlos Marighella. São Paulo: Editorial Livramento, 1979, p. 117.

³ HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Edições Vértice, 1990, p. 74.

⁴ BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 154.

assim como John Berger, ele acreditava que as qualidades transcendentais exprimidas através do rosto são a chave para o mistério do outro⁵. Tal fato se torna ainda mais evidente ao lembramos que todo o memorial de Tozzi a Guevara é fundado no rosto que, como mancha, transforma-se em máscara. Susan Sontag ao falar sobre a fotografia diz que diferentemente da pintura, que ela considera uma interpretação do real, uma fotografia não pode ser concebida apenas como imagem, pois: “é também um traço, estampado diretamente do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária [...] um vestígio material do seu referente”⁶. Logo, ao utilizar uma fotografia como matriz de sua pintura, o artista paulistano insere esse rosto do morto como evidência do real, ou seja, um rosto que fala a sua morte.

Os artistas argentinos Antonio Berni e Carlos Alonso, e mesmo dois artistas suecos chamados Cilla Ericson e Hanns Karlewski com um desenho emblematicamente intitulado *Venha o teu reino*, também se apropriaram de fotografias do “Che” morto. Porém, suas obras ressaltam o caráter de mártir, como aquele que morre para testemunhar sua fé⁷, atribuído ao guerrilheiro. Logo, *Sem título*, de Berni, *Lição de anatomia n° 6* e *Lição de anatomia n° 2*, de Alonso, e o trabalho sueco compartilham com *Guevara morto* e *Guevara* o tema do martírio. Mas, antes de aprofundarmos nessa questão em comum, tomemos apenas as obras que tiveram como matriz a fotografia de Freddy Alborta e percebamos a semelhança com uma muito famosa tela de Rembrandt, *A Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*, que inclusive é o mote da *Lição n° 2* de Alonso. Há uma afinidade entre *A paixão do Che*, e por sua vez os trabalhos citados logo acima, e a pintura do holandês, pois percebemos a semelhança na disposição das personagens – o professor/coronel que aponta, os estudantes/soldados que observam, o cadáver imóvel – no espaço. Logo, Berger nos avisa que isso não deveria ser uma surpresa, pois as duas imagens atendem a uma mesma função, isto é, ambas foram produzidas no sentido de fazer do morto um exemplo, em Rembrandt para o avanço da medicina e em Alborta como uma advertência política.⁸ E ainda poderíamos avançar um pouco mais analisando as imagens como demonstrações universais, porque os ligamentos do braço apontados pelo Dr. Tulp podem ser encontrados no braço de qualquer homem, bem como o cadáver do “Che” apontado pelo coronel significa o destino reservado pela divina providência que pode alcançar qualquer guerrilheiro.

Ao mesmo tempo, há a questão do martírio, que é um tema cristão, fundamentado no exemplo de sofrimento de Cristo, que teria salvo a humanidade de seus pecados com sua própria vida, em seus últimos instantes conhecidos como a sua paixão. Aliás, essa é, provavelmente, a matriz da representação da morte no Ocidente, do sofrimento, da agonia, da morte como ato de morrer. Em relação a

⁵ BERGER, John. *Uses of photography*. In: _____. *About looking*. New York: Pantheon, 1980, pp. 37-40.

⁶ SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Anchor Books, 1977, p. 154.

⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 35.

⁸ BERGER, John. *The Look of Things*. Nova York: The Viking Press, 1974, p. 43.

esse tópico, e tendo a fotografia de Freddy Alborta em mente, impossível não nos lembrarmos da *Lamentação sobre o Cristo morto* de Mantegna. Em ambas vemos o corpo da mesma altura, alterando-se apenas o ponto de vista, pois o “Che” é visto lateralmente, enquanto o Cristo é visto a partir de seus pés. As mãos estão na mesma posição e os dedos fazem o mesmo gesto. Tanto um quanto o outro tem a mesma porção do corpo coberta, da cintura à metade da canela. A cabeça está apoiada e levantada em um mesmo ângulo e a boca, frouxa, está entreaberta. Mas, Guevara tem os olhos abertos, como se ainda encarasse seus algozes e/ou solicitasse nossa ajuda através de seu olhar, enquanto Cristo mantém suas pálpebras fechadas, aceitando o destino que Deus, seu Pai, lhe conferiu. Na tela de Mantegna há três lamentadores, a saber, Maria Madalena, Maria, mãe de Jesus, e São João Batista, enquanto na fotografia de Alborta não há lamentação, pois o cadáver de Guevara, objetificado, está cercado por soldados bolivianos e é apresentado pelo coronel e um agente da CIA aos jornalistas. A semelhança pode, de início, nos chocar, porém, segundo Berger, não há razão para surpresa, pois “não há muitas maneiras de deitar o criminoso morto”⁹.

Neste sentido, recordamos também o moribundo *Cristo morto no sepulcro* de Hans Holbein, o jovem, que, trancafiado em seu túmulo de apenas trinta centímetros de altura, não poderá vir a ser o Cristo da ressurreição. Porém, a aproximação que podemos defender aqui não é com o “Che” registrado pelas lentes de Alborta ou Villoldo, mas com o “Che” logo após ser assassinado, antes de ser lavado, cujas fotografias vieram à tona apenas recentemente. Em *Che Guevara's post mortem face* ou em *Guevara's corpse* podemos sentir mais fortemente o apelo que qualquer imagem de um morto nos faz, ou seja, o modo de acesso a ela é sentir aquela morte como se fosse a nossa própria, ao menos em um sentido ético. Assim, os rostos de Cristo e “Che” invocam a pergunta fulcral do momento da crucificação: “meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?”¹⁰. Ou seja, como diz a filósofa Julia Kristeva:

Sem outro intermediário, sugestão ou doutrinação pictural ou teológico senão nossa própria capacidade de imaginar a morte, somos levados a desabar no horror dessa cesura que é o falecimento, ou a sonhar com um além invisível. Holbein nos abandona, como por um instante, o Cristo, se imaginou abandonado; ou, pelo contrário, ele nos convida a fazer do túmulo crístico um túmulo vivo, a participar dessa morte pintada e portanto a incluí-la em nossa própria vida? Para viver com ela e para fazê-la viver, pois se o corpo vivo, contrariamente ao cadáver rígido, é um corpo dançante, por se identificar com a morte, nossa vida não se torna uma "dança macabra" segundo a outra visão, bem conhecida, de Holbein?¹¹

⁹ Ibid., p. 44.

¹⁰ Mt 27:43.

¹¹ KRISTEVA, Julia. Sol negro: depressão e melancolia. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 108.

Agora peguemos um exemplo que compartilha do tema iconográfico do martírio, mas que, diferentemente dos outros exemplos, está ligado a uma instância terrena. O *Marat em seu último suspiro*, de Jacques-Louis David, é provavelmente em nosso estudo o exemplo mais contundente de apresentação do sofrimento. Jazendo em sua bandeira, com a cabeça recostada e segurando uma pena e uma carta, o “ami du peuple” tem seu último suspiro, como sugere o título atribuído por David¹². Deste modo, o que o artista faz é fixar e eternizar a agonia de Marat prestes a morrer. Apesar dessa divergência em comparação com o *Guevara morto* de Claudio Tozzi, e em geral com as imagens do cadáver do “Che”, pois o revolucionário argentino não é apresentado em seu último suspiro, mas já falecido, interessa-nos aqui a relação entre artista e referente da pintura. Assim como Jacques-Louis David admirava o mártir republicano, aliás, era seu amigo, Tozzi nutria profunda estima a Guevara, e ambos fizeram de suas pinturas homenagem ao morto e, de certo modo, tentativas de matar a morte, fazer da imagem uma espécie de talismã que, ativado, faz renascer o mártir.

Guilhotinaram Charlotte Corday e disseram que Marat estava morto. Não, Marat não morreu. Ponha-o no Panteão ou jogue-o na sarjeta; não importa; ele voltará no dia seguinte. Renasce no homem que não tem trabalho, na mulher que não tem um pouco de pão, na menina que precisa vender seu corpo, no menino que não aprendeu a ler; renasce no cortiço sem calefação, no colchão miserável sem cobertores, nos desempregados, no proletariado, no bordel, na prisão, em nossas leis impiedosas, em nossas escolas que não oferecem nenhum futuro e reaparece em tudo o que é ignorância e volta a se recriar de tudo o que escuridão. Oh, tem cuidado sociedade humana, não pode matar Marat sem antes ter matado as desgraças da pobreza.¹³

No entanto, se a imagem em *Guevara morto* remete à vibração revolucionária, a moldura de ferro cravejada de 27 pequenos pontos de lã vermelha, que é um elemento fundamental da construção semântica da obra, remete à violência impingida contra o guerrilheiro. Guevara foi assassinado por um tenente do exército boliviano com nove tiros de fuzil, os quais nos remetem, já que falamos do tema do martírio, às flechas disparadas contra *São Sebastião*. Contudo, como propagado pela tradição cristã, diferentemente do “Che”, o santo é um não morto, pois esse general romano tendo recebido a pena de morrer assetado após converter-se ao cristianismo, de fato, não morreu. Apesar disso, há, como afirma Omar Calabrese, duas formas de figurar o São Sebastião: uma em que o santo,

¹² O historiador italiano Carlo Ginzburg em ensaio dedicado à obra nos fala de uma carta na qual o pintor utiliza esse título, contrariando, assim, inclusive a atribuição oficial dos Museus reais de belas-artes da Bélgica, morada da tela, que é Marat assassinado. Ver: GINZBURG, Carlo. David, Marat: Arte, política, religião. In: _____. Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. pp. 33-60.

¹³ HUGO, Victor apud RATNER, Michael; SMITH, Michael Steven, op. cit., pp. 109-110. Tradução nossa.

mesmo flechado, não expressa sofrimento, e outra em que se “acentua a sua agonia, o seu carácter de espelho de Cristo e faz que a paixão da morte apareça como equivalente da paixão da fé, que a agonia iguale o êxtase”¹⁴. Portanto, sobre o São Sebastião de Mantegna citado podemos dizer que, mesmo estando muito longe de um paroxismo, pertence ao segundo grupo. Mas voltemos ao objeto-lápide de Tozzi, esse que nos grita uma denúncia em forma de epitáfio: aqui jaz “Che” Guevara, revolucionário brutalmente assassinado. Deste modo, podemos assinalar que a homenagem feita por Tozzi a Guevara, como trabalho de luto e exercício de alteridade, guarda semelhança também com o momento ético vivenciado por Hélio Oiticica, artista fundamental da vanguarda brasileira nos anos 1960 e muito admirado por Claudio, quando realizou seu *B33 Bólido Caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo” Caixa-poema 2*, que, aliás, serviu de fonte para a *Bandeira-poema [Seja marginal, Seja herói]* encomendada pelo carioca ao paulista.

“Che” ídolo e o trabalho do luto

Portanto, o memorial de Tozzi a Guevara operou dois desígnios conectados: homenagem ao ideólogo do foco guerrilheiro e trabalho do luto. Em relação ao primeiro, é importante recordar que o artista integrou a ALN de Marighella fundamentada nas ideias de Guevara e que, entre outras entidades, colaborou na luta armada contra a ditadura militar brasileira. Sobre o segundo, podemos dizer que a repetição das imagens de “Che”, que ocorre em vários trabalhos produzidos por Claudio Tozzi no período 1967-1968, estava relacionada à tarefa psíquica de desprendimento do objeto da perda.¹⁵ Deste modo, recorreremos à definição que Freud nos oferece sobre o trabalho realizado pelo luto:

Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição; em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena. Essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo. O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida. Ela será cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são

¹⁴ CALABRASE, Omar. Como se lê uma obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1997, p. 95.

¹⁵ LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. “Trabajo del duelo”. In: _____. Diccionario de psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 2004, pp. 435-436.

focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido.¹⁶

Retomando o início do capítulo, quando falávamos do uso de fotografias “descontraídas” de Guevara, que exalam uma beleza juvenil, esse nos envia diretamente à lembrança de que Andy Warhol, que produziu sua *Marilyn Monroe de Ouro* logo após a morte da atriz em agosto de 1962 e, a partir daí, realizou várias obras evocando a sua figura, também utilizou uma imagem não muito conhecida da atriz, um registro usado na publicidade do filme *Niagara* de 1953. Dito isso, dois pontos de semelhança entre Tozzi e Warhol podem ser discutidos. Primeiro temos esses rostos que podemos comparar aos retratos da região de Faium, Egito, datados do período copta, que eram, segunda a tradição antiga egípcia, retratos do morto fixados ao seu corpo mumificado, algo como uma máscara mortuária.¹⁷ Tais pinturas registravam o rosto do defunto no esplendor de sua juventude, um frescor que podemos captar nas fotografias de Guevara e Marilyn supracitadas. Em segundo lugar, a *Marilyn Monroe de Ouro* de Warhol aparece a nós como um ícone ortodoxo, como, por exemplo, a *Virgem de Vladimir*: a pequena figura da atriz tendo em volta de si uma massa luminosa dourada que simula o ouro dos mosaicos bizantinos, o qual possuía a função de transportar a divina energia ao fiel. As listras diagonais amarelas que, como feixes luminosos, geram o fundo do rosto no *Guevara* redondo e em *Guevara* sugerem a mesma analogia. Ao mesmo tempo, capturar a essência da Marilyn ou do “Che” enquanto ídolo, como espectro, imagem, é declarar que o que foi um ou outro não é tão importante quanto suas imagens, pois foi através dessas que ambos se tornaram comuns. Foi assim que entraram em nossas vidas e puderam participar de uma consciência compartilhada.¹⁸

Entretanto, precisamos destacar algumas nuances, porque estamos comparando obras de regimes estéticos diferentes que, assim, estabelecem relações distantes com seus públicos. Neste sentido, Régis Debray, ao comentar nosso arcaísmo pós-moderno, o retorno à era dos ídolos e o fetichismo contemporâneo da imagem, pode nos auxiliar:

Do mesmo modo que o ouro dos mosaicos bizantinos veiculava diretamente as energias divinas para o fiel, assim também o brilho fluorescente do mosaico TV, sem sombras nem valores, comunica-nos o em-si luminoso do mundo. O ícone ortodoxo era menos do que um ídolo [Marilyn, Guevara] porque era apenas mediador da divindade e não a própria divindade; no entanto, era mais do que um símbolo porque, representando uma pessoa única (a do Cristo ou de um santo), era, por seu turno, único (tão pouco

¹⁶ FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 49.

¹⁷ JANSON, Horst Waldemar. História geral da arte. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 1, p. 281.

¹⁸ DANTO, Arthur. The Philosopher as Andy Warhol. In: _____. Philosophizing art: selected essays. Los Angeles: University of California Press, 1999, p. 81.

permutável que podia ter um nome como uma pessoa humana). [...] Para o fiel, a visão do ícone era deificante; além disso, aquilo com o qual procurava a semelhança não tinha nada a ver com este mundo. A visão de nossas imagens da atualidade abre apenas para o mundo profano - aquele precisamente que o ícone se abstinha de figurar.¹⁹

Logo, podemos aproximar o gesto de Warhol ao de Tozzi e dizer que as Marilyn's do primeiro, assim como os Guevaras do segundo, são marcados por um caráter paradoxal que o crítico de arte Hal Foster chamou de um realismo traumático: há uma atitude defensiva frente ao “real como encontro [...] faltoso”²⁰ com a intenção de atenuá-lo pela repetição, que resultaria no desligamento da libido em relação ao objeto perdido, ao mesmo tempo que há uma fixação obsessiva neste e, talvez, uma identificação com este, que resultaria em uma abertura para o significado traumático.²¹

Enfim, ao pintar Guevara, vivo ou morto, Claudio Tozzi inseriu seu luto em sua produção, transformando-a em catalisadora do trabalho do luto, pois

Quando uma pessoa morre, ela deixa para trás, para aqueles que a conhecem, um vazio, um espaço: o espaço tem contornos e é diferente para cada pessoa enlutada. Esse espaço com seus contornos é a semelhança da pessoa e é o que o artista procura ao fazer um retrato vivo. Uma semelhança é algo deixado invisível.²²

¹⁹ DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p. 296.

²⁰ LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 57.

²¹ FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 127.

²² BERGER, John, 2001, p. 19 apud CAMBRE, Maria-Carolina. *The semiotics of Che Guevara: affective gateways*. New York: Bloomsbury Academic, 2015, p. 59.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BERGER, John. *The Look of Things*. Nova York: The Viking Press, 1974.
- _____. Uses of photography. In: _____. *About looking*. New York: Pantheon, 1980. pp. 26-63.
- CALABRASE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- CAMBRE, Maria-Carolina. *The semiotics of Che Guevara: affective gateways*. New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- DANTO, Arthur. The Philosopher as Andy Warhol. In: _____. *Philosophizing art: selected essays*. Los Angeles: University of California Press, 1999. pp. 61-83.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GINZBURG, Carlo. David, *Marat*: Arte, política, religião. In: _____. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. pp. 33-60.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- JANSON, Horst Waldemar. *História geral da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 1.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. “Trabajo del duelo”. In: _____. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004, pp. 435-436.
- MARIGHELLA, Carlos. Algumas questões sobre as guerrilhas no Brasil. In: _____. *Escritos de Carlos Marighella*. São Paulo: Editorial Livramento, 1979. pp. 117-130.
- RATNER, Michael; SMITH, Michael Steven. *¿Quién mató al Che? Cómo logró la CIA desligarse del asesinato*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.
- SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Anchor Books, 1977.

Como citar:

PEDRO DE MEDEIROS, Alexandre. Sob o Signo da Morte: Trabalho do Luto e Resistência nos Guevaras de Claudio Tozzi. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 372-382, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.031>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>