

Antonio **Benetazzo**,

permanências do
sensível

Reinaldo Cardenuto | Curadoria e organização

São Paulo | 2016

1ª edição



**PREFEITURA DE
SÃO PAULO**
DIREITOS HUMANOS
E CIDADANIA
CULTURA

REALIZAÇÃO

Prefeitura de São Paulo

Fernando Haddad - Prefeito

Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania

Eduardo Matarazzo Suplicy - Secretário

Guilherme Assis de Almeida - Secretário Adjunto

Giordano Magri - Chefe de Gabinete

Coordenação de Direito à Memória e à Verdade

Carla Borges - Coordenadora

Clara Castellano - Coordenadora Adjunta

Marília (Marie) Goulart - Assessora

Fábio Luis Franco - Assessor

Gabriela Monico - Estagiária

Tomaz Seincman - Estagiário

Secretaria Municipal de Cultura

Nabil Bonduki - Secretário

Maria do Rosário Ramalho - Secretária Adjunta

Maurício Dantas - Chefe de Gabinete

Apoio

Instituto Vladimir Herzog

Curadoria, organização e pesquisa

Reinaldo Cardenuto

Textos

Alipio Freire, Paulo Reis, Reinaldo Cardenuto e Sérgio Ferro

Projeto gráfico

S,M&A Design | Samuel Ribeiro Jr.

Reproduções e tratamento de imagens

André Fratti Costa e Paulo Schlick

Assistência de pesquisa

Mariana Rosell

Assistência de produção

Clara Rossi Ferreira e Valéria Barbosa Paganelli

Revisão de texto

André Luiz Rafaini Lopes e Eduardo Oikawa

Impressão e acabamento

Imprensa Oficial do Estado S/A - IMESP

Agradecimentos

Alipio Freire, Ana Corbisier, Anivaldo Padilha, Anna Ferrari, Ariana Iara de Paula, Arquivo Público do Município de Caraguatatuba, Carlos Augusto Calil, Celso Nucci, Celso Sim, Centro Cultural da Juventude, Centro Cultural São Paulo, Centro de Formação Cultural Cidade Tiradentes, Claudio Tozzi, Comissão da Memória e Verdade da Prefeitura de São Paulo, Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, Comitê Paulista pela Memória, Verdade e Justiça, Daniel Fresnot, Eliana Ferreira de Assis, Equipe SMDHC, Equipe SMC, Ermínia Maricato, Eugênia Gonzaga, Eva Soban, Francisco Ramalho Jr., Grupo de Trabalho pelo Direito à Memória e à Verdade (GT-DMV), Itália Benetazzo, Ivan Seixas, Ivany Turíbio, Ivo Herzog, José Luiz Del Roio, Luiz Carlos Poloni, Luiz Fernando Manini, Marcelo Godoy, Maria Aparecida Horta, Maria Eunice Paschoal Homem de Melo, Maria Rita Kehl, Mario Prata, Nabil Bonduki, Nordana Benetazzo, Paulo de Tarso Venceslau, Renato Martinelli, Ricardo Ohtake, Ricardo Scardoelli, Roaldo Fachini, Rogério Sottili, Rose Mary Teles Souza, Sérgio Muniz, Suzana Lisboa, Toshio Kawamura, Valdirene Gomes, Zuleika Alvim

SUMÁRIO

Memória e Verdade: conhecer para não repetir	07
<i>Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania e Secretaria Municipal de Cultura</i>	
Antonio Benetazzo, permanências do sensível	09
<i>Reinaldo Cardenuto</i>	
A arte libertária e os silêncios da História	31
<i>Sérgio Ferro</i>	
Histórias, marcas e vestígios	35
<i>Paulo Reis</i>	
Primeiras anotações sobre a produção de Antonio Benetazzo em artes plásticas	39
<i>Alípio Freire</i>	
Obras	47



Sem título
(obra incompleta)
Prov. out. de 1972
50 x 30 cm.
Grafite, guache e colagem
sobre papel

Memória e Verdade: conhecer para não repetir

Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania e Secretaria Municipal de Cultura
Prefeitura de São Paulo

Políticas públicas que promovam a disseminação da verdade sobre as violações aos direitos humanos praticadas durante o regime militar brasileiro são fundamentais para a construção da cidadania e da cultura democrática em nosso país. A garantia do direito à memória e à verdade, eixo de destaque do Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3)¹, deve ser uma prerrogativa assegurada pelo Estado. Isso se torna particularmente relevante na cidade de São Paulo, que concentra quase um quarto dos mortos e desaparecidos no país durante a ditadura². Na capital paulista, ações de resgate da memória são pauta central das reivindicações da sociedade civil, sobretudo de ex-presos da ditadura e de familiares dos perseguidos políticos.

Dentre as atribuições da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania (SMDHC)³ está a gestão de políticas pelo direito à memória e à verdade, sob responsabilidade da Coordenação de Políticas pelo Direito à Memória e à Verdade, cuja prioridade é realizar ações de educação e cultura relacionadas ao tema. Voltar o olhar para um período em que a democracia foi suprimida tem importância estratégica para rever valores, expandir o debate sobre os significados da ditadura e os impactos de seu legado autoritário no presente, avançando na construção de uma cultura de direitos. É, também, uma maneira de garantir àqueles que não vivenciaram esse período, a chance de conhecer a sua História para não permitir que as atrocidades do Estado antidemocrático se repitam.

Levando em conta essa preocupação, a SMDHC construiu uma parceria com a Secretaria Municipal de Cultura (SMC) para colocar em debate o impacto do golpe militar sobre a produção artística em São Paulo. Da soma de forças com a SMC, cujo papel é garantir o acesso à produção, fruição e democratização da cultura, nasce a mostra *Antonio Benetazzo, permanências do sensível*, projeto que

¹ BRASIL, Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3), 2010.

² A Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos reconhece um total de 436 pessoas como vítimas diretas ou indiretas da ditadura no Brasil. Cf. COMISSÃO de Familiares de Mortos e Desaparecidos políticos; INSTITUTO de Estudo da Violência do Estado; GRUPO Tortura Nunca Mais RJ e PE (orgs.). *Dossiê dos Mortos e Desaparecidos Políticos a partir de 1964*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1995.

³ SÃO PAULO, Lei Municipal nº 15.764, de maio de 2013.

procura devolver à cidade a obra de Antonio Benetazzo (1941-1972), artista plástico cuja vida e cujos trabalhos foram brutalmente apagados da História pelos agentes da ditadura civil-militar. O livro aqui presente, assim como a exposição e o documentário *Entre imagens (intervalos)*, também produzidos pela SMDHC, têm por objetivo trazer à luz a inovadora obra do artista a partir de uma curadoria que vasculhou com minúcia o seu percurso biográfico e poético. Procura-se, enfim, revelar a face ainda pouco conhecida de um militante que esteve intimamente comprometido com a luta pela democracia no Brasil.

O livro, a exposição e o documentário evidenciam que o regime militar não apenas promoveu a repressão ao campo político, perseguindo seus opositores, como também impôs imensos obstáculos à produção e à circulação de obras críticas em um período de intensa efervescência cultural. Além da violência contra os que resistiram ao Estado autoritário, a ditadura atacou a sociedade como um todo, privando indiscriminadamente os brasileiros do livre acesso às expressões artísticas e aos bens culturais.

Na intersecção entre os campos artístico e cultural, Benetazzo aliou sua intensa e variada produção ao engajamento político. Artista em diálogo com tendências da vanguarda pictórica, o militante foi morto por oficiais da ditadura aos 30 anos de idade, tendo o seu trabalho interrompido no período de maior maturidade. As obras, que sobreviveram graças à afetividade de amigos e familiares, refletem o cruel esfacelamento promovido pelos militares, que ainda ecoa no presente, apesar da difusão das políticas públicas de memória e dos avanços das diversas comissões da verdade espalhadas pelo país.

Enterrado no Cemitério Dom Bosco, em Perus, local onde foi encontrada uma vala clandestina contendo mais de mil conjuntos ósseos, Benetazzo representa as inúmeras vidas ceifadas pelo aparato repressivo e pelos grupos de extermínio, que matavam não apenas por perseguição política, mas também por motivações higienistas, vitimando populações vulneráveis. Pessoas que tiveram negados seus direitos de cidadania, seguidos do próprio direito à vida e, finalmente, *post-mortem*, do direito à identidade, em uma deliberada política de desaparecimento forçado, que permanece ativa nos dias atuais.

Na contramão dessa política de desaparecimento, descobrir sua obra, pesquisá-la e dar-lhe amplo acesso, tornando-a finalmente pública, é uma oportunidade para resgatar da obscuridade a memória e o processo criativo de Benetazzo. É também uma maneira de garantir o seu direito à identidade e à história biográfica, e de romper definitivamente com esse ciclo autoritário. Ao visitar e revelar a obra de um grande artista plástico até então praticamente desconhecido, restitui-se ao Brasil algo que lhe foi negado em razão da brutalidade e da violência da ditadura de 1964. Mais do que a reparação para com as vítimas e com o passado, procura-se uma reconciliação com a memória coletiva para ressignificar o presente de forma a impossibilitar que essas violações se repitam.

Esta publicação, bem como a exposição, presta uma homenagem aos lutadores e lutadoras e aos talentos precocemente interrompidos pela mão do Estado autoritário.

Antonio Benetazzo presente, agora e sempre!

Antonio Benetazzo, permanências do sensível

por Reinaldo Cardenuto¹

*Em uma palavra, a Vida é o melhor,
ou antes, o único discípulo da Arte.*

[fragmento sublinhado por Benetazzo
no livro *Intenções*, de Oscar Wilde]

Na segunda metade de 1972, vivendo a clandestinidade da luta armada contra o regime militar brasileiro, Antonio Benetazzo deu início à preparação de uma nova obra de arte (ver página 5). Após ficar alguns meses sem compor desenhos, afastado da produção estética devido ao compromisso com a guerrilha urbana, o artista resolveu retomar o seu processo criativo a partir da realização de um trabalho que utilizaria fragmentos visuais extraídos das páginas de jornais e revistas. Na residência da amiga e historiadora Zuleika Alvim, onde naquele momento encontrava um pouco de tranquilidade em meio às tensões enfrentadas pela resistência armada², Benetazzo rabiscou os contornos de um pilão, desenhou em verde e amarelo as folhas de uma planta e dispôs sobre o papel pedaços rasgados de um material que evocava tanto o Brasil quanto uma espécie de braço feminino mutilado. A nova obra, colagem que talvez marcasse o seu reencontro com o fazer poético após um intenso período de militância política, ficaria, entretanto, sem ser concluída. Em outubro daquele mesmo ano, capturado pela ditadura no bairro da Vila Carrão, na cidade de São Paulo, Benetazzo seria brutalmente assassinado por agentes a serviço da repressão.

Restando um trabalho inacabado, um objeto preenchido mais pelas ausências do que pelas presenças, a obra perderia o direito de ser finalizada, tornando-se uma incompletude em torno da qual é impossível apontar as formas e os conteúdos que o artista ali pretendia compor. No entanto, a despeito dessa condição inacessível, com o passar do tempo a colagem acabaria adquirindo um sentido outro, para além das possíveis intenções que o seu autor desejava lhe dar. Escorregando para fora dos limites do papel, a interrupção existente na última obra de Benetazzo ganharia um lugar sim-

¹ Reinaldo Cardenuto é doutor em Ciências pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, onde desenvolveu a tese “O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro” (2014). Entre 2005 e 2007, enquanto terminava o mestrado em Ciências da Comunicação também pela ECA-USP, trabalhou como assessor do Secretário Municipal de Cultura Carlos Augusto Calil. É graduado em jornalismo (PUC-SP) e em Ciências Sociais (USP). Atualmente, trabalha como professor de História do Cinema na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP).

² Segundo depoimento concedido por Zuleika Alvim em 10 de fevereiro de 2015.



Retrato de Antonio Benetazzo, meados dos anos 1960.



Caixa com materiais de desenho que pertenceram a Benetazzo.

bólico mais amplo, relacionado às perversidades praticadas pelo regime militar. Se por um lado a incompletude imprime ausências visuais ao trabalho, deixando-lhe um espaço vazio que nunca poderá ser preenchido, por outro faz recordar que esse mesmo vazio surgiu como decorrência direta do brutal desaparecimento físico de seu autor. Diante dessa colagem, a impressão de mal-estar não provém apenas de uma experiência estética deixada em aberto, mas sobretudo da vida que foi encerrada prematuramente, da violência que marcou a História do Brasil entre os anos 1960 e 1980.

Ao se observar a obra derradeira de Benetazzo, exposta publicamente apenas uma vez, é difícil não associar as ausências ali existentes com as inúmeras lacunas que foram impostas à trajetória do artista no decorrer das últimas décadas. Já nos dias subsequentes ao assassinato de Benetazzo, provavelmente ocorrido no dia 30 de outubro de 1972, a memória do militante político começou a sofrer distorções e apagamentos provocados pelas falsas informações espalhadas pelo regime militar na imprensa brasileira. Ler as notícias sobre a sua morte, publicadas com destaque nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, em 2 de novembro daquele ano, é se deparar com a farsa que os agentes da repressão procuraram construir em torno das violências sofridas pelo artista durante o breve período em que foi mantido refém nos porões da ditadura³. Segundo a versão oficial difundida na mídia, dias após a sua captura Benetazzo foi levado até o centro de São Paulo, no bairro do Brás, para um ponto de encontro onde se reuniria com outro companheiro também pertencente à luta armada. Para a surpresa dos policiais que o acompanhavam, e que esperavam prender em flagrante mais um membro do grupo guerrilheiro Movimento de Libertação Popular (MOLIPO), o artista teria conseguido escapar do cerco montado pelos agentes do Estado, sendo mortalmente atingido por um caminhão em alta velocidade na rua João Boemer, próximo ao número 100. O episódio, noticiado como um descuido ocorrido em meio à ação policial, teria sido presenciado por vários populares que aguardavam a chegada do transporte público em um ponto de ônibus.

Durante muitos anos, essas mentiras propagadas nos jornais, a impor sobre Benetazzo a culpa pela própria morte, acabariam por encobrir a real dimensão das brutalidades sofridas por ele enquanto esteve nas mãos da repressão. Demoraria um pouco mais de quatro décadas, atravessadas por novas informações desconstruídas sobre o caso, para que finalmente se tornasse pública a versão verdadeira dos últimos dias de vida do artista plástico. Foi apenas em dezembro de 2014, com a reunião de depoimentos concedidos por aqueles envolvidos no assassinato de Benetazzo, que o jornalista Marcelo Godoy, ao publicar o livro *A casa da vovó: uma biografia do DOI-Codi*, enfim conseguiu expor os acontecimentos que se deram entre a captura e o desaparecimento do ex-guerrilheiro. A partir das conversas com os policiais, em boa parte entrevistas anônimas, o autor pôde revelar que o artista foi apedrejado até a morte no sítio “31 de março”, um centro clandestino de tortura montado em Parelheiros e utilizado pelo delegado Sérgio Fleury, sendo o seu corpo logo a seguir lançado contra um caminhão em movimento no bairro do Brás. Até então uma informação historicamente obstruída, conhecida apenas por um círculo restrito de pessoas, a violência imposta a Benetazzo veio somar-se à longa lista de crimes levados adiante pelo regime militar

³ As duas matérias, publicadas sem autoria, são: “Cai ‘aparelho’ do Molipo, dois terroristas morrem”, *O Estado de S. Paulo*, 2 nov. 1972, p. 14; e “Chefe terrorista morre atropelado”, *Folha de S. Paulo*, Caderno Nacional, 2 nov. 1972, p. 6.

durante o período de sua vigência⁴. À ditadura não bastava torturar, assassinar ou desaparecer com os seus opositores, mas também difundir na imprensa farsas e encenações que serviam para encobrir as suas agressões ou para transmitir recados de força contra aqueles que lhe ofereciam resistência. A morte de Benetazzo constituiu, por décadas, uma violência que os agentes da repressão procuraram manter soterrada da esfera pública. Como bem apontou o jornalista Bernardo Kucinski, por meio das impressões lançadas pelo protagonista de seu romance *K.* (2011), o regime militar não foi somente um sumidouro de pessoas, mas foi também um perverso sumidouro da memória.

Os hiatos existentes na trajetória de Benetazzo não se concentrariam, no entanto, somente nas informações referentes ao seu assassinato. Em se tratando desse militante, um homem que exerceu liderança intelectual sobre vários integrantes da luta armada, as obstruções da memória não se dariam apenas acerca de sua biografia política, ainda pouco conhecida, mas principalmente em relação ao seu percurso como artista que desenvolveu uma significativa obra poética no decorrer dos anos 1960 e 1970. Autor de pelo menos 200 trabalhos, quase todos desenhos realizados entre 1963 e 1972, Benetazzo viveria um grave processo de supressão histórica que teria como consequência o desconhecimento público de sua criação estética. Nas últimas décadas, afóra as mentiras espalhadas em torno da morte do artista, outras lacunas se ampliariam em relação à sua trajetória, provocando o ocultamento de um trabalho plástico que procurou transitar entre o experimentalismo formal, a *assemblage*, a mistura de técnicas e os comentários críticos dirigidos ao Brasil da ditadura.

Até hoje, a pouca circulação das obras de Benetazzo não foi suficiente para romper com os mecanismos de esquecimento que lhe foram impostos. Para além da única mostra em que ele participou em vida, quando exibiu o desenho *E quando não tem inspiração?* (1968) na 2ª exposição *Jovem Arte Contemporânea* (página 53), realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) entre 19 de novembro e 20 de dezembro de 1968, o seu trabalho apareceria apenas esporadicamente nos anos posteriores, seja como objeto cenográfico do filme *Paula, a história de uma subversiva* (1979), dirigido por Francisco Ramalho Jr., ou servindo de ilustração para o volume 12 da revista *Teoria e Debate* (1990), um periódico científico publicado pelo Partido dos Trabalhadores (PT)⁵. Uma das raras oportunidades em que houve uma reunião mais ampla de seus desenhos, quando o jornalista Alípio Freire organizou a exposição *Pontos, linhas e planos - Antonio Benetazzo e seus camaradas*, ocorreu no final de 1990, em uma época anterior à explosão da internet no Brasil⁶. Nos últimos vinte e cinco anos, a criação poética do artista se manteve oculta, distante das possibilidades de apreciação pública. Como na colagem derradeira de Benetazzo, na qual as ausências preenchem o papel mais do que as presenças, o percurso artístico do militante seria marcado por um terrível sumidouro da memória, pela quase completa marginalização de seu belo trabalho estético.

Atualmente espalhada em cerca de vinte residências, quase todas de amigos e familiares de Benetazzo, a obra do artista sobrevive fragmentada nos subterrâneos da História, permanecendo desconhecida

⁴ No corpo do texto, ao destacar o trabalho de Marcelo Godoy, lançado pela Editora Alameda, procuro salientar o fato de que foi apenas a partir dessa publicação que as informações em torno da morte de Benetazzo adquiriram realmente uma dimensão histórica pública. Antes do surgimento do livro, algumas pessoas que conviveram com o artista já sabiam dos detalhes de seu assassinato, a exemplo de sua irmã Nordana e de seu amigo Alípio Freire, mas até então se tratava de um caso de violência conhecido apenas por um círculo bastante restrito. Em paralelo às pesquisas feitas por Godoy, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) também investigou os últimos dias de Benetazzo. O relatório final da Comissão, publicado no dia 10 de dezembro de 2014 e contendo algumas páginas sobre o artista, pode ser encontrado no link http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf. Acesso em abril de 2015.

⁵ Durante um depoimento concedido a mim, no dia 12 de fevereiro de 2015, Francisco Ramalho Jr. contou que o roteiro de *Paula, a história de uma subversiva* foi livremente inspirado na biografia de Benetazzo. Amigo do artista plástico, o cineasta o homenageou durante uma sequência de longa-metragem, exibindo alguns de seus trabalhos como se fossem quadros desenhados pela protagonista do filme. Já no caso da revista *Teoria e Debate*, alguns desenhos em nanquim realizados por Benetazzo, pertencentes à série *Brasil 68 (Monstros)*, ilustram as páginas da edição número 12, referente aos meses de outubro e dezembro de 1990.

⁶ A exposição *Pontos, linhas e planos - Antonio Benetazzo e seus camaradas* foi aberta em meados de 1990, no saguão da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em um prédio situado na rua Frei Caneca. Posteriormente, entre 27 de novembro e 20 de dezembro de 1990, a mostra foi exibida no Núcleo Henfil de Ação Cultural, localizado na cidade de São Bernardo do Campo/SP. Ali, foram expostas cerca de 30 obras realizadas pelo militante em fases distintas de sua trajetória.

até mesmo pela grande maioria dos pesquisadores que se dedicaram a escrever sobre os vínculos entre o campo cultural e a resistência política à ditadura. É curioso notar, por exemplo, que nas poucas vezes em que o seu nome surge repentinamente em um livro, no geral predominam informações elípticas e por vezes desconstruídas acerca de sua vida. Em estudos como *Combate nas trevas* (2003), de Jacob Gorender, *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil* (2001), de Denise Rollemberg, e *Nova História de Mogi das Cruzes* (2010), de Mário Sérgio de Moraes⁷, a evocação ao artista é sempre passageira e fugidia, indicando, ao meu ver, as inúmeras dificuldades enfrentadas por esses pesquisadores para entrar em contato com partes de uma biografia praticamente inacessível.

⁷ GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. São Paulo: Ática, 2003; ROLLEMBERG, Denise. *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001; e MORAES, Mário Sérgio de. *Nova História de Mogi das Cruzes*. Mogi das Cruzes: Mogi News Empresa Jornalística e Editora, 2010.

⁸ DEL RIOS, Jefferson. *Bananas ao vento*. São Paulo: SENAC, 2006.

⁹ A essa lista de referências bibliográficas é preciso somar a importante pesquisa coordenada pela professora Rose Teles, a partir de 2010, na cidade de Caraguatatuba/SP. Intitulado *Benetazzo presente!*, realizado pelo coletivo *Memória contada* e desenvolvido na Escola Estadual Thomaz Ribeiro de Lima (onde ele estudou nos anos 1950), o projeto levantou informações sobre a trajetória do artista e colheu depoimentos com diversos de seus amigos. O trabalho, feito em parceria com alunos daquela instituição, resultou em um amplo dossiê memorialístico (atualmente disponível no Arquivo Público do Município de Caraguatatuba) e em ações como aulas-públicas, debates, palestras e produções de materiais impressos (a exemplo do cordel *Antonio Benetazzo - um bravo militante*, escrito por Maurício Netto em 2013). Em maio de 2015, o projeto conseguiu intitular um dos principais palcos culturais da cidade, localizado na área central do município, com o nome de Benetazzo. Trata-se, sem dúvida, de um esforço fundamental no sentido de resgatar a memória e a identidade do artista, devolvendo-as ao local onde morou entre as décadas de 1950 e 1960.

Em se tratando de um livro como *Bananas ao vento*, no qual o jornalista Jefferson Del Rios⁸ analisa os cruzamentos entre cultura e política na São Paulo do regime militar, as breves linhas dedicadas a Benetazzo se tornam indício dos ocultamentos que seu percurso sofreria a partir da década de 1970. Em suas páginas, a afirmação de que ele foi assassinado sob tortura no Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), quando na verdade morreu a pedradas no sítio “31 de março”, aparece menos como uma informação equivocada e mais como um sintoma das distorções infligidas à sua memória desde 1972. Afinal, quando o livro de Rios foi lançado, em 2006, quase ninguém poderia dizer, ao certo, qual tinha sido o destino do ex-guerrilheiro após a sua captura pelos agentes da repressão. Nos estudos listados neste e no parágrafo anterior, alguns dos poucos em que foram encontradas citações a Benetazzo, verifica-se uma espécie de carência por dados mais concretos e detalhados sobre a sua trajetória. Obviamente, essa escassez não é culpa dos autores, cujas obras são dedicadas a pesquisas panorâmicas sobre assuntos diversos, mas sim de um processo histórico mais amplo que por anos empurrou Benetazzo em direção ao esquecimento. Sem dúvida, a despeito dos empecilhos, uma das contribuições desses livros foi ter mantido o nome do militante vivo na memória. Em quase todos, incluindo *A Casa da vovó*, ele é apresentado como um arquiteto em formação, estudante de filosofia e artista plástico que morreu violentamente nas mãos da ditadura. Em nenhum, no entanto, as notas esparsas sobre o militante dão lugar realmente à apreciação do artista. Neles, a intensidade poética de sua obra não chega, de fato, a se revelar para os olhares curiosos do leitor⁹.

Os anos de formação

Nascido no dia 1º de novembro de 1941, na cidade italiana de Verona, Antonio Benetazzo imigrou para o Brasil ainda criança, no ano de 1950. Primogênito de uma família de classe média baixa, cujos pais saíram da Europa com a expectativa de ganhar a vida na América do Sul, Benetazzo teve uma juventude marcada por constantes deslocamentos pelo Estado de São Paulo. Devido em parte aos negócios dirigidos por seu pai, um comerciante que foi dono de pequenos empreendimentos em lugares diferentes, o artista cresceu no trânsito entre várias cidades, caso de Guarulhos e Caraguatatuba, nesta última vivendo sobretudo de 1955 a 1959. Desde a adolescência envolvido com estudos autodidatas no campo das artes plásticas, Benetazzo se deslocaria novamente no ano de 1960, dessa vez mudando-se para Mogi das Cruzes com a finalidade de cursar o colegial no Instituto Educacional Washington Luiz¹⁰.

No decorrer desse período, que durou até cerca de 1963, o artista participou intensamente do movimento estudantil presente naquela cidade, tornando-se um dos principais integrantes do Grêmio Estudantil Ubaldo Pereira, que entre outras ações promoveu bailes, desfiles de fanfarra, debates políticos e exhibições de filmes engajados¹¹. Ainda em Mogi das Cruzes, em decorrência de suas ligações com a cultura local, ele também se envolveria na criação do Teatro Experimental Mogiano (TEM), um grupo que a partir de suas sugestões estrearia nos palcos, em 1965, com a montagem da peça *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht. Na memória dos amigos daquele tempo, caso do ex-guerrilheiro Toshio Kawamura e do comerciante Luiz Carlos Poloni, Benetazzo surge como um voraz leitor de poesia e de filosofia, um jovem apreciador de música clássica e desenhista em formação que emprestava o seu talento para a decoração de festas estudantis e para a cenografia de montagens teatrais¹². Datam dessa época, inclusive, as primeiras obras remanescentes do artista, dois rostos femininos pintados à guache em 1963, ambos com um estilo a lembrar técnicas pictóricas do impressionismo. Já ocupando a sua vida entre as atividades artísticas e o envolvimento com a política de esquerda, Benetazzo se instalaria finalmente na cidade de São Paulo no ano de 1964, onde inicialmente se tornaria aluno da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP. Tempos depois, também ingressaria na Faculdade de Filosofia e Letras (FFL) da USP.

Durante o período em que viveu em São Paulo, até 1969, Benetazzo ampliaria o seu compromisso com o movimento político estudantil. Nesses que foram os anos iniciais do regime militar, o artista gradualmente se aproximaria da resistência mais radical à ditadura, acreditando na luta armada como etapa necessária para a redemocratização brasileira e para a implantação de um projeto socialista no país. De início, quando foi uma das lideranças do grupo Dissidência Universitária de São Paulo (DI-SP), provavelmente em 1966, Benetazzo compartilhou da crítica de que a oposição ao Estado autoritário não poderia se limitar a uma postura de ordem institucionalizada. Ao contrário do que defendia o Partido Comunista Brasileiro (PCB) na ocasião, ao sugerir uma resistência pacífica aos militares, o artista passou cada vez mais a apostar nas possibilidades da insurgência política



Antonio Benetazzo ao lado do pai, Pietro Benetazzo. Caraguatatuba/SP, provavelmente em 1958.



Obra sem título, datada de 1963.

¹⁰ As informações sobre a juventude de Benetazzo foram concedidas pelas irmãs do artista, Nordana e Itália, respectivamente nos dias 5 e 12 de março de 2015.

¹¹ MORAES, Mário Sérgio de. *op. cit.*, p. 253-265.

¹² Toshio Kawamura, colega de Benetazzo no Instituto Educacional Washington Luiz, me concedeu um depoimento no dia 12 de fevereiro de 2015. Já no caso de Luiz Carlos Poloni, amigo de Caraguatatuba/SP que conviveu com o artista até 1969, a entrevista ocorreu em 5 de março de 2015.

como caminho para a transformação revolucionária do Brasil. Foi exatamente nesse contexto que, presidindo o Grêmio da Faculdade de Filosofia e Letras da USP, ele se envolveu com a coordenação da chamada “Setembrada”, uma grande manifestação estudantil que ocorreu em diversos locais do país durante alguns dias de setembro de 1966. Influenciado pela Revolução Cubana de 1959, participando ativamente da luta contra a ditadura e ajudando na organização do XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE/1968), para o qual desenhou uma xilogravura em parceria com Claudio Tozzi (ver página 78), Benetazzo optaria definitivamente pela luta armada entre 1967 e 1968, quando passou a integrar a Ação Libertadora Nacional (ALN), grupo criado pelo militante Carlos Marighella. Em meados de 1969, assumindo definitivamente a clandestinidade, o artista viajaria para Cuba com o objetivo de participar de um treinamento de guerrilha¹⁶.

Os anos vividos na cidade de São Paulo, entretanto, não seriam para Benetazzo apenas um tempo de engajamento orgânico na resistência ao regime militar. A despeito de todo o seu compromisso político, que naquele momento o projetava à condição de liderança dentro do movimento estudantil, entre 1964 e 1969 Benetazzo também se envolveu com intensidade em atividades relacionadas ao universo artístico e intelectual. Por um lado, prosseguindo com seus estudos nos campos da cultura e da filosofia, ele se dedicou profissionalmente ao ofício de professor. Além de trabalhar no Cursinho Universitário, onde ao lado do artista Luiz Paulo Baravelli orientava estudantes que pretendiam concorrer ao vestibular da FAU-USP¹⁷, durante um breve período também lecionou as disciplinas de “Sociologia da Arte” e “História da Arte” no antigo Instituto de Arte e Decoração (Iadê), uma escola privada que oferecia cursos livres para alunos interessados em complementar seus estudos sobre o campo artístico¹⁸. Dedicando-se bastante à docência, Benetazzo ainda ministraria aulas de “História da Arte” no Grêmio da FFL-USP, onde propunha aos estudantes reflexões sobre artistas que influenciavam diretamente as suas próprias composições estéticas, a exemplo de Wassily Kandinsky e Paul Klee.

Por outro lado, a passagem por São Paulo também marcou, quantitativamente, o período mais frutífero de sua produção artística. Das quase 200 obras localizadas durante os preparativos para a redação deste texto, cerca de 180 foram compostas nesse momento, quando as atividades políticas e docentes parecem ter estimulado em Benetazzo o desejo de se lançar com paixão às pesquisas e aos processos de construção estética. Provavelmente influenciado pelos debates que atravessavam o meio artístico paulistano naquele momento, em especial a tendência pós-concretista em experimentar múltiplas técnicas de criação¹⁹, o artista produziu desenhos em vários formatos, transitando entre composições feitas a partir de intervenções sobre fotografia, de apropriações de materialidades cotidianas, de ressignificações de anúncios publicitários ou de inscrições de textos no interior do quadro. Passar os olhos por esse conjunto de obras, no qual verifica-se o uso de giz pastel, grafite, guache, nanquim ou tinta *ecoline*, permite entrar em contato com o percurso de um jovem intelectual que intensificava a sua formação estética no decorrer dos anos 1960, com a trajetória de um artista que conhecia bem o manuseio das técnicas e parecia testar diversas potencialidades

¹⁶ Boa parte das informações presentes nesse parágrafo foram concedidas pelo jornalista Alípio Freire, ex-guerrilheiro que conheceu Benetazzo em 1966, quando o artista participava da DI-SP. O seu depoimento foi recolhido no dia 11 de fevereiro de 2015.



Capa da apostila escrita por Benetazzo para as suas aulas no *Cursinho Universitário*.

¹⁷ Conforme um anúncio publicado pelo Cursinho Universitário, na página dois do jornal *Folha de S. Paulo*, no dia 23 de fevereiro de 1967.

¹⁸ De acordo com depoimento concedido por Eva Soban em 17 de março de 2015. Artista plástica, Eva foi monitora de Benetazzo no Iadê.

¹⁹ REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte - vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

estilísticas em busca de uma singularidade poética. Esse período da biografia de Benetazzo, tempo de descobertas e de definições artísticas e políticas, coincide, aliás, com as raras vezes em que ele, de certo modo, atuou no mercado cultural. Pois, além de ter preparado a capa do primeiro livro de contos publicado por Mario Prata, *O morto que morreu de rir* (1969), também trabalhou como diretor de arte no filme *Anuska, manequim e mulher* (1969), realizado por seu amigo Francisco Ramalho Jr²⁰.

Conforme procurei indicar nos parágrafos anteriores, ao apresentar algumas passagens da biografia de Benetazzo, a trajetória do artista esteve marcada por um trânsito constante entre a militância e as atividades relacionadas ao campo cultural. Da mesma forma que muitos artistas de sua geração, para os quais a composição plástica deveria incorporar comentários críticos e poéticos às contradições do tempo presente, Benetazzo construiu uma obra cuja singularidade esteve associada, em boa medida, aos vínculos estreitos entre as dimensões estética e política. Sobretudo até 1967, uma parcela de seus trabalhos, especialmente as xilogravuras e alguns desenhos realizados em nanquim, foram compostos como extensão direta de sua participação na resistência ao regime militar. Exerçando no campo cultural uma potência para a desestabilização da ditadura, um meio para explicitar as agressões do Estado contra o engajamento de esquerda, ele dedicou uma parte de seu processo criativo à realização de obras que estimulavam a insurgência e as representações críticas de um país submetido às desordens do governo autoritário.

Utilizando-se principalmente do estilo figurativo, em princípio uma linguagem capaz de se comunicar com um público mais amplo, o artista criou uma série de cartazes, de desenhos e de caricaturas que tinham por finalidade denunciar a violência militar, convocar o espectador à rebeldia e criticar a postura institucional da esquerda associada ao PCB ou ao partido Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Em um desses trabalhos, Benetazzo se apropriaria de modo bastante criativo da página de um caderno de música. Transformando as linhas da partitura em grades de prisão, ele situa o nosso olhar no interior do cárcere, do ponto de vista do sujeito aprisionado, desenhando do lado de fora supostas autoridades que observam o destino daqueles que se lançaram à resistência antiditatorial. Em outro, um nanquim de março de 1966 (página 76), o artista parece representar a condição limite vivida pelos militantes políticos naquele momento histórico, desenhando um homem que, mesmo envolto pelo vermelho do sangue, insiste em manter o braço em riste contra a ditadura. Nessas obras de Benetazzo, a tendência ao conteúdo explicitamente político parece indicar que alguns de seus trabalhos foram construídos com o objetivo de conscientizar o público e de servir como um meio para estimular o ato de engajamento. Embora seja impossível descobrir os usos sociais que essas peças originalmente tiveram, pois o seu autor não deixou quaisquer escritos acerca de seu trabalho, nelas pulsa uma funcionalidade ideológica, os traços de um processo criativo que apostava no campo cultural como possibilidade de transformação do mundo. Aqui, o predomínio do estilo figurativo sugere a opção de Benetazzo por realizar obras que dialogassem mais abertamente



Capa do primeiro livro publicado pelo escritor Mario Prata, produzida em 1969 por Benetazzo.



Desenho de Benetazzo. Sem título e sem data.

²⁰ Durante um depoimento concedido no dia 12 de fevereiro de 2015, Francisco Ramalho Jr. contou que conheceu Benetazzo em 1965, no alojamento estudantil Casa do Politécnico, onde morou enquanto cursava Engenharia na USP. Amigos bem próximos, eles formariam parcerias criativas em duas oportunidades. Primeiro, quando realizaram em super-8 o curta-metragem *Menina moça* (1965), um filme dirigido por Ramalho, obra atualmente desaparecida e que contou com a participação de Benetazzo como ator. Depois, em 1969, no momento em que trabalharam juntos no primeiro longa-metragem do cineasta, *Anuska, manequim e mulher*, para o qual o artista plástico atuou como diretor de arte. Nesse filme, Benetazzo aparece como ponta em duas breves seqüências, em cenas que constituem, hoje, as únicas imagens em movimento remanescentes do artista.

com o espectador, nele procurando impulsionar uma postura crítica e um desejo de intervenção nos rumos da História brasileira.

No período que foi até 1967, o processo criativo levado adiante por Benetazzo não se concentraria, no entanto, apenas na composição de desenhos relacionados às representações do universo político e social. Até esse momento, embora boa parte de sua obra tenha sido realizada como resposta às urgências do contexto histórico, remetendo-nos aos comentários críticos sobre a ditadura, outra parcela de seus trabalhos procurou se aproximar de um fazer artístico completamente distante das possíveis instrumentalizações ideológicas do campo cultural. Em se tratando de Benetazzo, de um homem que dividiu o seu percurso entre a práxis do engajamento e a admiração por técnicas provenientes das vanguardas modernistas, haveria uma tendência a nunca se prender somente às composições figurativas e políticas, como também de empreender uma pesquisa formal em torno das potencialidades poéticas associadas ao geometrismo e à abstração pictórica. Tendo consciência de que a arte não deveria se reduzir a um mero veículo da ideologia, embora esta lhe servisse como estímulo à luta, Benetazzo se sentiria bastante confortável em experimentar criações estéticas nas quais as representações históricas cederiam lugar a uma forte convergência com a dimensão pura do fenômeno artístico. No ano de 1967, ao que tudo indica, ele se encontrava particularmente influenciado pelo trabalho desenvolvido por Julius Bissier durante as décadas de 1930 e 1960. Nascido na Alemanha, com uma obra reconhecida internacionalmente, Bissier foi um pintor cuja maturidade estética, no trânsito entre a abstração e a colagem, esteve relacionada às formas e às cores como busca pela espiritualidade e pela transcendência no domínio exclusivo do campo artístico²¹. Impactado pelas obras desse autor, cujo projeto tinha por essência a aproximação com um “sentimento filosófico cósmico”²², com uma sensação de absoluto a partir da linguagem artística por ela mesma, Benetazzo produziu vários desenhos nos quais o figurativo se ausentaria da composição em nome das descobertas e das experimentações abstracionistas.



Obra abstrata de Benetazzo.
Sem título e datada de 1967.

Data dessa época uma série de pequenos trabalhos (10 x 10 cm) nos quais o artista, em diálogo direto com Bissier, fazia uso de pinceladas agressivas e de colagens com papéis laminados para compor um trabalho poético em evocação à pictorialidade oriental (páginas 56, 57 e 58). Em uma dessas obras, um ponto de fuga à deriva, riscado logo abaixo dos dizeres “Espaço Intermed...”, parece carregar sobre as suas linhas uma iconografia associada ao orientalismo, seja pelo círculo que lembra o sol ou pelas referências a uma escritura de origem ideográfica. Em outro exemplar do mesmo conjunto, a abstração parece evocar algo próximo a uma paisagem desolada, onde o sol alaranjado e a nuvem criada a partir da lâmina de um maço de cigarro convivem com as formas retorcidas de uma vegetação desenhada em diferentes emulsões de tinta preta. O estilo encontrado nesses trabalhos de Benetazzo, também desenvolvido em outra série que o jornalista Alípio Freire intitulou como *Haicai* (páginas 59 e 60), comporta uma beleza plástica, um domínio geométrico das linhas e dos planos, no qual a sensibilidade e a contemplação criativa se originam exclusivamente a partir dos parâmetros puros da dimensão estética. Em 1967, inclusive, Benetazzo tomaria a liberdade de se apropriar

²¹ SCHMALENBACH, Werner (org.). *Bissier*. Paris: Éditions Pierre Tisné, 1963, p. 5-23.

²² *Ibidem*, p. 6.

das formas presentes em uma tela realizada por Bissier no ano de 1938. Tomando de empréstimo uma obra em que o artista alemão pintou três grandes manchas em cor preta, a seu modo ele reproduziria essa mesma composição pictórica, sob ela obstruindo a figuração de um corpo feminino do qual vemos apenas um olho azul e partes do rosto (página 47). Também nesse trabalho é perceptível o uso de grafismos idênticos aos de Bissier, letras que Benetazzo reaproveitaria em duas obras nas quais rabiscaria a fórmula química “Kα²”: a primeira, feita com lápis de cor (página 107); a segunda, uma colagem surgida a partir da mistura de tinta *ecoline*, guache, nanquim e *letraset* (página 108). Em ambas, a presença de um misterioso cubo, dessa visualidade que reaparece recorrentemente na obra do artista como indício de uma potência erótica, geométrica ou política²³.

Apreciar o conjunto de desenhos citados nos parágrafos anteriores, aqui incluindo os nanquins abstratos que Benetazzo realizou sob inspiração de Wassily Kandinsky (páginas 65 a 75)²⁴, permite notar que até 1967 predominou no percurso do artista um processo criativo cindido em pelo menos duas grandes opções de exercício estético. Contendo técnicas diversas, o trabalho de Benetazzo, na alternância entre as representações da História imediata e a imanência das formas, realizou-se nesse período como uma espécie de convívio entre estranhos. Artista em formação e cada vez mais próximo da luta armada, ele sentiria a necessidade de contribuir com a resistência ao regime militar por meio de criações explicitamente políticas. Procurando comunicar-se com o público, Benetazzo produziu obras funcionais e engajadas, nas quais os comentários críticos ao Brasil surgiram de uma composição exclusivamente figurativa. Ali, nas peças em que o compromisso ideológico falava mais alto, o estilo abstrato-geométrico não teria qualquer chance de se desenvolver, restando nas caricaturas e nos cartazes a possibilidade de envolvimento direto com a práxis política. Ao artista, porém, essa opção não parecia bastar. Também experimentando a busca por uma delicadeza associada à pureza estética, a procura por um sensível relacionado unicamente à linguagem plástica, outra parte de sua obra seria dedicada às formas e às cores realizadas em estilo abstrato. Nessas peças, as referências ao contexto histórico seriam anuladas, dando lugar a uma pesquisa formal claramente afastada dos atos de engajamento e das representações figurativas. Apesar das dificuldades em encontrar informações sobre Benetazzo, pode-se afirmar que pelo menos até 1967, tateando processos criativos distintos, ele bifurcou a sua experiência estética em duas, tensionando-as como polos excludentes no interior do campo artístico.



Desenho de Benetazzo, sem título e sem data, provavelmente realizado sob inspiração do livro *Ponto, linha, plano*, de Wassily Kandinsky.

²³ Para mim, o impacto de Bissier sobre o processo criativo de Benetazzo só se tornou evidente quando localizei, entre os livros que pertenceram a ele, um catálogo em francês contendo reproduções de obras realizadas pelo artista alemão. A publicação, com uma assinatura de Benetazzo datada de 1967, apresenta um conjunto de telas cujo estilo foi claramente absorvido pelo artista brasileiro em vários de seus desenhos.

²⁴ Ao que tudo indica, Benetazzo realizou vários nanquins sob influência do livro *Ponto, linha, plano*, originalmente publicado por Kandinsky em 1926. Segundo contou o jornalista Alípio Freire, em depoimento recolhido no dia 11 de fevereiro de 2015, o artista russo foi uma das principais influências de Benetazzo. Essa aproximação foi reforçada pela descoberta, durante as pesquisas, de uma apostila que o artista brasileiro preparou para seus alunos do Cursinho Universitário, provavelmente entre os anos de 1967 e 1968. Em suas páginas, é possível localizar um extenso resumo da obra *Ponto, linha, plano*, com ilustrações a serem utilizadas por ele em sala de aula. O material encontra-se localizado na residência de Itália Benetazzo.

Em plena ditadura, a poesia, o prazer e a crítica

Em março de 1969, Antonio Benetazzo realizou um retrato de Eliana Ferreira de Assis, à época sua amiga (página 102). Desenhado em grafite, com as costas desnudadas e um semblante flutuando entre a melancolia e a sedução, o corpo de Eliana preenche o primeiro plano do quadro, encontrando-se envolto por uma paisagem abstrata cuja beleza surge da mistura de cores e de formas construídas a partir do giz, da tinta *ecoline* e da colagem com jornal. Uma das composições mais delicadas de Benetazzo, nascida do desejo de representar uma companheira querida, a obra vinha, no entanto, atravessada pela recorrente necessidade do autor em realizar comentários críticos acerca do seu tempo. Nos detalhes do papel, qual um rasgo a ondular os traços do desenho, duas frases percorrem o antebraço, o ombro e o pescoço da figura feminina, tornando-se indício de um artista que estava intimamente comprometido com a resistência ao regime militar. Salientando que o campo artístico não deveria se tornar um mero veículo para a militância de esquerda, que poderia comportar uma dimensão política sem se render ao funcionalismo panfletário, a grafia de Benetazzo aparece no quadro como provocação: “A pintura se quiser protestar que se suicide! O efetivo protesto é na estrutura econômica e social, é nas ruas e não nos salões!”.

Distanciando-se de um dos aspectos mais presentes no engajamento cultural brasileiro da década de 1960, o de transformar o processo criativo em instrumento direto do fazer político, condicionando-o às urgências da conscientização ideológica, o artista apontava no interior da obra para aquilo que definia uma das essências do seu próprio projeto autoral. Mesmo que a arte continuasse a incorporar reflexões críticas sobre a História e a sociedade contemporânea, mostrando as contradições do mundo e o repúdio à ditadura, ela não deveria se aprisionar nas necessidades imediatas da militância, antes adquirindo uma autonomia relativa em convergência com as experimentações estéticas provenientes das vanguardas modernistas do século XX. No trabalho de Benetazzo, sobretudo a partir de 1968, as representações do político se dissolveriam como veículo direto do engajamento. Aos poucos deslocando a sua luta antiautoritária para a guerrilha armada, para as ações realizadas nas ruas e na “estrutura econômica e social”, ele afastaria o seu fazer criativo das formas e dos conteúdos recorrentemente encontrados na arte de estilo panfletário. Embora a produção estética de Benetazzo já não fosse, antes de 1968, uma mera extensão da militância contra a ditadura - e seu belo desenho *Y muerto se quedó* (outubro de 1967, página 77) é exemplo disso -, o fato é que o trabalho realizado por ele nos dois últimos anos da década de 1960, ao distanciar-se das eventuais exigências do didatismo político, procurou estabelecer representações cada vez mais sutis em torno do contexto histórico encontrado no Brasil do regime militar.



Retrato de Benetazzo.
Sem data.

Como busquei demonstrar, ao refletir sobre os primeiros anos da produção do artista, um dos aspectos mais evidentes de sua obra, pelo menos até 1967, foi a tendência a tratar os estilos figurativo e abstrato como polos excludentes da composição pictórica. Por vezes optando pelo tratamento figurativo, nele expondo questões ideológicas, e por vezes trabalhando com a abstração-geométrica, a partir dela criando formas associadas à pureza plástica, Benetazzo bifurcou o seu fazer poético

em dois caminhos distintos. Entre os anos de 1968 e 1969, no entanto, algo parece ter se modificado no projeto poético do artista, levando-o a um processo de amadurecimento formal. Apesar de Benetazzo não ter deixado escritos acerca do próprio percurso estilístico, o que impossibilita o acesso aos seus questionamentos em relação ao fazer criativo, é perceptível, a partir desse momento, uma transformação nos desenhos realizados por ele. Estimulado provavelmente por uma autocrítica, o artista passaria à produção de trabalhos em série nos quais combinaria elementos visuais figurativos e abstratos.

Uma das maiores complicações no estudo da obra de Benetazzo se situa na dificuldade em determinar as preferências que o artista possuía em relação aos debates culturais travados no Brasil do regime militar. Trata-se de uma tarefa muito arriscada, a partir da qual os possíveis pontos de ligação nasceriam mais de fabulações intelectuais do que das questões realmente factuais e concretas. Conforme aponta o pesquisador Paulo Roberto de Oliveira Reis, na tese de doutorado *Exposições de arte - vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970* (2005), um dos principais pontos de tensão no campo artístico brasileiro da década de 1960 se concentrava justamente nos usos poéticos e ideológicos da figuração e da abstração. Segundo sugere o autor, embora existisse entre os artistas do período uma forte disposição a inserir nas obras comentários sociais, nelas justapondo as dimensões da estética e do político, havia entre eles inúmeras divergências acerca dos elementos estilísticos que deveriam ser utilizados para a composição formal. Grosso modo, sem adentrar aqui em detalhes, o campo artístico encontrava-se atravessado por uma inquietação marcada por pelo menos dois pontos de vista gerais: de um lado a defesa engajada da arte figurativa, pois nela residiria a capacidade de levar conteúdos ideológicos para um grande número de espectadores, de outro a opção pela abertura cada vez maior das pesquisas estéticas, incluindo a criação abstrata e geométrica, na qual não se negligenciariam as questões políticas em torno das contradições sociais e da resistência à ditadura.

Mesmo desconhecendo o lugar de Benetazzo nesse amplo debate, discutido a fundo na pesquisa de Reis, tudo leva a crer que o artista oscilou o seu processo poético entre os dois polos de criação, finalmente optando, a partir de 1968, por uma tentativa de síntese vanguardista entre o figurativo e o abstrato. No trabalho mais maduro de Benetazzo, a convergência dos dois campos, presente na maioria das suas peças e séries, aponta para um artista que decidiu ampliar a sua experimentação formal sem abdicar da presença do político no interior dos desenhos. Esta foi, provavelmente, uma das singularidades do seu fazer poético: quanto mais ele se envolveu com a práxis do engajamento, a ponto de se vincular à luta armada, menos ele se voltou ao panfletarismo, liberando a sua arte para um tratamento sutil e complexo das contradições do tempo presente. Na obra mais sofisticada de Benetazzo, as relações com a política e as representações em torno do contexto histórico nunca se dissolvem de fato: elas se tornam implícitas, latentes e abertas à subjetividade de seu autor.

Entre 1968 e 1969, um dos trabalhos mais impactantes de Benetazzo foram os desenhos realizados sobre papel e feitos quase exclusivamente a partir do nanquim. Dentre as várias séries produzidas com essa técnica, uma das que chama maior atenção, justamente pelo trânsito entre o figurativo e



Exemplo de um desenho realizado por Benetazzo a partir do nanquim. Sem título e sem data.

o abstrato, é aquela formada por oito peças, originalmente sem título, mas que tomarei a liberdade de nomear *Gestação dos monstros* (páginas 80 a 83). Nesse conjunto de obras, realizado durante o período no qual o regime militar ampliava a supressão da liberdade e os mecanismos de perseguição contra grupos de esquerda, Benetazzo decidiu construir uma sequência narrativa ordenada do número 1 ao 8. Nos quatro primeiros desenhos, todos produzidos sob inspiração do livro *Ponto, linha, plano*, publicado por Wassily Kandinsky no ano de 1926, o artista opta por um estilo abstrato, composto a partir de traços e ondulações sutis, destacando-se entre as formas uma espécie de garra que flutua sobre cenários distantes e pouco definidos. Em meio aos sobrevoos desse objeto retorcido, seja através das linhas que remetem a um corpo indeterminado (peça 3) ou a uma cadeia de montanhas sem localização geográfica (peça 4), surge o que aparenta ser um ovo na iminência de chocar uma criatura grotesca e asquerosa (peça 2). Em contraste com a delicadeza das formas, anuncia-se o nascimento de um ser obtuso, de uma figura agigantada prestes a ocupar com sua obesidade as paisagens desenhadas como pano de fundo das obras.

E é justamente entre os desenhos de número 5 a 8, nos quais verifica-se uma mudança estilística na série *Gestação dos monstros*, que Benetazzo situa a aparição desse ser grotesco antes indefinido. Se há pouco a sua condição era indeterminada, uma figura ainda em formação e presa aos limites do contorno ovular, a partir de agora ela adquire vida, tornando-se um elemento figurado que explode no papel e o ocupa agressivamente. Saindo da abstração e partindo para a predominância do figurativo, o artista reposiciona a garra retorcida: esse objeto estranho que sobrevoava paisagens, objeto solitário e em aparente movimento, reaparece nesse instante como parte do corpo obeso, transformando-se nas mãos da criatura que acaba de surgir. Estabelecendo a partir de agora um provável diálogo com a obra do espanhol Francisco de Goya, um dos artistas prediletos de Benetazzo e cujas gravuras por vezes representaram seres disformes e grotescos, a série *Gestação dos monstros* se desloca, nos últimos quatro desenhos, para um estilo em afastamento ao abstrato²⁵. De início, nas peças 5 e 6, a criatura permanece sentada. Recém-nascida, mas desde já obstruindo o cenário de fundo, ela aparenta observar o mundo à volta enquanto reúne forças para seus primeiros passos. De um ímpeto, trazendo consigo um mal-estar associado ao seu corpo retorcido, ela se ampara na paisagem para conseguir se erguer (peça 7). Vivo, solto e caminhando, o ser se aproxima perigosamente de nós: no último desenho, com o rosto colocado em primeiro plano, o monstro anuncia, asqueroso, a sua presença cancerígena entre os homens.

Nada se sabe, de fato, sobre as intenções de Benetazzo durante a realização da série *Gestação dos monstros*. Embora nela seja perceptível a transição pictórica entre o abstrato e o figurativo, ao meu ver um dos aspectos centrais do estilo mais maduro do artista, as questões que o levaram a compô-la permanecem atualmente um grande mistério. No entanto, a despeito da ausência de informações, acredito que seja possível levantar pelo menos uma hipótese de leitura em torno desse conjunto de obras. Tratando-se de um artista cujo trabalho esteve intimamente relacionado à dimensão política, em vários momentos evocando resistências ao regime militar, não parece improvável que

²⁵ A preferência de Benetazzo pela obra de Francisco de Goya, já aparente na série *Gestação dos monstros*, ficou mais clara a partir de um depoimento recolhido com Zuleika Alvin, no dia 10 de fevereiro de 2015. Na ocasião, a historiadora esclareceu que, além de Goya, o artista admirava a poesia de Federico García Lorca e de Fernando Pessoa.

Gestação dos monstros, ao que tudo indica desenhada no ano de 1968, contenha comentários críticos a um contexto histórico em que se ampliavam os instrumentos de perseguição da ditadura. Tomando o cuidado em não transformar o trabalho de Benetazzo em mera ilustração ideológica, pois nele há formas estéticas que transcendem as representações da História imediata, pode-se afirmar que seus desenhos em nanquim apresentam questionamentos em relação ao avanço das forças autoritárias no Brasil de então.

O corpo grotesco que nasce nessa série de desenhos, cuja deformidade explode sobre o papel, provoca aversões e carrega consigo um horror que parece sugerir comentários a uma contemporaneidade marcada pela violência e pela supressão das liberdades democráticas. Ali, a presença de uma entidade estranha, de um ser alegórico prestes a rasgar o papel e devorar o espectador, talvez evoque a condição militarizada de um país onde os grupos de esquerda estavam sendo perseguidos e desmantelados pelos agentes policiais a serviço da ditadura. Essa impressão de mal-estar proveniente das obras, sensação reforçada pelo período histórico no qual Benetazzo as produziu, se amplia ainda mais quando observamos o próximo conjunto de nanquins realizado pelo artista²⁶. Intitulada por ele *Brasil 68* (páginas 84 a 92) e composta por cerca de nove desenhos, a série apresenta, em cada uma de suas peças, a aparição de novas criaturas asquerosas, de monstros agigantados que irrompem no papel e tomam posse dos traços a evocarem ambientações geográficas. O sentimento de terror é especialmente forte na peça número 8 (página 89), na qual um corpo masculino nu, com pênis retorcido e pernas arqueadas, encontra-se rodeado por seres rastejantes na iminência de canibalizar um ao outro. Se a formação do grotesco provinha da série *Gestação dos monstros*, na qual do ovo nasce o obtuso, esse mesmo grotesco, agora representado a partir de corpos variados, espalha-se pelo mundo no conjunto chamado *Brasil 68*. Nesses trabalhos, a dimensão do político se realiza de modo enviesado, não havendo a necessidade, por parte do artista, em torná-la didática ou funcional.

A obra que Benetazzo realizou entre 1968 e 1969 não se restringe, no entanto, apenas às representações em torno das deformidades do contemporâneo. Ao mesmo tempo em que o artista povoa os seus trabalhos com os fantasmas provavelmente advindos do regime militar, compondo uma experiência estética a evocar o risco iminente da agressão, ele também opta pela produção de desenhos menos impregnados por comentários políticos, nos quais o grotesco dá lugar a uma beleza formal associada à queantura das cores, às citações de poemas e às paixões literárias e carnavais. Foi exatamente em dezembro de 1968, nos dias em torno da proclamação do Ato Institucional nº5 (AI-5), que Benetazzo realizou um conjunto de três peças, todas de transição entre o abstrato e o figurativo, nas quais nota-se um impulso criativo rumo ao afeto, aos desejos de gozo erótico e à celebração da existência como algo que não deve se limitar às teorizações de fundo intelectual. A vitalidade do viver, a despeito da asfixia provocada pelo contexto histórico, aparece com força na obra pintada em 15 de dezembro de 1968 (página 100), desenho sem título onde o artista escreve “que prazer ter um livro para ler e não o fazer, ler é maçada estudar é nada”, uma referência aos versos da poesia *Liberdade*,



Desenho da série *Brasil 68* (*Monstros*). Diferentemente das demais obras do conjunto, feitas com nanquim, esta foi realizada a partir de outro material.

²⁶ Benetazzo tinha por costume enumerar as séries que pintava com nanquim. Em se tratando de *Gestação dos monstros*, todos os desenhos possuem a indicação 6/4. Já os que formam *Brasil 68* encontram-se marcados com a numeração 8/4 e 9/4. Adicionando a essa informação o fato de que conjuntos anteriores, datados de 1967, são catalogados como 2/4 e 4/4, é possível indicar uma cronologia de realização das obras por parte do artista. Ou seja, *Gestação dos monstros* antecederia *Brasil 68*.

composta por Fernando Pessoa. A citação ao autor português, um dos preferidos de Benetazzo, estabelece um comentário subjetivo nesse trabalho marcado por camadas de prazer e de encantamento visual²⁷. Junto aos traços sutis de um corpo feminino nu, corpo deitado de bruços em meio ao que parece ser um fogo alaranjado, o artista desenha nas nuvens um cubo tridimensional, forma geométrica que em sua obra aparece recorrentemente como potência sexual e política. Completando a peça, do céu despenca uma vibrante linha azul, tinta que escorre até o topo de uma montanha posicionada em meio à paisagem produzida a partir da colagem e da pintura com variação tonal entre o preto, o verde e o laranja.

Dias após finalizar esse trabalho, Benetazzo voltaria aos mesmos elementos descritos no parágrafo anterior para realizar um outro desenho em torno das representações do prazer. Datada de 23 de dezembro de 1968 (página 101), também sem título, a nova peça contém uma experiência estética muito similar àquela encontrada no exemplo do dia 15. Nela, um sentimento de deleite, um tom poético sublime, parece se sobressair a partir do equilíbrio rigoroso entre os planos, as linhas e as cores, a partir da presença de um cubo tridimensional localizado na suavidade das nuvens e sobre uma paisagem cuja angulação evoca a ternura e a quietude de um charmoso vale geográfico. Embora não exista nesse trabalho referências ao desejo sexual, diferentemente do anterior, no qual o erótico estava localizado na nudez feminina, nele predomina uma natureza em tom contemplativo, um desejo outro de delicadeza associado à placidez visual e bucólica. Diante de um contexto histórico marcado pela violência, face a um Brasil atormentado por monstros a obstruir liberdades, o artista responde com o embelezamento estético, talvez projetando sobre o papel as expectativas de uma transformação futura do mundo. Aqui, Benetazzo parece dialogar com um imaginário fartamente difundido entre as esquerdas latino-americanas das décadas de 1960 e 1970, a aposta de que o compromisso político resultaria em um processo de suplantação do autoritarismo e de fundação de um novo tempo aberto ao prazer e à solidariedade entre os povos. Essa análise da obra como um anseio de tranquilidade em meio às truculências do presente, uma leitura possível a partir das informações em torno da trajetória biográfica de seu autor, é reforçada pelas frases que o artista inscreve no papel, por um texto que nos remete a um eu-lírico cujos sonhos foram interrompidos, mas cujo desejo de luta e de transformação encontra-se redobrado: “la mañana llegó; con sus frizadas ahuyentó el leve sueño que mis sienes amorosos ceñía; despierto, pues, con muchos bríos dejé mi chozo plácido y emprendí mis caminos enquesta arriba” (sic).

²⁷ Fernando Pessoa foi, de fato, uma das maiores referências literárias de Benetazzo. Até hoje, na casa de amigos e de familiares do artista, é possível localizar livros que lhe pertenceram, dentre eles alguns escritos pelo poeta português, contendo rabiscos, anotações e comentários entusiasmados. Entre 1968 e 1971, Benetazzo citou ou transcreveu versos de Pessoa em pelo menos quatro trabalhos. Os desenhos podem ser observados nas páginas 99, 100, 113 e 114 desse livro.

Na obra que Benetazzo realizou nos anos de 1968 e 1969, na qual exercitou diversas técnicas de criação pictórica, percebe-se uma constante oscilação de humores em relação às formas como o tempo presente deveria ser representado no interior dos desenhos. Vivendo com intensidade as contradições existentes em sua contemporaneidade, dividindo o seu percurso entre as pesquisas poéticas e o compromisso com a luta política, o artista parece ter produzido, no final da década de 1960, um trabalho de oscilação estética a evocar tanto os prazeres da beleza visual quanto os temores associados a um país subjogado pelas desordens do autoritarismo. As fraturas daquele tempo, que

levaram uma parcela da juventude brasileira a cindir sua trajetória entre os sonhos de emancipação e os perigos de morte, parecem flutuar como força motriz do processo criativo experimentado por Benetazzo em seus desenhos. Ao se observar os nanquins e os demais trabalhos realizados por ele naquele momento, nota-se uma coexistência de sentimentos diversos. Em sua obra, a celebração do desejo convive ao lado do risco de aprisionamento, a pulsão erótica ao lado da perseguição ditatorial, o encantamento do corpo feminino ao lado do grotesco presente em corpos retorcidos que ferem o olhar do espectador.

O belo e o abjeto, a placidez e o horror, convergem como leituras de mundo, como tensionamentos estéticos lançados pelo artista no interior de seus trabalhos. No primeiro semestre de 1969, ao mesmo tempo em que Benetazzo produziu uma série de peças com lápis de cor (páginas 104 a 107), delicadas abstrações nas quais predominam traços e grafias sutis, ele também realizou a obra *Perspectivas: feira de ilusões* (página 110), na qual se apropria de supostos *letterings* publicitários para ressignificá-los de modo ruidoso e contorcido. Nessa colagem datada de 7 de junho de 1969, os dizeres localizados à esquerda do papel, onde figurativamente podemos identificar a palavra “vitamina”, vão se dissolvendo numa abstração agressiva, que ocupa o centro e a direita do quadro, estabelecendo uma visualidade que provavelmente indica a postura crítica de seu autor em relação ao consumismo e à propaganda. Em meio às intensas variações estilísticas, a obra de Benetazzo alcançava uma maturidade poética de transições constantes entre o figurativo e o abstrato. Se até 1967 havia predominado em seus trabalhos uma separação perceptível entre esses dois campos, agora ele procurava sintetizá-los como parte de um processo criativo a reunir comentários políticos, transcendências formais, prazeres e abjeções visuais. De fato, o artista parecia alcançar uma singularidade estilística ao rever as divisões que antes haviam marcado o seu fazer estético. No entanto, como veremos a seguir, uma outra bifurcação se tornaria central na trajetória biográfica de Benetazzo a partir de 1969. Bifurcação que o acompanharia até o fim e que traria consequências determinantes para a sua vida: o dilema entre prosseguir artista ou abandonar tudo para ingressar na militância armada contra o regime militar.

Os anos da clandestinidade política

Em meados de 1969, provavelmente no mês de julho, Antonio Benetazzo partiu rumo a uma longa viagem no exterior. Oficialmente, a sua decisão de sair do Brasil era motivada pelo desejo de viver um tempo na Itália, aproveitando a estadia em seu país de origem para ampliar os estudos em torno das heranças da arte europeia. Para os familiares e amigos do artista, que em sua maioria desconheciam as reais intenções da viagem, a possibilidade de concretizar uma importante aspiração intelectual justificava a escolha de Benetazzo em largar tudo o que ele havia conquistado nos últimos anos. Ao abandonar o apartamento onde morava em São Paulo, a universidade na qual era aluno e os postos de trabalho como professor, o artista, no entanto, não se preparava para um projeto de pesquisa estética na Itália. Na verdade, mantendo em sigilo a sua decisão, ele planejava deixar o Brasil com a finalidade de se deslocar em direção a Cuba, onde companheiros da luta armada, sobretudo da Ação Libertadora Nacional (ALN), o aguardavam para um intenso período de treinamento guerrilheiro. Principalmente por questões de segurança, mas também evitando preocupar os familiares, Benetazzo preferiu ocultar de quase todos a sua opção em assumir de frente os riscos de uma vida clandestina em oposição ao regime militar. Ao que tudo indica, após transitar por vários meses, deslocando-se entre diferentes países para despistar os órgãos de informação da ditadura, ele finalmente alcançou Cuba no segundo semestre de 1970, lá permanecendo por mais de um ano até regressar ao Brasil com o objetivo de prosseguir com as atividades de resistência política contra o Estado autoritário²⁸.

Entretanto, antes de partir em viagem, Benetazzo despediu-se de seus pais, irmãs e amigos. Na ocasião, consciente dos perigos que o aguardavam a partir de então, as despedidas do artista não se resumiriam ao último encontro com seus familiares em São Sebastião/SP ou a uma festa organizada na residência da fotógrafa Nair Benedicto²⁹. Sabendo que a sua escolha poderia não ter volta, que se tornava cada vez mais real o risco de ser torturado e assassinado por agentes da repressão, Benetazzo resolveria dividir várias de suas obras entre aqueles com os quais convivia intimamente. Embora já estivesse acostumado a presentear as pessoas com os seus desenhos, compartilhando o entusiasmo pela experimentação estética, a iminência da clandestinidade, da entrega definitiva à guerrilha, parece ter gerado no artista o desejo mais intenso de espalhar entre várias residências algumas obras que ele havia realizado durante os anos 1960. Impossibilitado de levar os trabalhos na viagem, e diante da complicada decisão de deixar para trás a vida que estabelecera até aquele momento, Benetazzo ofereceu parte de suas obras aos amigos próximos, dividindo com eles vestígios de memória afetiva e de criação poética. Para o artista, talvez um dos modos de lidar com o desprendimento da própria existência, com o abandono da vida anterior, foi a partilha de uma identidade poética construída no decorrer de alguns anos. Por esse motivo, vários de seus desenhos, a exemplo de *Estorinha de um amor moderninho* (página 96) ou *La mañana llegó...* (página 101), possuem inscrições textuais que nos remetem a duas temporalidades distintas: um tempo em que eles foram de fato produzidos, em ambos a data de 1968, e um outro tempo, extra-pictórico e no limite da viagem

²⁸ As datas, sem muita precisão, foram informadas por Ana Corbisier em 12 de fevereiro de 2015, durante um depoimento ao autor. Ex-militante da ALN, ela conviveu com Benetazzo em Cuba, quando participou com ele do treinamento de guerrilha.

²⁹ De acordo com Nordana Benetazzo, em entrevista recolhida no dia 3 de fevereiro de 2015, e com Alípio Freire, em depoimento de 11 de fevereiro do mesmo ano.

a Cuba, no caso julho de 1969, no qual foram cedidos a alguém e se tornaram desejos de permanência simbólica. Para além do que esses trabalhos representam ou contêm como criação estética, em suas margens inferiores se encontram presentes as dedicatórias de um artista que se despedia e ofertava para os amigos as marcas de sua sensibilidade. Na delicadeza sutil do grafite, permanece até hoje a data limite do percurso de Benetazzo: o momento da bifurcação mais radical, do colocar em segundo plano o universo artístico para assumir o compromisso, infelizmente sem retorno, da entrega à luta armada³⁰.

A passagem de Benetazzo por Cuba é um dos momentos mais nublados da trajetória biográfica do artista. Segundo relembra Ana Corbisier, que conviveu com ele nesse país, o treinamento guerrilheiro foi para Benetazzo um tempo de intensa autocrítica e de ruptura com certas tendências da luta armada brasileira. Uma das poucas ex-militantes que passou por Cuba e sobreviveu à violência do regime militar, rara voz remanescente dentre aqueles que fizeram o curso de guerrilha naquela região, Corbisier relata o desconforto sentido pelo artista diante das lideranças políticas que, na ocasião, defendiam a necessidade de interromper durante um período a resistência mais radical à ditadura³¹. De acordo com ela, mas também segundo a pesquisadora Denise Rollemberg³², o grupo de dirigentes de esquerda que se encontrava em Cuba naquele momento, formado sobretudo por membros da ALN, era da opinião de que o contexto histórico tornara-se desfavorável à continuidade imediata da revolução armada. Desde a proclamação do AI-5, em dezembro de 1968, o agravamento das brutalidades cometidas contra os militantes, com torturas e assassinatos que haviam desmantelado vários núcleos de insurgência no interior do Brasil, levava à necessidade de um recuo estratégico, da permanência dos guerrilheiros no exílio até o período no qual aparecesse uma conjuntura mais adequada para o retorno à luta armada. Na perspectiva da ALN, cabia a seus integrantes uma espécie de compasso de espera: predominava a avaliação de que era preferível se reorganizar fora do país, em segurança, para depois reaparelhar os focos de resistência ao Estado autoritário.

Tudo leva a crer, no entanto, que Benetazzo foi uma das principais vozes de dissonância em relação ao ponto de vista da ALN. Incomodado com as hierarquizações de poder no interior do grupo, já que as suas posições eram por vezes definidas por lideranças que há tempos se encontravam longe do Brasil, o artista se tornou em Cuba um militante contrário à interrupção momentânea do combate armado. No entendimento de Benetazzo, posteriormente evidenciado nos textos anônimos escritos por ele para o jornal clandestino *Imprensa popular* (1972), o contexto histórico exigia não a paralisação da resistência, mas sim uma mudança de postura entre aqueles que defendiam o socialismo como perspectiva última de revolução política³³. Como esclarece a historiadora Denise Rollemberg³⁴, a sua posição, compartilhada por outros que também viajaram para Cuba entre 1970 e 1971, era a de retomar imediatamente a guerrilha urbana e rural no Brasil, só que a partir de agora construindo um projeto no qual a luta armada se aproximaria gradualmente das classes populares, gerando um vínculo orgânico com trabalhadores operários e camponeses. Na opinião de Benetazzo, o grande equívoco dos guerrilheiros, pelo menos até aquele momento, havia sido o desligamento

³⁰ Para dividir as obras entre os conhecidos, Benetazzo contou com a ajuda de Luiz Carlos Poloni, que era seu amigo desde os tempos da adolescência, na cidade de Caraguatuba/SP. Apesar de Poloni nunca ter atuado diretamente na luta armada, por diversas vezes ofereceu apoio a perseguidos pela ditadura, auxiliando o artista, entre 1968 e 1969, a forjar passaportes para que militantes partissem em direção ao exílio político. A obra *Estorinha de um amor moderninho* foi presenteada a ele. Depoimento concedido ao autor em 5 de março de 2015.

³¹ De acordo com depoimento concedido no dia 12 de fevereiro de 2015.

³² ROLLEMBERG, Denise. *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

³³ Ao que tudo indica, Benetazzo foi um dos criadores do jornal *Imprensa popular*, uma publicação editada e distribuída pelo Movimento de Libertação Popular (MOLIPO) no ano de 1972. Concentrando-se no lema "contra a mentira reacionária, a verdade revolucionária", o periódico procurava difundir a perspectiva ideológica do grupo guerrilheiro, de união entre a luta armada e as demandas políticas da classe popular, além de desconstruir as matérias divulgadas pela grande imprensa brasileira a favor do regime militar. Em se tratando do jornal *Imprensa popular*, surpreende o fato de uma parte de seu conteúdo ser dedicada a expor os nomes de empresas que financiavam as atividades da ditadura e o aparelhamento de centros de tortura. Segundo Cida Horta, ex-militante e última companheira de Benetazzo, o artista era o principal responsável pelos textos publicados no periódico. Enquanto ele os escrevia, ela os reproduzia a partir de um datilógrafo. Depoimento concedido ao autor no dia 3 de fevereiro de 2015. Várias edições de *Imprensa popular* podem ser encontradas no Arquivo do Estado de São Paulo e no Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

³⁴ Idem.

em relação aos interesses e às reivindicações do povo. Em parte, acreditava ele, o desmantelamento da esquerda radical, na passagem dos anos 1960 para os 1970, não era resultado apenas da brutalidade ditatorial, mas provinha inclusive da falta de ligação entre os combatentes e as massas também submetidas ao autoritarismo de Estado. Isolados do povo, do sujeito histórico marxista por excelência, os guerrilheiros foram massacrados sem que recebessem qualquer apoio estratégico ou político da população em geral. A perspectiva, portanto, seria unir a violência revolucionária a um projeto de aproximação possível com os movimentos sociais de base. Apostando nesse viés de autocrítica, Benetazzo romperia com a ALN durante a sua estadia em Cuba, unindo-se a outros militantes para formar a dissidência conhecida como Movimento de Libertação Popular (MOLIPO). Apesar dos avisos de que sua vida corria risco, o artista seria um dos poucos que regressaria clandestinamente ao Brasil na segunda metade de 1971, instalando-se na cidade de São Paulo com o objetivo de retomar as atividades da luta armada.

Durante o tempo que passou em Cuba, Benetazzo praticamente interrompeu o seu processo de criação estética. Face às urgências da guerrilha e da resistência à ditadura, o artista se afastava da identidade poética que vinha construindo desde a juventude, optando por outra identidade na qual predominaria o homem disposto a viver no limite em nome de uma transformação política do mundo. Até hoje, as pessoas que conviveram com Benetazzo entre 1970 e 1972, seja Ana Corbisier, em Cuba, ou a ex-militante Cida Horta, no Brasil, se surpreendem diante da sua escolha em desprender-se quase completamente das experiências artísticas que vinha desenvolvendo na década de 1960. As duas, inclusive, sequer saberiam, à época, que ele desenhava ou que seu nome era Antonio Benetazzo. Para ambas, em especial para a segunda, que foi sua última companheira e dele engravidou, aquele homem se chamava Paulo, um codinome escolhido justamente para ocultar a sua vida pregressa e para assegurar que nenhum de seus amigos ou familiares fosse pressionado pelo regime militar³⁵. No percurso de Benetazzo, esse foi um período de forte cisão identitária. Como se não lhe bastasse fazer política através do campo artístico, embora muitas de suas obras contivessem críticas à situação autoritária brasileira, ele se lançou a um compromisso militante radical, enxergando na guerrilha a vanguarda histórica que seu tempo exigia. Transformado em Paulo e forjando documentos, a sua existência bifurcava-se em definitivo.

No período em que viveu a clandestinidade, entre 1970 e 1972, Benetazzo produziu poucas obras artísticas. Voltando-se principalmente para o engajamento político, seja praticando ações armadas ou editando o jornal *Imprensa popular*, ele dedicou um tempo restrito à criação de novos desenhos. No decorrer das pesquisas para a redação deste texto, a partir das quais se buscou um levantamento dos trabalhos realizados pelo artista, foi possível localizar apenas 12 feitos por ele durante esses anos, um número pequeno se comparado às dezenas de obras produzidas de 1966 a 1969. Apesar dessa quase interrupção do processo criativo, sem dúvida uma evidência do compromisso de Benetazzo com as tarefas da militância, o conjunto de trabalhos datados de 1971, num total de 11 peças, indica a existência de um artista que alcançava singularidades estéticas e se



Capa da edição inaugural do jornal *Imprensa popular*, publicada no primeiro semestre de 1972.

³⁵ Maria Aparecida Horta conheceu Benetazzo durante o período de sua clandestinidade. Militando como apoio estratégico de grupos armados, auxiliando na produção e na distribuição de jornais e de panfletos, Cida se relacionou com o artista entre o final de 1971 e o ano de 1972. Quando ele foi assassinado, no mês de outubro, ela se encontrava grávida. Perseguida pela ditadura, fugiu do país e chegou a Cuba no primeiro semestre de 1973, retornando ao Brasil apenas em 1979, no momento em que houve a proclamação da anistia política. Infelizmente, a filha do casal, chamada Maria Antonia, faleceria aos três anos de idade, em 1976. As informações foram concedidas por Cida Horta durante uma entrevista realizada no dia 3 de fevereiro de 2015.

deparava com complexas questões existenciais envolvendo a sua opção pela luta armada. É curioso notar, por exemplo, que dentre esses desenhos, realizados no trânsito entre a saída de Cuba e a chegada ao Brasil³⁶, encontram-se três autorretratos nos quais o autor representa o próprio corpo caracterizado de acordo com as exigências impostas pela clandestinidade guerrilheira (páginas 112 a 114).

Percorrer a obra completa de Benetazzo, incluindo aqui os desenhos feitos durante a juventude, é descobrir um artista que se dedicou bastante à realização de autorretratos. Em quase dez anos de percurso criativo, tempo no qual pesquisou e praticou múltiplas técnicas de criação pictórica, por diversas vezes ele optou por uma produção na qual imprimiu traços estéticos em torno de seu próprio corpo e identidade. A cada novo retorno às representações de si, Benetazzo experimentava formas variadas de composição. Em seu primeiro autorretrato, feito em 1965 com giz de cera (página 48), a seriedade de seu semblante, com olhos verdes penetrantes que encaram diretamente o espectador, é construída a partir de um estilo que parece dialogar com certas tendências da herança impressionista. No desenho *Homenagem ao azul 11:17* (página 49), de 27 de janeiro de 1967, as linhas produzidas com grafite e nanquin apresentam uma figura aparentemente taciturna, representada ao modo de um intelectual em postura reflexiva. Já na obra *Auto-retrato de camisa azul 2:36* (página 94), de 29 de janeiro de 1967, realizada dois dias após a anterior, o aspecto de sobriedade se desloca para um tom mais jovial, no qual as cores pintadas em *ecoline* compõem um corpo relaxado que desfruta do prazer de tragar o seu cigarro. Ainda em 20 de dezembro de 1968, em um desenho sem título e feito à base de carvão (página 95), Benetazzo retorna à seriedade de seu semblante, transcrevendo sobre o papel o significado da letra “c” de acordo com a definição presente em algum dicionário da época³⁷.

Apesar de Benetazzo ter realizado vários autorretratos no período anterior à clandestinidade, num total de oito entre 1965 e 1968, tudo leva a crer que ele ampliou o desejo de representar a si mesmo no ano de 1971, quando dedicou três obras à composição de seu corpo travestido como guerrilheiro. Encontrando-se à margem da vida social e enfrentando o isolamento da luta armada, o artista deslocava para o interior de suas peças um forte anseio de autorrepresentação, de autoconservação simbólica na forma de uma criação pictórica mediada pela técnica da colagem de materiais. Se antes, ao se lançar à condição limite da guerrilha, ele já havia partilhado a sua memória com os amigos, optando em julho de 1969 por presenteá-los com alguns trabalhos, agora essa preservação da memória transformava-se em processo criativo, em expectativa de imprimir no papel os traços da própria identidade cindida. Nesse conjunto de três peças, o que predomina é o corpo de Benetazzo caracterizado como o militante Paulo, como o heterônimo escolhido por ele para os tempos da clandestinidade política. Mantendo uma expressão séria no rosto, ali o artista se traveste ao modo de um guerrilheiro, modificando o seu semblante a partir do uso de um bigode, do cabelo com entradas e da utilização de um óculos com aro grosso. Ao expor esse outro “eu”, forjado como um meio de ocultar da ditadura a sua verdadeira identidade, ele conservava no papel um corpo que enfrentava o risco de ser violentado e de desaparecer nas mãos do Estado autoritário.



Autorretratos de Benetazzo em Caraguatatuba/SP. Sem data.

³⁶ Não se sabe ao certo onde Benetazzo pintou os 11 desenhos produzidos em 1971, durante a clandestinidade. Segundo Zuleika Alvim, que atualmente guarda a maioria desses trabalhos em sua casa, o artista a presenteou com o conjunto de obras no final de 1971. Em entrevista realizada no dia 10 de fevereiro de 2015, a historiadora contou como foi abordada na rua por um desconhecido, por um homem que lhe entregou um pacote contendo os desenhos, informando a ela que o seu autor desejava retomar o contato perdido desde 1969. A partir desse episódio, ela passaria, nos próximos meses e por diversas vezes, a abrigar Benetazzo em sua casa. A despeito dessas informações biográficas, ainda se mantém o mistério em torno do local onde o artista pintou tais peças, se os realizou em Cuba ou no Brasil.

³⁷ Há ainda outros quatro autorretratos realizados por Benetazzo, sem data, e que formam um conjunto desenhado sobre papel e a partir do uso de lápis de cor. Três deles podem ser vistos neste livro, nas páginas 62 a 64.

No entanto, a despeito dessas obras apresentarem Benetazzo durante a sua vida clandestina, elas também possuem vestígios que evocam uma subjetividade construída por ele desde os tempos da juventude. Em um dos desenhos, sem título mas identificado como *Autorretrato X* (página 114), o rosto do artista, em tom esverdeado, encontra-se desenhado sobre cores que evocam as bandeiras de Cuba e do Brasil, sem dúvida um indício de seu percurso recente e de sua decisão pela luta armada. Ao mesmo tempo, seja através da colagem ou do uso de grafismos textuais, referências ao campo cultural anunciam as predileções intelectuais de Benetazzo desde a década de 1960. A transcrição de um fragmento do *Poema em linha reta*, no qual um eu-lírico ironiza e celebra a sua condição marginal, nos aproxima tanto do texto de Fernando Pessoa quanto de um poeta cuja obra foi desenvolvida por meio de inúmeros heterônimos, numa cisão identitária que remete àquela vivida por Benetazzo no ano de 1971. A partir do cruzamento entre as duas condições existenciais de Benetazzo, a do guerrilheiro e a do artista, conserva-se no interior do papel uma subjetividade que agrega e tensiona as dimensões do político e do cultural. No autorretrato, no desenho de um corpo que logo mais seria assassinado, as representações do “eu” preservam a memória de alguém que bifurcou os seus caminhos, embora tais caminhos inevitavelmente se sobreponham como escolhas feitas por um único sujeito.

Nos últimos trabalhos realizados por Benetazzo, tornam-se explícitas as referências ao regime militar e às questões envolvendo a sua opção pela luta armada. Em parte, esse conjunto de obras é atravessado por uma abordagem claramente positiva. Em decorrência do treinamento guerrilheiro em Cuba e posicionando-se à frente da criação do grupo MOLIPO, é bem provável que o artista se encontrasse, no ano de 1971, confiante em relação às possibilidades de derrubar a ditadura instaurada no Brasil desde abril de 1964. Embora restem poucas informações em torno da trajetória de Benetazzo no período, e ele evitasse conversar sobre a sua militância com amigos que não participavam da resistência armada³⁸, os textos que redigiu para o jornal *Imprensa popular* ou uma parcela de seus trabalhos parecem sugerir a existência de certo entusiasmo diante dos possíveis rumos da revolução socialista. No caso de uma peça como *O futuro já chegou* (página 119), cujo título nos reporta a uma certeza de transformação política no tempo presente, o tom positivo é dos mais evidentes. Sobre as linhas irregulares de um mapa desenhado com grafite, cartografia que posiciona o espectador na região da América Central, uma coloração avermelhada, ao que tudo indica partindo de Cuba, espalha-se como fluxo revolucionário em direção às Américas do Norte e do Sul. Em se tratando da obra intitulada *Queda* (página 116), Benetazzo retorna a uma composição estética recorrente em sua produção, um cubo tridimensional que entre 1967 e 1969 lhe serviu como representação das potências atreladas ao erótico e ao político. Posicionando essa figura geométrica na centralidade do papel, abaixo dela estendendo linhas pontilhadas que parecem sugerir o seu despencar em meio a uma paisagem abstrata, o artista a preenche com ondulações e cores que propõem o encontro simbólico das bandeiras de Cuba e do Brasil. Tal qual uma bomba prestes a cair sobre o mundo para modificá-lo, sintetizando um possível vigor revolucionário nascido da união entre as guerrilhas dos dois países, o cubo ainda carrega consigo uma colagem na qual se nota a presença da foice e do martelo comunistas. É bem provável que o destino dessa potência transformadora fosse o Brasil

³⁸ Durante os depoimentos recolhidos para a redação desse texto, vários amigos de Benetazzo, a exemplo de Luiz Carlos Poloni e Francisco Ramalho Jr., falaram sobre o seu cuidado em evitar comentários acerca da luta armada com quem dela não participasse. Esse foi um dos pontos centrais da entrevista realizada com Zuleika Alvim, que abrigou o artista, em sua casa, entre os anos de 1971 e 1972.

da ditadura, denunciado por Benetazzo na peça *A copa do mundo é nossa...* (página 115), na qual o artista se apropria de uma fotografia contendo jogadores de futebol com o objetivo de ressignificá-la sob uma leitura crítica e politizada.

As últimas obras de Benetazzo, porém, não se restringem às representações associadas a um possível entusiasmo de origem política. Embora parte delas esteja perpassada por uma dimensão positiva, composta a partir de linhas, planos e cores que celebram a guerrilha como mediação dos desejos revolucionários, outra parcela dos desenhos apresenta um processo criativo construído em meio às tensões e às inquietações de um artista que vivia com intensidade a condição limítrofe da luta armada. Passar os olhos pelos trabalhos realizados por Benetazzo no ano de 1971, durante uma situação de isolamento social e de clandestinidade política, é também deparar-se com as angústias enfrentadas por alguém cuja existência encontrava-se próxima ao risco da morte, da violência e do dilaceramento identitário. Em parte dessas obras o mal-estar se sobressai ao entusiasmo, tornando-se indício de uma sensibilidade poética consciente dos dilemas presentes na opção por engajar-se no projeto radical da via guerrilheira. É exatamente esse o tom que parece predominar em um desenho intitulado *BR 71* (página 118).

Retomando um dos aspectos mais singulares de seu fazer criativo, a mistura e o tensionamento entre o figurativo e o abstrato no interior da composição, o artista desenha em grafite, sob papéis laminados amassados, cinco corpos que sugerem desmanches afetivos e identitários. No centro da peça, um homem portando uma mochila (um guerrilheiro?) e olhando diretamente para o espectador é o único que contém rosto. Circundando essa figura principal, os demais corpos são desenhados em meio às ausências: os dois à direita, com traços aparentemente femininos, perderam os seus semblantes e as suas identificações visuais; os dois à esquerda, afastando-se do olhar do público, caminham cabisbaixos e entristecidos como se carregassem o peso de alguma tragédia iminente. Figurativos, os personagens desse quadro se dissolvem sob as contorções da colagem abstrata e da imagem de um aparelho televisivo, nas quais a predominância do tom avermelhado e esverdeado pode ser lido, não sem risco, como o esparramar do sangue sobre as cores da bandeira brasileira. O mal-estar proveniente dessa peça, que parece nos remeter às condições de perda e de risco da vida clandestina, se amplia ainda mais quando lemos o fragmento de poesia transcrito por Benetazzo sob o vermelho da abstração. O texto “Auriverde pendão da minha terra / Que a brisa do Brasil beija e balança” pertence ao sexto canto do poema *O navio negroiro*, obra épica na qual Castro Alves trata da tragédia e da violência vividas por escravos africanos durante o processo de colonização brasileira. As angústias expostas pelo artista, que acabam se tornando mais pesadas quando relembramos do seu assassinato em outubro de 1972, também atravessariam outros trabalhos do período, a exemplo de uma peça intitulada *Brasil* (página 120).

Conhecer a obra integral de Benetazzo é se deparar, inevitavelmente, com os traços de violência deixados por um período no qual o Brasil esteve regido pela desordem e pelo autoritarismo do regime militar. Por mais que nos esforcemos em apreciar os trabalhos do artista apenas na chave estética,



Retrato de Benetazzo realizado por um artista cubano anônimo. Provavelmente de meados dos anos 1970.

tentando descolá-los de sua origem temporal, neles encontramos uma série de marcas que acabam nos devolvendo à necessidade de compreendê-los à luz de um contexto histórico específico. Quando se observa um dos últimos desenhos produzidos por Benetazzo, de 1971 e sem título (página 121), é possível admirá-lo como construção poética de alguém cujo impulso criativo sempre esteve distante dos modismos e das imposições pertencentes ao mercado cultural: ali, a partir do uso de técnicas mistas, de colagens e de grafismos textuais, o artista alcançava uma identidade poética singular e bastante sofisticada. No entanto, conhecendo-se minimamente a biografia de seu autor, não há como evitar, diante dessa peça, uma forte impressão de mal-estar associada à dimensão histórica: circundado pelas cores das bandeiras de Cuba e do Brasil, posicionado sob uma imagem que parece remeter à televisão, o crânio de um símio sobrepõe-se a uma explosão de grandes proporções, fazendo-nos recordar, com angústia, que o próprio crânio de Benetazzo seria meses depois apedrejado por agentes a serviço da ditadura militar. Ao passar os olhos pelo seu trabalho derradeiro, a colagem que deixou incompleta em outubro de 1972 (página 5), como não associá-lo diretamente ao assassinato do artista ou ao fato de que as suas ausências visuais se ampliam diante do desconhecimento público da trajetória e do trabalho criativo de Benetazzo?

Vistas hoje, em 2016, as suas obras são repletas de marcas. Na maioria das peças remanescentes de Benetazzo, a passagem dos anos se presentifica na forma de bolores, dobras, manchas, rasgos e sujeiras. A cada ruído descoberto no interior de um desenho, ruídos impressos pelo tempo e surgidos após a morte do artista, é impossível esquecer que se trata de um trabalho por décadas relegado ao esquecimento, cuja sobrevivência só se tornou possível graças à solidariedade e ao afeto dos amigos e familiares do autor. Em meio ao peso dessas violências e ocultamentos, as obras de Benetazzo contêm (e despertam) belezas, entusiasmos, delicadezas e paixões. É justamente na colisão entre a angústia e a potência do viver que se situa a memória em torno do artista. Os seus desenhos são, sem dúvida, formas de aprendizado para o tempo contemporâneo. Ao evocar a dor de um assassinato e a brutalidade do regime militar, eles também nos aproximam de um homem que se entregou à luta contra o autoritarismo, nos recordam da necessidade de insistir no compromisso pela transformação do mundo. As obras de Benetazzo manifestam-se hoje, sobretudo, como permanências da memória em um país marcado pelo esquecimento histórico. Nos dizem, a todo instante, que as ditaduras não são soluções para os problemas sociais e políticos de um país, mas sim formas perversas de corrupção que suprimem liberdades, desintegram desejos e violentam projetos de democracia e de emancipação.

A arte libertária e os silêncios da História

por Sérgio Ferro¹

Antonio Benetazzo deixou pequena produção em artes plásticas. Foi barbaramente assassinado pela repressão em 1972, aos 30 anos de idade, jovem ainda. (Seus assassinos ou já chegaram no inferno, ou estão por aí, soltos e anistiados sem processo algum.)

Benetazzo teve pouco tempo para desenvolver tudo o que pretendia. Suas áreas de interesse eram bastante amplas. Fui seu professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) - mas ele ensinava no cursinho da Faculdade de Filosofia da rua Maria Antônia, onde também estudava. Desenhava, pintava, fotografava, escrevia... Em todas estas áreas, não atuava como simples amador. Lembro de um seminário em que apresentou um texto então inovador e recente, o primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, livro que reúne seus dois campos de estudo, filosofia e arte. Na época, não havia ainda a massa enorme de comentários que hoje quase impede a leitura equilibrada deste texto. Benetazzo fez uma apresentação luminosa sem adesão beata, o que já era raro então: Foucault havia começado sua ascensão à esfera dos astros intocáveis.

Sua obra plástica, desconsiderada hoje por motivos que têm íntima relação com sua atividade política de resistência à ditadura, não recebeu ainda um tratamento crítico sério, se deixarmos de lado a apreciação de seus amigos.

Patricia Leighton, num texto sobre Picasso e o anarquismo, observa que

as ideias anarquistas que Picasso expressa no seu trabalho perderam-se para nós por causa do desaparecimento do próprio movimento anarquista².



Fotografia de estudo tirada por Benetazzo. Provavelmente da segunda metade dos anos 1960.

¹ Arquiteto e pintor, Sérgio Ferro ensinou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1962-1971) e na École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble (1972-2003), onde dirigiu o laboratório de pesquisas *dessin/chantier*. É autor de diversos livros, entre os quais *Arquitetura e trabalho livre* (Cosac Naify, 2006) e *Artes plásticas e trabalho livre* (Editora 34, 2015). Obras de sua criação encontram-se em acervos de vários museus internacionais.

² LEIGHTEN, Patricia. *Re-Ordering the Universe, Picasso and Anarchism, 1897-1914*. Princeton University Press, 1989, p. xv.

James Joll, na introdução a *The Anarchists*, observa:

Quando a revolução tem sucesso, os historiadores se interessam em traçar seus caminhos e desvendar suas origens e desenvolvimento (...). Mas ao contrário, as revoluções que fracassam são tratadas como ruelas sem saída, e os homens e ideias que as inspiraram são raramente estudados por seu interesse intrínseco³.

Vejam o que ocorre com a memória francesa sobre a Comuna, até hoje capenga. Um exemplo: a estátua da Liberdade, hoje emblema de Nova York, na origem, no século XIX, deveria ser colocada em Paris, no bairro de Montmartre, encobrindo ou se contrapondo à igreja do Sacre Coeur. Este templo foi erguido após a bárbara repressão contra os sobreviventes da Comuna, em agradecimento a Deus por permitir seu massacre. Alguns democratas, lembrando que o único pecado dos *communards* foi querer defender a França contra a ocupação prussiana provocada pela cretinice de Napoleão III, propuseram erguer um contra-monumento comemorando a luta pela liberdade. Diante do insucesso da proposição, a estátua foi oferecida ao povo americano. Em 1971, no centenário da Comuna, pouquíssimos franceses compreenderam porque o artista plástico Ernest Pignon-Ernest recobriu inteiramente a escadaria que leva ao medonho Sacre Coeur, com centenas de serigrafias representando *communards* assassinados. Esta história, desconhecida por todos os franceses para os quais eu a repeti, foi desenterrada por David Harvey⁴. Os franceses, na ânsia de esquecer tudo o que envolve a Comuna, uma vergonha nacional (os *communards*, cercados em Paris pelos prussianos invasores, foram bombardeados e depois massacrados por outros franceses) esqueceram até os motivos de orgulho.

Poucos lembram também que o obelisco da praça Vendôme, em Paris, deveria ser considerado como propriedade privada de Gustave Courbet. Acusado de ser o responsável por sua demolição durante a mesma Comuna, suas pinturas disponíveis e as que viesse a pintar foram confiscadas para pagar a restauração do obelisco. Courbet, na verdade, salvou o monumento, pois não permitiu que fosse derrubado sem mais e exigiu que fosse cuidadosamente desmontado. Mas a desativação da memória causada pelo sentimento de culpabilidade não escolhe seu alvo em detalhe.

Nestes casos (e em muitos outros semelhantes), há uma constante: um movimento social justo mas minoritário derrotado é perseguido selvagememente por compatriotas sob o silêncio compactuante de quase todos.

Benetazzo foi assassinado com extrema crueldade quando resistia à ditadura. Cito o artigo de Mônica Bergamo, publicado na *Folha de S. Paulo*, no dia 19 de julho de 2015:

Os militares levaram Benetazzo para um sítio em Parelheiros e deram um golpe na cabeça dele. Depois, passaram com a roda de um Fusca sobre seu crânio. No caminho para o Brás, onde pretendiam deixar seu corpo, ele acordou. Resolveram voltar. Dessa vez, decidiram exterminá-lo a

³ JOLL, James. *The Anarchists*. New York: The Universal Library, 1966.

⁴ HARVEY, David. *Paris, capital da modernidade*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

pedradas. Com a certeza da morte, fizeram de novo o caminho do Brás, onde o cadáver foi jogado na frente de um caminhão em movimento, para simular suicídio. Era 30 de outubro de 1972⁵.

Passado o momento da vingança cega, começa o da vergonha. Como não há como justificar o crime, é melhor esquecê-lo. Apagar todos os seus vestígios, retirá-los da História, desativar sua memória. Mas com esta desativação, que atua como um buraco negro, vai-se também tudo o que está próximo.

Apesar de pequena, a produção de Benetazzo encaminhava-se, seguramente, na direção de um universo plástico característico dos movimentos libertários. Não falo de temática. Suas obras raramente possuem um conteúdo explícito “revolucionário”. Nisto segue a lição de Paul Signac: o pintor anarquista não é o que representa quadros anarquistas, afirma o divulgador neo-impressionista. Georges Roque comenta:

O princípio anárquico (...) introduz-se no coração da estética cromática (...) no contexto do entorno anarquista do neo-impressionismo, a “analogia dos contrários e semelhantes” toma coloração política (...) a doutrina da harmonia que Seurat e Signac (...) reivindicam é seguramente uma doutrina estética. Mas ela contém também a ideia de harmonia social⁶.

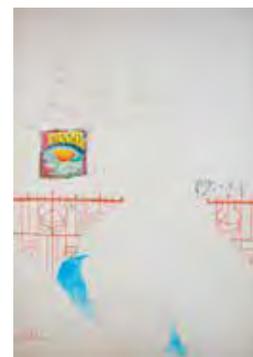
Comentário semelhante poderia ser feito sobre o jovem Picasso, segundo a tese de Patricia Leighton. Ela mostra que a maior parte de sua produção nesses anos tem conotações libertárias raramente explícitas. Outra vez não é o tema que conta, mas a articulação dos meios plásticos. Para o anarquismo comunista, a sociedade justa pós-revolucionária acolheria todas as diferenças individuais numa comunidade de iguais, numa coabitação pacífica e fraternal. A plástica correspondente a esse projeto pressupõe a manifestação igualitária de todos os meios e modos de produção convocados por uma obra, em princípio diversificados e indiferentes a qualquer tipo de hierarquia entre si. Assim, no plano da cor, da forma, da textura, do ritmo como no plano dos diferentes signos (ícones, índices e símbolos nos termos de Charles Peirce), nenhum componente tem o direito de dominar qualquer outro, sem que isto signifique sua neutralização ou apatia. Ao contrário, a “analogia dos contrários e semelhantes” proposta por Seurat e Signac pressupõe a intensidade máxima de cada um deles dentro de sua especificidade. Trata-se de estabelecer uma relação de igualdade democrática entre componentes claramente afirmativos de sua singularidade. Uma constelação sem astro dominante.

Num recente e estimulante livro destinado a aproximar comunistas e anarquistas (seu subtítulo é *por uma solidariedade entre marxistas e libertários*), nosso amigo Michael Löwy e o líder de extrema esquerda francês Olivier Besancenot lembram que, em 1938, André Breton e Leon Trotsky redigem “um dos documentos mais importantes da cultura revolucionária do século XX”, no qual dizem:

Para a criação cultural, a Revolução deve desde o começo estabelecer e assegurar um regime anarquista de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma limitação, nenhum vestígio de comando (...). Os marxistas podem dar as mãos aos anarquistas...⁷



Retrato de Benetazzo durante o trote na FAU-USP, cujo prédio era localizado na rua Maranhão. Ao que tudo indica, a imagem é datada de 1964.



Desenho de Benetazzo a retratar as grades da antiga FAU-USP. Sem título e sem data.

⁵ BERGAMO, Mônica. “O artista indigente”, *Folha de S. Paulo*, 19 jul. 2015.

⁶ ROQUE, Georges. “Harmonie des couleurs, harmonie sociale”, *48/14, La revue du musée d’Orsay, dossier Néo-impressionnisme et art social*, Paris, n. 12, Primavera 2001, p 61.

⁷ BESANCENOT, Olivier; LÖWY, Michael. *Affinités Révolutionnaires*. Paris: Éditions Mille et une Nuits, 2014, p. 152.

Não é o caso de desenvolver nesta nota a tese sugerida aqui: o silêncio que envolve a produção plástica de Benetazzo (e que atinge também muitos outros artistas plásticos resistentes em graus diversos contra a ditadura) faz parte de um movimento (inconsciente espero) de apagamento de nossa memória histórica para evitar acordar a culpabilidade pela passividade passada diante dos crimes nojentos dessa ditadura. Em particular, seu sórdido assassinato. O grande pecado da resistência foi, como se sabe, enfrentá-la - e tentar, se fosse possível, alterar a triste situação do povo brasileiro, inaugurando uma situação de real e efetiva liberdade igualitária. Essa meta orientou também a produção plástica de Benetazzo e dos outros artistas resistentes mencionados acima. Houve coerência entre a resistência à ditadura e sua contribuição para a cultura revolucionária.

Por enquanto, entretanto, ouvindo a história de nossa arte recente tal como é contada por aí (salvo a bela exceção da exposição *Resistir é preciso*, organizada por Fabio Magalhães, e algumas manifestações promovidas por Alipio Freire, mas posso desconhecer outras), parece que tirando algumas curiosidades de muito sucesso comercial (e fora o trabalho magnífico de Mira Schendel), nossa arte entre 1964 até 1985 não interrompeu seu sono durante a ditadura. É hora de corrigir esta falha culposa da memória - e Benetazzo merece que comecemos por ele.

Histórias, marcas e vestígios

por Paulo Reis¹

Esperou até às três da manhã para retornar, a rua estava vazia e escura. De longe descobriu o outro desenho, só você poderia tê-lo percebido tão pequeno no alto e à esquerda do seu. Você se aproximou com alguma coisa que era sede e horror ao mesmo tempo, viu o oval laranja e as manchas violeta de onde parecia saltar uma cara tumefacta, um olho pendurado, uma boca amassada a murros.

[fragmento do conto *Graffiti*, de Julio Cortázar]

Nos anos 1960 e 1970, artistas e críticos no Brasil responderam ao desafio de repensar as artes visuais no contexto do golpe civil-militar de 1964 e do recrudescimento da ditadura pós-1968. Num processo artístico que fora pavimentado pelas transformações advindas das linguagens artísticas experimentais do período construtivo da arte brasileira de início dos anos 1950, posturas foram assumidas ao enfatizarem uma relação estreita entre as artes visuais e o mundo social e político. O arquiteto e artista Sérgio Ferro escreveu no texto *Vale tudo* (1966) que os “problemas que a pintura nova examina são os do subdesenvolvimento, imperialismo, o choque direita-esquerda, o (bom) comportamento burguês, seus padrões, a alienação, a ‘má-fé’, a hipocrisia social, a angústia generalizada”². E também num tom combativo o poeta Décio Pignatari, no texto *Teoria da Guerrilha Artística*, afirmou, em 1967, que nada seria “mais parecido com a guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma”³. Pignatari e Ferro, entre muitos outros, aproximaram os termos arte e política em meio à urgência de um posicionamento mais claro da arte nos anos 1960. Esta relação complexa configurou um dos eixos conceituais mais presentes nas artes visuais do período.

Uma série de exposições de arte marcou as décadas de 1960 e 1970 com seus enunciados estéticos comprometidos politicamente. A exposição *Opinião 65*, mostrada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 1965, é considerada a primeira manifestação organizada dos artistas visuais contra o golpe de 1964. A exposição *Propostas 65* - organizada por Waldemar Cordeiro, Sérgio Ferro e Flávio Império, e inaugurada em 1965 na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) em São Paulo - construiu a base conceitual do chamado realismo para se refletir sobre a arte no

¹ Professor no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Paulo Reis publicou os livros *Arte de vanguarda no Brasil* (2006) e *O corpo na cidade - performance em Curitiba* (2010). Recentemente, realizou a curadoria das exposições *Cena Raul Cruz* (Espaço Cultural SESI - Curitiba, 2014) e *Visita guiada - a coleção do MUSA e a crítica de arte Adalice Araújo* (Museu de Arte da UFPR, 2014).

² FERRO, Sérgio. “Vale tudo”. *Jornal Artes*, São Paulo, ano I, n. 3, Artes plásticas, 1966.

³ PIGNATARI, Décio. “Teoria da Guerrilha Artística”. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.159.



Capa do catálogo da 2ª exposição *Jovem Arte Contemporânea*, realizada no MAC-USP entre 19 de novembro e 20 de dezembro de 1968, na qual Benetazzo apresentou duas obras intituladas *E quando não tem inspiração?* (1968).



Fotografias de estudo tiradas por Benetazzo. As imagens são, provavelmente, da segunda metade dos anos 1960.

⁴ Os dois relatórios iniciais da pesquisa feita por Reinaldo Cardenuto para a Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania de São Paulo, entre novembro de 2014 e fevereiro de 2015, foram muito importantes como fonte de dados biográficos e artísticos para a escrita deste texto.

⁵ PONTUAL, Roberto. In. *Catálogo Velha Mania*. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 1985, sem paginação.

contexto do regime militar. Em 1967, a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, mostrada no MAM-RJ, tramou as pesquisas brasileiras da vanguarda em torno do conceito da “Nova Objetividade”. Hélio Oiticica, em manifesto publicado no catálogo da exposição, afirmou no item número quatro a necessidade da tomada de posição política, social e ética da arte frente à realidade nacional. Em São Paulo, as edições da exposição *Jovem Arte Contemporânea*, conhecidas como JAC, sob a condução do diretor Walter Zanini, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), abriram espaço para experimentações artísticas as mais diversas e para uma política de museu de caráter inovador. E foi na 2ª JAC (1968), dedicada às linguagens do desenho e da gravura, que o artista ítalo-brasileiro Antonio Benetazzo apresentou dois trabalhos naquela que foi sua única exposição pública em vida.

Fruto de uma pesquisa mais ampla de Reinaldo Cardenuto⁴, a obra artística de Benetazzo ganha visibilidade. Sua produção constituiu-se num empenhado exercício artístico em sua juventude, foi se solidificando até o período no qual ele se encontrava na clandestinidade e finalizou com um desenho deixado inacabado antes de ser assassinado pela repressão militar em 1972 (ver página 5). Sua obra coloca algumas indagações para a construção do percurso cultural da arte durante o regime militar brasileiro. A partir das construções históricas daquele período, o corpo de obras de Benetazzo busca não apenas sua inserção, necessária, em uma nova narrativa histórica do período, mas o constante repensar das estratégias historiográficas, constituídas entre seus olhares, escolhas e lacunas.

Antonio Benetazzo não teve uma formação artística específica e continuada em cursos de arte. Sua trajetória foi sendo construída por meio da participação em projetos artísticos específicos, no trabalho de sala de aula e certamente em sua militância. Assim, são significativos os anos como estudante do curso de arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP a partir de 1964, os cursos de filosofia e história da arte que ministrou no Cursinho Universitário e no Instituto de Arte e Decoração (Iadê) em meados dos anos 1960, a sua parceria com o cineasta Francisco Ramalho Jr. no filme *Anuska, manequim e mulher* (1968) e a já mencionada participação na 2ª exposição *Jovem Arte Contemporânea* no MAC-USP (1968). Resultaram daí suas experimentações com fotografia, uma inteligente e delicada direção de arte e cenografia na produção cinematográfica de Ramalho Jr., além do exercício artístico permanente com o desenho.

Conceitualmente e de forma ampliada, a natureza híbrida do desenho aproxima-o da escrita, da ideia de projeto, do resgate da memória, das narrativas da descrição, da construção e inscrição de si e do gesto econômico, porém eloquente, da linha, da marca ou do vestígio. O crítico Roberto Pontual afirmou ser o desenho uma “matriz da vida, articulação primeira, projeto em marcha: esse destinar-se a ser”⁵. E foi talvez com essa potência de asseveração de si, de seu projeto no mundo, pela natureza plural de sua linguagem e pelo caráter diverso de suas possibilidades poéticas que o ofício do desenho pontuou a breve trajetória artística de Benetazzo.

Nos estudos iniciais de Benetazzo ficam evidentes, entre outras, três matrizes de sua linguagem gráfica, os artistas Paul Klee e Saul Steinberg e os ideogramas japoneses (páginas 59 e 60). Desde seus desenhos de 1966, a espacialidade do papel aparece estruturada não como simples suporte da figuração, mas como campo significativo no qual os espaços vazios são pensados como áreas expressivas. Os desenhos em bico de pena, feitos supostamente em 1967, são uma evidência dessa ativação espacial das áreas em branco do papel (páginas 65 a 75). Há também um rico vocabulário gráfico que é sempre reiterado pela inserção de textos escritos, poesias ou comentários, no uso de caracteres retirados de *letraset* e nas colagens como procedimentos pop, seja em fragmentos de embalagens ou recortes de jornal e publicidade (páginas 96, 100, 102 e 108). Essa operação de afirmar um olhar gráfico em sintonia com outras pesquisas artísticas de sua época pode ser notada no conjunto de colagens, nas inserções de poesias, também nos signos gráficos ou ideogramas na série *Haikai* (provavelmente 1967) e em seus trabalhos realizados na clandestinidade.

Não há em Benetazzo a opção por uma arte engajada vista, estrito senso, como uma manifestação artística que busca antes de tudo a clareza de suas opções políticas e menos as de suas escolhas de linguagem. Posição posta de maneira radical nas artes visuais dos anos 1960 e 1970, a questão poética de muitos artistas foi a do comprometimento político-social conjuntamente com o da experimentação da linguagem. Em Benetazzo, afora poucas obras de humor político direto, alguns de seus desenhos buscam alegorias mais intrincadas do momento social e em outros, são as questões de linguagem as mais manifestas em sua poética. Nos desenhos das séries *A gestação dos monstros* (páginas 80 a 83) e *Brasil 68* (páginas 84 a 92) vislumbra-se uma inspiração no trabalho de Goya, segundo o pesquisador Reinaldo Cardenuto, e o viés de uma linha expressionista frequente em certa tradição da arte brasileira. Nos trabalhos produzidos na clandestinidade do ano de 1971, aparecem em quase todos as cores representativas do Brasil e de Cuba (páginas 111, 115, 116 e 117), onde o artista esteve por ocasião do treinamento de guerrilha. Um dos desenhos dessa série chama a atenção pela riqueza polissêmica da justaposição de seus elementos plásticos a partir, entre outros, de um crânio de primata ou homínídeo contraposto a uma imagem de cidade (página 121). A colagem de imagens sintonizava-se com a figuração de caráter pop da jovem arte brasileira. Para o crítico Frederico Moraes, esta figuração carregava um posicionamento do artista ao afirmar que a “pop’ latino-americana é agressiva, política, contesta mais que constata”⁶.

Na última série de trabalhos, realizada no período de clandestinidade, apresentam-se alguns autorretratos que reverberam outras questões significativas. Eles fazem parte de uma pesquisa artística que se iniciara em seus primeiros trabalhos e adquiriu densidade nos desenhos de 1967 com seus traços finos de grafite e cores pontuadas em giz de cera. Os trabalhos de sua produção final, nos quais sua imagem é apresentada de forma ativa, parecem sublinhar seu ofício de artista. Além disto, em dois desses trabalhos juntam-se ainda a sua paixão pela poesia, em especial a de Fernando Pessoa. Em um deles, o poeta português aparece como citação do *Poema em linha reta*, uma partitura musical e breve texto sobre composição em Schönberg (página 114). E no outro, tomando quase



Estudo de Benetazzo a partir da obra de Paul Klee. Sem data.



Estudo de Benetazzo a partir da obra de Saul Steinberg. Sem data.

⁶ MORAIS, Frederico. “Arte americana: o meio, a estrada, na estrada”. *Revista GAM* (Galeria de Arte Moderna), Editora Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, nº 15, 1968, p. 19.

um terço da superfície do papel, há um recorte de jornal com texto de autor não identificado, sobre o fazer poético e uma menção direta a Pessoa (página 113). Nesses desenhos, como numa pungente declaração, confrontam-se a imagem do artista com a potência da produção da arte e seu projeto de engendrar novas percepções do mundo.

No conto *Graffiti*, do escritor argentino Julio Cortázar, transcrito numa localidade não identificada e sob o jugo de forças policiais e coercitivas, acompanha-se um diálogo peculiar entre dois jovens. Eles não se conhecem pessoalmente e constroem suas conversas por meio de gestos gráficos e marcas em paredes e muros. Quase invisíveis, aqueles mínimos desenhos nos espaços urbanos condensavam sentimentos de medo, expectativa ou horror. Em cada gesto dos dois jovens haviam também a vontade da resistência, do encontro com o outro e da possibilidade da expressão sensível. Benetazzo fez parte da luta contra a ditadura e realizou com desvelo sua produção artística que permaneceu até hoje praticamente inédita. Seus desenhos, vestígios de um triste período da vida nacional, constroem um diálogo com o tempo presente e vão constituir outro legado para a História já construída e aquelas esperando para serem escritas. Atrás de cada traço há uma respiração.

Primeiras anotações sobre a produção de Antonio Benetazzo em artes plásticas

por Alipio Freire¹

Em memória de Maria Antonia Horta Benetazzo

É preciso ir muito além da superfície, da aparência - parecem nos dizer os trabalhos de Antonio Benetazzo, convidando os seus contemporâneos a retomar múltiplas discussões, e espicaçando a curiosidade dos jovens deste século XXI.

Sobretudo nesta terceira e mais completa exposição póstuma - intitulada *Antonio Benetazzo, permanências do sensível* -, fica clara a importância do que produziu o artista, e do tanto mais que poderia ter produzido, não houvesse sido brutalmente assassinado pelos agentes do Governo do general-presidente (eufemismo utilizado pelo regime militar para designar o ditador de plantão) Emílio Garrastazu Médici, em 30 de outubro de 1972 - dois dias antes de completar 31 anos.

Da mostra que origina este livro constam cerca de 90 obras, selecionadas entre quase 200 pesquisadas e cadastradas (com fotos) pelo curador Reinaldo Cardenuto e sua equipe. Ainda assim, há muito mais a ser descoberto e localizado.

O simples fato de, 44 anos depois do seu assassinato, ter sido possível encontrar e recolher, no decorrer de oito meses, o volume de trabalhos agora catalogados é a maior e melhor comprovação da importância e influência do nosso artista junto aos seus contemporâneos. E vale ressaltar: não se trata de obra produzida para o mercado. Sua sobrevivência ao longo de quase meio século e os cuidados que lhe foram dispensados não visavam sua valorização comercial. Para além da memória afetiva, tratou-se de preservar a documentação de um período de disputas, debates e lutas que tomaram conta de todas as atividades humanas. Ou seja, sua obra - bem como o zelo que lhe foi dispensado por anos a fio - não pertencem ao âmbito do investimento/mercado, mas ao universo da História.

¹ Jornalista, escritor, artista plástico e cineasta, Alipio Freire atua como integrante dos conselhos editoriais do jornal *Brasil de Fato* e da editora Expressão Popular. Além de colaborar com várias publicações de esquerda, dos movimentos populares e de defesa dos Direitos Humanos, também compõe o conselho curatorial do Memorial da Anistia, em Belo Horizonte/MG.

² A primeira exposição póstuma de Benetazzo aconteceu em 1981, durante a entrega do III Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos. Composta por cerca de doze obras, a mostra foi organizada por Maria Aparecida Horta (sua viúva), Suzana Lisboa e Fernanda Coelho. A segunda exposição, ocorrida em 1990, foi patrocinada pela Secretaria de Cultura do Município de São Paulo e pelo Departamento de Cultura de São Bernardo do Campo/SP. Tratava-se de uma mostra com cerca de trinta desenhos de Benetazzo, além da apresentação de trabalhos de sete artistas que produziram obras em presídios paulistas durante o regime militar: Ângela Rocha, Arthur Scavone, Carlos Takaoka, Rodrigo Lefèvre, Sérgio Ferro, Sérgio Sister e Alípio Freire. Com o título *Pontos, linhas e planos - Antonio Benetazzo e seus camaradas*, a exposição homenageava o artista militante e o militante artista, se reportando ao mesmo tempo às artes plásticas e à política. No primeiro caso, tratava-se de uma referência ao título de um dos principais livros de Wassily Kandinsky, obra escrita em 1926 e muito cara ao homenageado. No caso da militância, também havia os pontos, as linhas e os planos: o ponto - encontro clandestino marcado entre militantes em locais públicos; as linhas - linhas políticas; e os planos - visando à derrubada da ditadura e à construção de uma nova sociedade igualitária e livre.



Cartaz da exposição *Pontos, linhas e planos - Antonio Benetazzo e seus camaradas*, ocorrida no ano de 1990.

História dos homens e mulheres do seu tempo. História das artes, discussões e buscas do seu tempo.

Do sem-fim da História.

E é dessa perspectiva que devem ser vistas e pensadas.

Seu último trabalho (ver página 5) - discurso inacabado - lateja ao nosso olhar. Um vaso com folhas a pulsar, como se fosse um coração em permanente agonia.

- Talvez seja.

Pássaro abatido

em pleno voo

rumo ao futuro

truncado²

Materiais e ferramentas

As obras presentes na mostra - e que constam reproduzidas neste livro - foram todas feitas ao longo dos anos 1960 até o início da década seguinte e se assentam em muitos estudos, exercícios, experiências e pesquisas. Tanto no que diz respeito à História das Artes quanto à teoria, ao *métier*, materiais e ferramentas - tudo isto cortando transversalmente diversas áreas do saber de seu tempo: Ciências Sociais, Filosofia, História, Política, Física e tantas outras. Sempre atento a novas materialidades que surgiam (nem sempre dirigidas ao repertório das artes plásticas), Benetazzo as incorporava ao seu fazer criativo. Assim, utilizou desde os simples e tradicionais grafites, carvões, lápis de cor e nanquim, até texturas, *letraset* (página 108) e papel *contact* - novidades absolutas naquele período. Além das aquarelas e guaches, assimilou o uso das recém-criadas tintas acrílicas, *ecolines*, pigmentos *guarany* - diluídos e fixados com cola branca e outros.

Experimentou os mais diversos tipos de pincéis e trinchas, avançando até os *fudês* - pincéis japoneses com fibras de bambu. Em relação às canetas, trabalhou com as penas tradicionais dos calígrafos, *oxford*, *graphus* e tantas outras em suas mais variadas espessuras, não se acanhando em utilizar esferográficas (inclusive *bics*) sempre que julgou conveniente.

O suporte utilizado por Benetazzo foi sempre o papel, tratado invariavelmente como plano bidimensional (sem protuberâncias ou relevos). O seu legado são obras sobre diversas marcas e gramaturas de papéis, muitas vezes contendo diferentes tipos, até mesmo cédulas de dinheiro em suas colagens. Trabalhou inclusive usando como suporte “bolachas” de papelão (páginas 59 e 60), utilizadas nos bares e restaurantes como descansos sob os copos de bebidas. No entanto, em meio a essa diversidade e profusão de papéis, é indispensável termos em conta que o *canson* foi, em regra, o papel-base de suas construções, especialmente nos trabalhos finalizados.

Para além disso, ele também incorporou ao seu fazer intervenções sobre fotografias, utilizando-se de uma técnica relativamente nova para o seu tempo (página 109).

Estudos, cópias e crítica

Entre os materiais pesquisados para a atual exposição e livro, encontramos diversas cópias de obras - interpretadas/realizadas em grafite (desenhos) por Benetazzo - de importantes artistas do passado: seja a *Sibila Délfica* (1509), de Michelangelo Buonarroti, sejam obras de Peter Paul Rubens (1577-1640), ou outros barrocos flamengos, alemães e italianos. Sim, para ele era fundamental conhecer as matrizes da Arte Moderna do Ocidente, percorrer sua gênese e desenvolvimento, contextualizando cada artista e cada obra, consciente de que *nada se cria a partir do nada*, e também, que *não é necessário reinventar a roda*. No entanto (e por isto mesmo), é necessário conhecer e analisar a criação humana de um ponto de vista histórico - da História Geral e da própria História do fazer a que nos dedicamos - e, a partir desse conhecimento (construção de um repertório), dar um salto adiante.

Se entendermos que traduzir uma pintura e suas cores para o desenho preto e branco e em dimensão sempre reduzida implica o estudo das linhas e pontos de intersecção invisíveis que subjazem à obra original - a análise dos planos, dos volumes e da luz/cores para construir uma nova síntese -, é importante e justo lembrar o historiador italiano Giulio Carlo Argan. Em seu livro *Imagem e Persuasão - Ensaio sobre o Barroco*, Argan aponta que os primeiros críticos das artes plásticas foram os gravadores que se dedicaram em séculos anteriores a reproduzir (quase sempre em xilogravuras de topo) as obras de pintores consagrados. Ora, representá-las por meio de outra variante plástica e em preto e branco exige uma cuidadosa análise da obra original (as pinturas), para que se possa realizar sua nova síntese (no caso tratado por Argan, a gravura; no caso que tratamos, o desenho - e ambos em preto e branco). A rigor, a boa crítica de arte deve cumprir exatamente esse papel analítico.

Os estudos de Benetazzo não se restringiram apenas a um ou dois períodos da arte ocidental (o maneirismo e o barroco, a cujos representantes já nos referimos). Ao contrário: foram encontradas cópias de trabalhos de pintores europeus da virada do século XIX para o XX - entre os quais Henri de Toulouse-Lautrec e Amedeo Modigliani, bem como uma série de anotações (manuscritas) em torno das vanguardas russas do início do século XX, especialmente sobre os suprematistas, construtivistas e fundadores da Bauhaus, como Kazimir Malevich e Wassily Kandinsky. Mas a curiosidade e o empenho do estudioso não tinham limites: os japoneses Kitagawa Utamaro (século XVIII) e Utagawa Hiroshige (primeira metade do século XIX) foram também objetos de suas pesquisas. Deste último, parece-nos que lhe interessavam particularmente a perspectiva cromática e os *repoussoirs* - imagens recortadas em primeiríssimo plano e que, por contraste, acabam por dirigir o foco do olhar do espectador para outro elemento do quadro/desenho.

Não é improvável que o seu interesse pelos dois artistas japoneses tenha surgido a partir do estudo da obra de Lautrec, em especial dos seus cartazes (*affiches* - termo francês como então



Estudo de Benetazzo a partir da obra *Sibila Délfica*, de Michelangelo Buonarroti. Sem data.



Estudo a partir da obra de Amedeo Modigliani. Sem data.



Manuscrito de Benetazzo em torno da leitura de textos escritos por Wassily Kandinsky.

eram referidos) nos quais os *repoussoirs* e as perspectivas cromáticas são presenças constantes. Como é conhecido, Lautrec - do mesmo modo que tantos outros artistas europeus da segunda metade do século XIX - colecionou gravuras japonesas, principalmente de Hiroshige.

Não devemos esquecer que, na segunda metade dos anos 1960, o Theatro Municipal de São Paulo abrigou, sucessivamente, uma mostra de cartazes europeus da *Belle Époque* (na qual Lautrec marcava forte presença), e a exposição da série *As 53 Estações do Tokaido* (1833-1834), de Hiroshige. O interesse de Benetazzo pelos dois artistas antecede as mostras, mas a prova de sua preferência é a assiduidade com a qual visitou o Theatro Municipal no período.



Exemplo de um desenho feito por Benetazzo em alto contraste sobre papel vegetal. Sem título e sem data.

O interesse do nosso artista pelos dois japoneses e por Lautrec ia mais além: tratava-se também do estudo das técnicas da xilogravura (no caso de Hiroshige e Utamaro) e da litogravura do francês. Desconhecemos qualquer incursão de Benetazzo na área das litogravuras, mas é importante registrar suas incursões no universo da serigrafia (*silkscreen*). Aqui, embora não tenhamos qualquer obra (*silk*) impressa, foram localizados alguns exemplares de altos contrastes sobre papel vegetal, os quais apontam claramente para a intenção de serem transformados em matrizes serigráficas.

Entre as poucas xilogravuras de Benetazzo que foram localizadas - e que constam da exposição e deste livro -, podemos ver nitidamente a utilização da técnica do *repoussoir* no cartazete/panfleto *O povo é contra a ditadura militar* (provavelmente 1968, página 78), trabalho realizado em parceria com Claudio Tozzi e no qual, em primeiro plano, um homem de costas “emoldura”, com seus braços abertos, um cartaz, conduzindo a atenção do espectador para a palavra de ordem. É como se o nosso artista nos alertasse:

Sim, também os panfletos e demais peças de agit-prop (agitação e propaganda) devem ser bem e cuidadosamente construídos. Enfim, o capital é extremamente zeloso com suas propagandas e campanhas - sejam comerciais, políticas e/ou ideológicas.



Desenho realizado por Benetazzo. Sem título e sem data.

Ainda sobre o tema, chamamos a atenção para vários dos seus estudos nos quais encontramos, no primeiro plano, círculos e semicírculos - geralmente em azul ou laranja, feitos a pincel e tintas à base de água, chapados e muito regulares na aplicação da cor e na definição das suas margens, como se escondessem a marca da pincelada - que puxam o nosso olhar para pequenos riscos e desenhos em nanquim e pena. Não é à toa que, em livre tradução do francês, o termo *repoussoir* poderia ser convertido para “repuxar”, “repuxado”, ou algo do gênero³.

De todo modo, a insistência do nosso artista em estudar os barrocos (ou mesmo Michelangelo) nos permite levantar como hipótese a seguinte questão:

Estaria Benetazzo desenvolvendo uma pesquisa em torno da fratura do Renascimento e da emergência da chamada Arte Moderna?

³ É importante lembrar que a pintura ocidental/europeia - pelo menos desde os séculos XVI e XVII - já se utilizava do *repoussoir*. A técnica pode ser encontrada em Johannes Vermeer (*A carta de amor*, 1670), em Rembrandt H. van Rijn (*A ronda noturna*, 1642), e não apenas entre os barrocos da chamada Idade de Ouro dos Países Baixos, mas também entre os renascentistas, como o italiano Leonardo da Vinci. A perspectiva cromática também já era usada no Ocidente desde há muitos séculos.

A hipótese que levantamos é reforçada se lembrarmos que o outro momento da História da Arte do Ocidente sobre o qual se debruçam seus estudos com uma certa frequência é exatamente a segunda metade do século XIX e início do século XX. Nessa época, foram implodidos muitos dos cânones antes consolidados pela arte ocidental, caracterizando uma nova “fratura” na arte europeia, que praticamente se pulveriza por meio de manifestos, novos conceitos, propostas e correntes.

Sintetizando: estaria Benetazzo preocupado em identificar os elementos (estruturais/conceituais da representação) de ruptura dessas quebras?

Nossa pergunta talvez nunca seja respondida. Além dos indícios que apontamos, não existe (pelo menos até o momento em que escrevemos este texto, em agosto de 2015) qualquer documentação que a confirme ou negue.

De todo modo, à pergunta/hipótese que levantamos, somente o tempo poderá elucidar, ou aprofundar enquanto enigma - a depender da sequência das pesquisas dos seus trabalhos e/ou dos rumos da História do nosso País.

Os monstros

O fato, porém, é que encontramos no trabalho de Benetazzo diversos outros diálogos - mais ou menos explícitos - com artistas de vários momentos distintos da arte europeia.

Quando da exposição *Pontos, Linhas e Planos - Antonio Benetazzo e seus camaradas* (1990), um jornalista que se impressionou positivamente com a obra de Benetazzo, referindo-se à série *Brasil 68* (páginas 84 a 92), teceu paralelos entre estes trabalhos do nosso artista e aqueles de Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), concluindo que estes últimos eram “bem mais bizarros”. Certamente o “bizarro”, naquele contexto, pretendeu significar “assustador”, “aterrorizante”.

O problema é que ao pensamento de Benetazzo subjazia a moral brechtiana desenvolvida fundamentalmente para o teatro e que ele estendia a todas as artes e fazeres - o chamado “distanciamento crítico”. Ou seja, aos artistas não cabe levar o público a emoções que redundem em catarses.

Resumindo: se é verdade que os monstros de Benetazzo não são tão “bizarros” quanto aqueles de Goya, isto se deve claramente a uma escolha do artista. Enfim, como falar do terror e do medo sem aterrorizar ou meter medo ao espectador? Como, ao invés disto, levá-lo a uma reflexão sobre e contra o terror? Esse é um dilema moral que se coloca para todo artista sério que se proponha a lidar com o tema. O efeito fácil (catártico e demagógico) das torturas insistentes, intermitentes e ultrarrealistas que lotam alguns filmes brasileiros sobre o mais recente período ditatorial deixam bem claro o que aqui pretendemos significar.

Nos seus monstros, Benetazzo foi grande e certo: finíssimas linhas em nanquim preto sobre papel de seda branco.

Retratos e autorretratos

Outro dos assuntos marcantes na produção de Benetazzo foram os retratos.

Um dos mais antigos, com o título *BR 66*, é o da sua irmã mais nova, Itália Benetazzo, ainda criança, sentada no batente de uma porta que se volta para a rua (página 50). Esse trabalho provavelmente é - dentre todos que conhecemos - um dos que mais se aproxima da pintura.

Em termos de experiência de pintura, porém, o único de seus trabalhos a que tivemos acesso é um sem título (página 93), datado de 1967, e realizado sobre suporte de madeira

Um de seus retratos mais impactantes, porém, é o do corpo assassinado do líder revolucionário Ernesto Che Guevara, obra intitulada *Y muerto se quedó* (outubro de 1967, página 77). De acordo com vários dos seus amigos com quem dividia um apartamento no Edifício Copan (São Paulo/SP), quando Benetazzo ouviu no rádio a notícia sobre a morte de Che, trancou-se em seu quarto, colocou música, e só saiu de lá com o desenho pronto. Bem, o fato é que, estudioso - como vimos - do barroco; profundo conhecedor da *Gestalt* e das linhas de força do plano, longe de utilizar seus conhecimentos no sentido de dramatizar o episódio, reforçando ao limite a diagonal descendente (aquela que vai do ângulo direito ao alto do plano, para o ângulo esquerdo inferior), ele trabalha uma composição quase ortogonal da cena - o que só reforça a nossa opinião a respeito da moral que orienta seu trabalho.

Um trabalho importante nessa área ainda não foi possível de ser localizado: o retrato do dirigente e historiador comunista Jacob Gorender, seu companheiro de militância - quando ambos ainda estavam no Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Já os seus autorretratos são muitos e se prestam a vários tipos de reflexão.

Naquele com maiores dimensões, sem título e datado de 20 de dezembro de 1968 (página 95), o tratamento que dá à sua imagem - a posição no plano, as linhas, as cores, a expressão, o alongamento do pescoço - nos leva imediatamente ao Renascimento. Mais precisamente a Sandro Botticelli (1445-1510). A figura que emerge deste trabalho poderia muito bem estar no bosque que faz fundo à obra *A Primavera* (1482), do pintor florentino.

Na coleção pertencente à historiadora Zuleika Alvim, amiga muito próxima de Benetazzo, os autorretratos assumem grande importância (páginas 112 a 114), seja do ponto de vista do assunto ou do desenho propriamente dito. Eles fazem parte da série de trabalhos realizados pelo artista após a sua volta de Cuba, a partir do segundo semestre de 1971, quando se estabeleceu em São Paulo na mais profunda clandestinidade.

Em todos os trabalhos desse período, vamos encontrar o mesmo artista, o mesmo modo de tratar o plano bidimensional, seus pontos, suas linhas e materiais de colagem. No caso dos autorretratos,

percebemos sempre uma certa ponta de humor - muito próprio a Benetazzo -, como se rindo dissesse aos que o perseguiam: *vejam em que personagem hoje me escondo*. Neste sentido, aquele em que surge com uma gravata vermelha com listras diagonais parece encarnar mais radicalmente o humor/ironia a que nos referimos (página 112).

Importante também ressaltar que - como afirmam alguns dos seus companheiros que conviveram com ele em Cuba - há toda uma produção desenvolvida por Benetazzo durante sua estada na Ilha, entre 1970 e 1971, à qual ainda não tivemos acesso.

Algumas considerações finais

De tudo o que já escrevemos - e que poderemos vir a escrever em outros momentos -, fica claro o fato de Benetazzo centrar seus estudos e sua obra no diálogo com a arte de matriz europeia. A despeito dessa constatação, não podemos avançar muitas conclusões. Sobretudo se tivermos em conta que o artista, além de dedicado militante partidário, líder estudantil e presidente do Grêmio da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo (FFL-USP)⁴, desenvolveu atividades e estudos também nos campos do teatro, cinema e música. Nos anos 1960, Benetazzo cursava as faculdades de Arquitetura e de Filosofia (ambas na USP) e tinha três empregos, todos na condição de professor de História e de Sociologia da Arte, seja no Instituto de Arte e Decoração (Iadê), no Cursinho do Grêmio da USP e no Cursinho Universitário.

Todas essas instituições de ensino trabalhavam num viés eurocêntrico de “cultura” que ele, como um professor que exigia o máximo de rigor, necessitava dominar. Aliás, é bem provável a hipótese de que muitos dos seus estudos estejam fortemente ligados às matérias que ministrava em suas aulas, no sentido de aprofundar seu próprio saber, praticando as teorias que repassava para seus alunos e alunas. De todo modo, consideramos uma tolice (e um superficialismo irresponsável) que se chegue a qualquer afirmação que o coloque no rol de artistas que carregavam uma visão “eurocentrista” do seu fazer criativo. Aliás, aqui vale lembrar o que já escrevemos antes, sobre a sua relação com as obras de Utamaro e Hiroshige.

Enfim: a obra deixada por Benetazzo na área das artes plásticas é vasta e muito rica, principalmente se considerarmos o volume de atividades outras a que se dedicou, e a sua morte prematura nas mãos dos bate-paus da ditadura instalada no Brasil pelos golpistas de 1964.

Estas primeiras anotações a respeito do assunto, apesar de toda a responsabilidade e seriedade com a qual as escrevemos, apenas fazem aflorar alguns aspectos e a importância da questão. Esperamos que elas possam servir no sentido de chamar a atenção para o nosso artista e a sua obra, instigando outros estudos e pesquisas a seu respeito. Quem sabe mesmo, servir de tema para Trabalhos de Conclusão de Cursos, Mestrados e Doutorados.

⁴ Benetazzo foi militante do Partido Comunista Brasileiro, se envolvendo - depois do golpe de 1964 - com a Dissidência Estudantil de São Paulo (DI-SP), a partir do que participou da fundação da Ação Libertadora Nacional. É na condição de membro da ALN que, em meados de 1969, deixou o país rumo a Cuba, onde participou de discussões políticas e treinamentos militares. Em Cuba, ele e outros dos seus companheiros da ALN passaram a divergir dos rumos da organização, e acabaram por fundar o Movimento de Libertação Popular (MOLIPO).

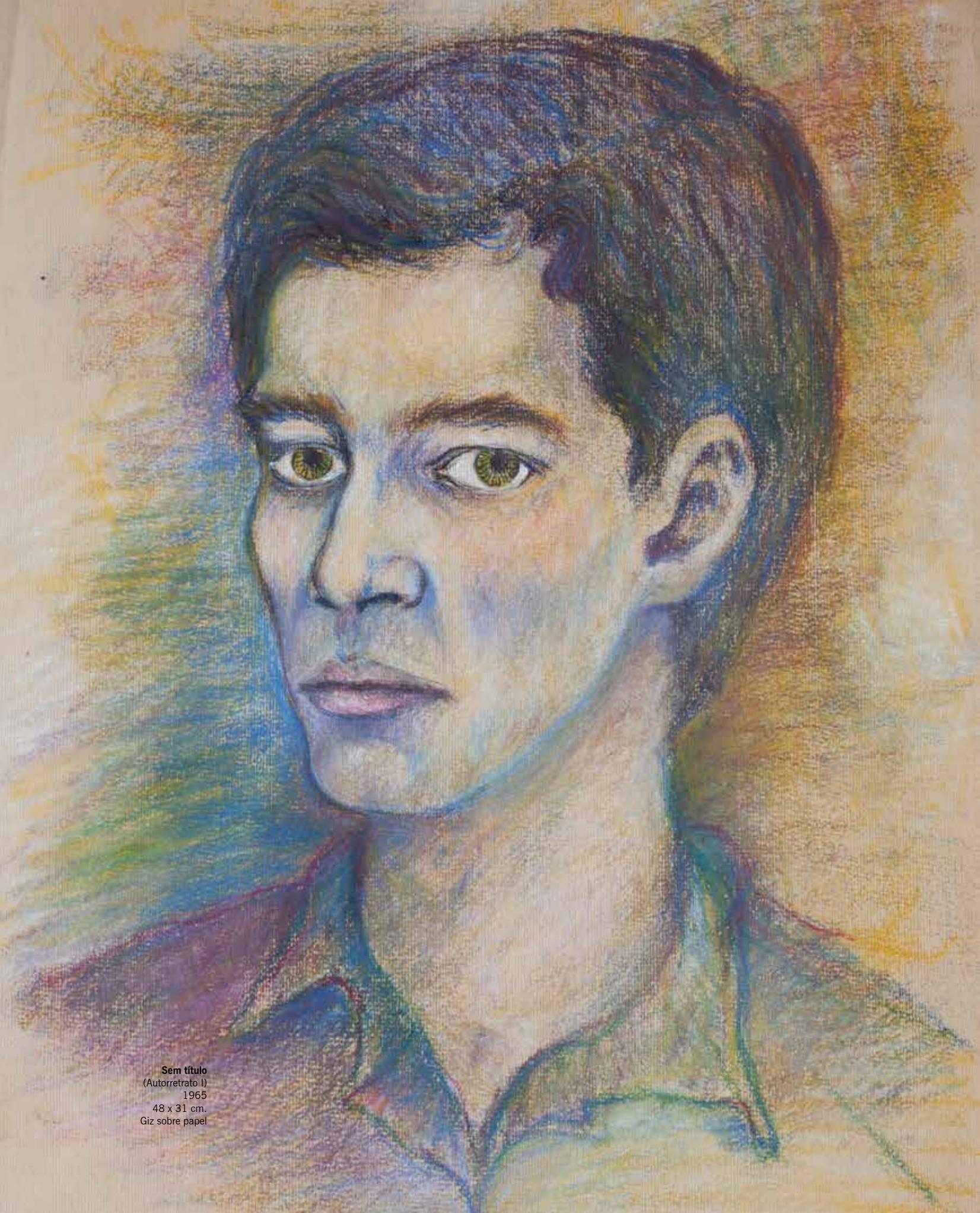


Sem título
1967
46 x 33 cm.
Ecoline, guache e nanquim
sobre papel¹

Obra, Primeiro Conjunto

Desenhos de formação, corpos,
paisagens e série *Haicai*

¹ Levando-se em consideração que muitas das obras de Benetazzo encontram-se enquadradas há décadas, foi escolha da curadoria, por questões de segurança, não retirá-las das molduras para a medição de suas dimensões. Em nome da preservação material dos desenhos, por vezes optou-se pela averiguação aproximada dos tamanhos dos trabalhos, tomando o cuidado de examiná-los sob vidros e *passé-partouts*. Mesmo sob o risco de algum equívoco em relação às medidas, pesou a necessidade de evitar o contato direto com peças que nunca chegaram a ser acondicionadas corretamente. Em relação à identificação dos estilos empregados por Benetazzo em cada obra, a curadoria lidou com a dificuldade de inexistirem informações sobre as técnicas utilizadas pelo artista, tentando contorná-la a partir de uma consultoria especializada no assunto. Na apresentação de alguns trabalhos, principalmente quando a pesquisa revelou informações a respeito de suas produções, optou-se pela atribuição de títulos, apresentados sempre entre parênteses.



Sem título
(Autorretrato I)
1965
48 x 31 cm.
Giz sobre papel

AUTO
RETRATO

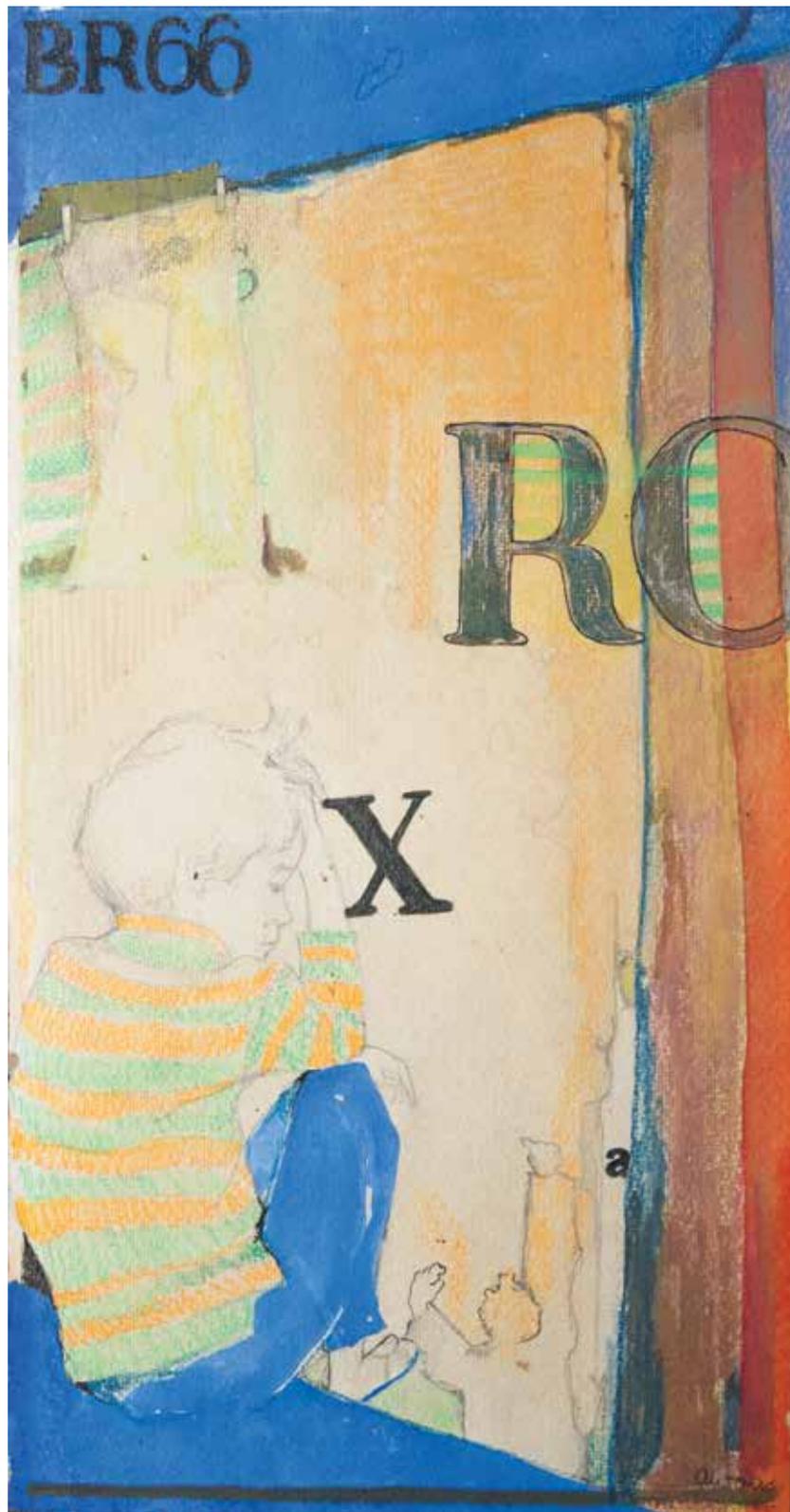


27-1-6

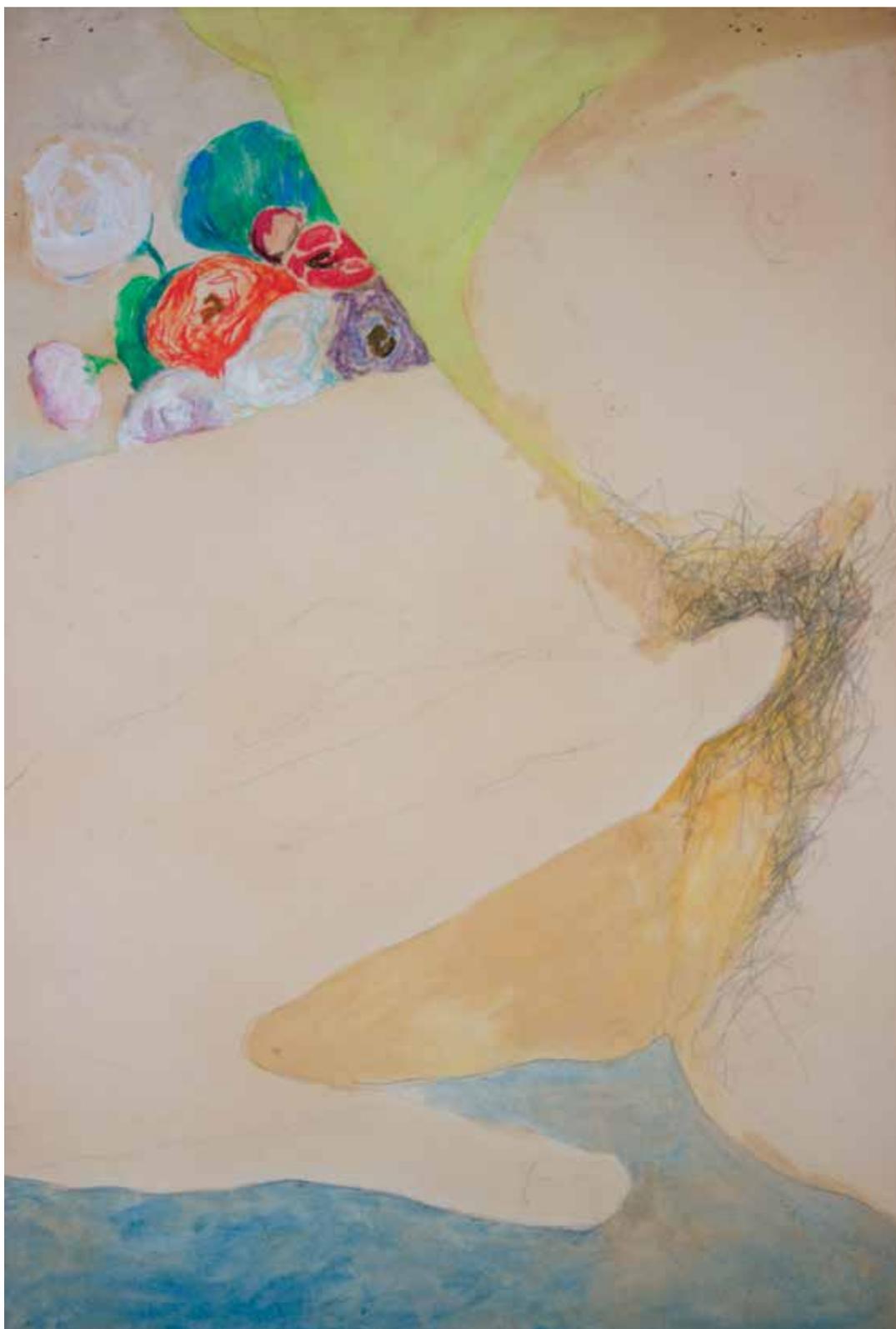
Homenagem
ao AZUL
11/17

A. Siqueira

Homenagem ao azul
(Autorretrato II)
27 jan. de 1967
50 x 32,5 cm.
Giz, grafite e nanquim
sobre papel



BR 66
(Retrato de Itália Benetazzo)
1966
34 x 18 cm.
Giz, grafite, guache e nanquim
sobre papel



Sem título
Sem data
50 x 35 cm.
Giz, grafite e guache
sobre papel



**No segmento áureo está
o que interessa**

1967

50 x 35 cm.

Gráfito e guache
sobre papel

Escritos no desenho:

Evangelho.

*Eu também vos farei uma
pergunta; se me respon-
derdes, também eu vos
direi com que autoridade
faço estas coisas, Mateus
21-24.*

*Porventura não me é lícito
fazer o que quero do que
é meu? Ou são maus os
teus olhos porque eu sou
bom? Mateus 20-15.*

*Abrirei em parábolas a
minha boca; publicarei
coisas ocultas desde a
criação. Mateus 13-35.*



**E quando não tem
inspiração?**

7 out. de 1968

50 x 35 cm.

Colagem, ecoline, grafite,
e guache sobre papel

Escrito no desenho:

*D'in su la vetta della
torre antica,
Passero solitario, alla
campagna
Cantando vai finchè non
more il giorno;
Ed erra l'armonia per
questa valle.*

[fragmento do poema *Il
passero solitario* (1835),
de Giacomo Leopardi]



Grande espaço azul aberto
7 abr. de 1967
35 x 49 cm.
Ecoline, giz, grafite
e nanquin sobre papel



Sem título
18 abr. de 1967
50 x 35 cm.
Ecoline, grafite,
guache e nanquim
sobre papel



Sem título
1967
10 x 10 cm.
Ecoline, guache, nanquim e
papel laminado sobre cartão



Sem título
1967
10 x 10 cm.
Guache, nanquim
e papel laminado sobre
cartão



Espaço Intermed...
Sem data
10 x 10 cm.
Guache, nanquim e papel
laminado sobre cartão



Sem título
(Haicai I)
Sem data
10 x 10 cm.
Guache sobre cartão



Sem título
(Haicai II)
Sem data
10 x 10 cm.
Guache sobre cartão



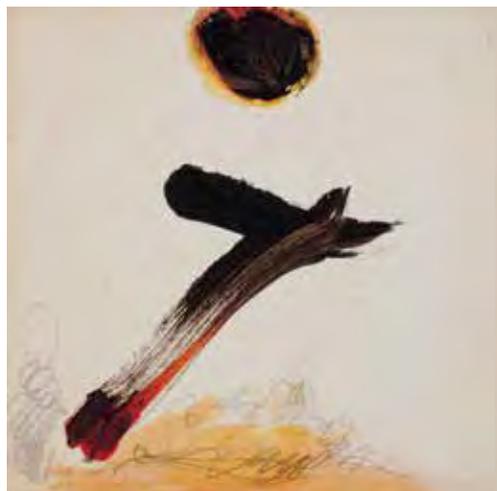
Sem título
(Haicai III)
Sem data
10 x 10 cm.
Guache sobre cartão



Tocatta/Fuga/Poesia
(Haicai IV)
Sem data
10 x 10 cm.
Guache e nanquim sobre cartão



Sem título
(Haikai V)
Sem data
10 x 10 cm.
Guache sobre cartão



Sem título
(Haikai VI)
Sem data
10 x 10 cm.
Grafite e guache
sobre cartão



Sem título
(Haikai VII)
Sem data
10 x 10 cm.
Guache sobre cartão



Sonho
(Haikai VIII)
Sem data
10 x 10 cm.
Grafite, guache, lápis
de cor e nanquim
sobre cartão



Baile de encerramento
1964
46 x 33 cm.
Impressão de matriz xilográfica
sobre papel

Segundo Conjunto

Estudos em nanquim e obras
de engajamento político



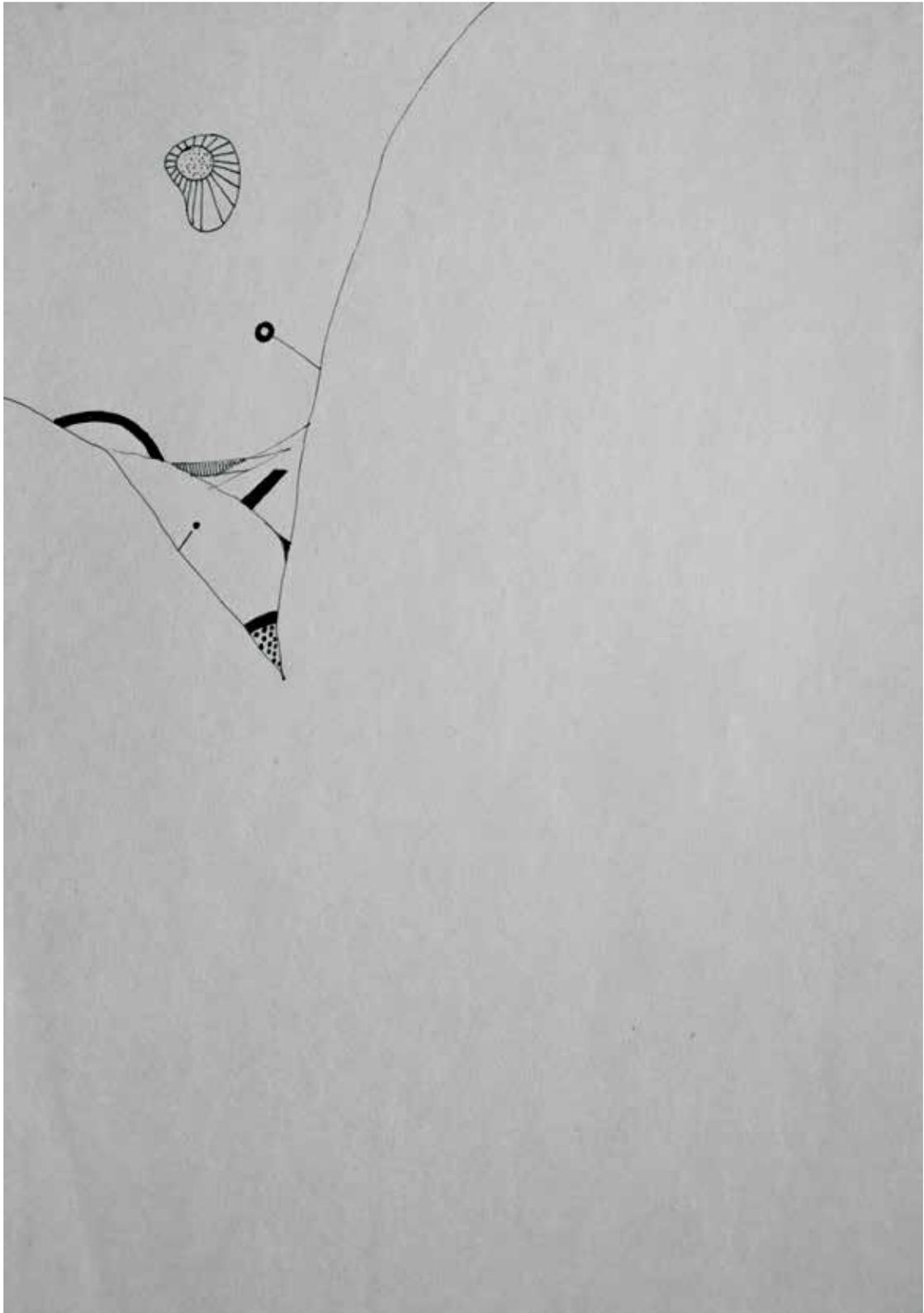
Sem título
(Autorretrato III)
Sem data
31,5 x 21,5 cm.
Lápis de cor sobre papel



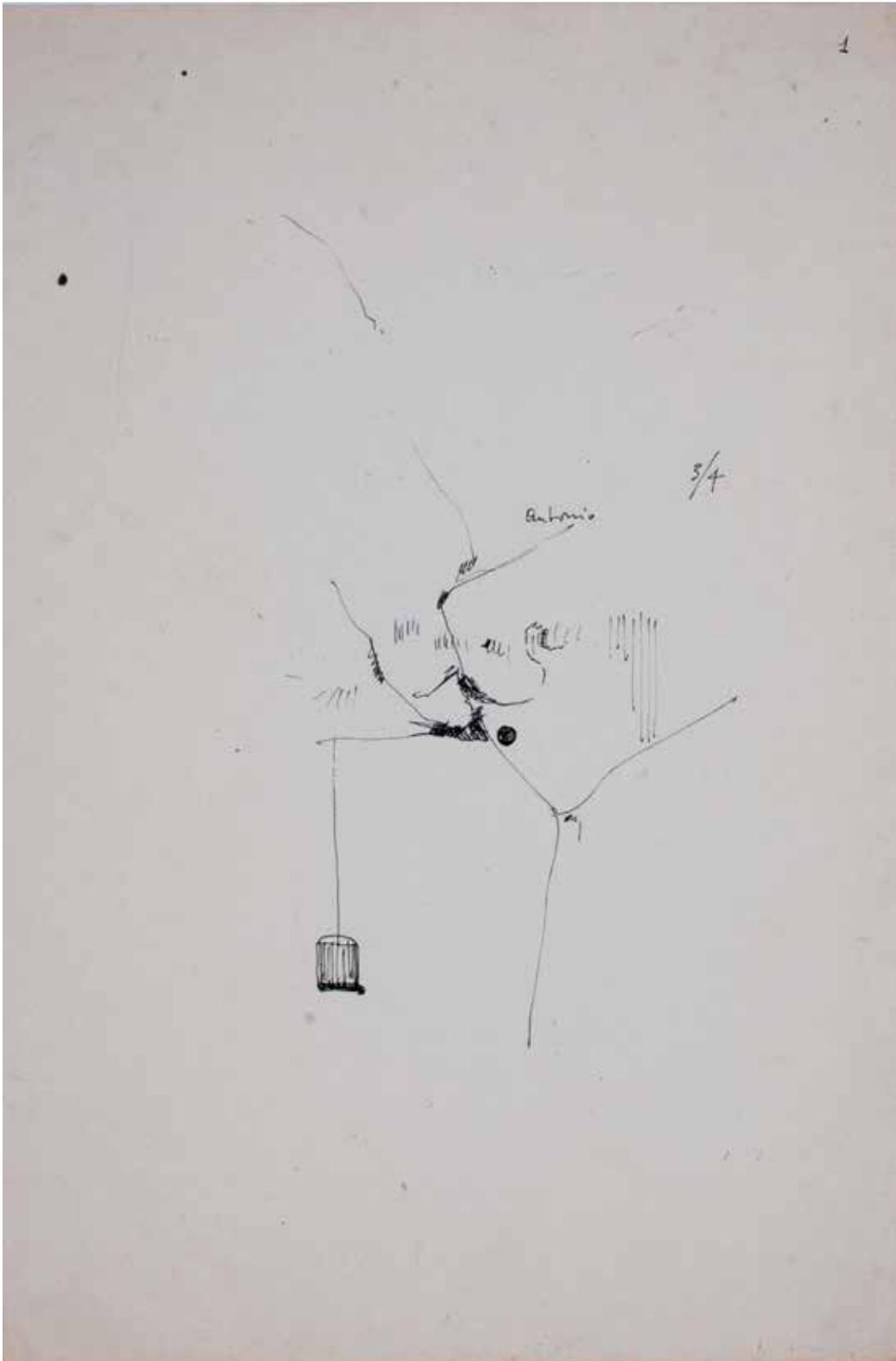
Sem título
(Autorretrato IV)
Sem data
31,5 x 21,5 cm.
Lápis de cor sobre papel



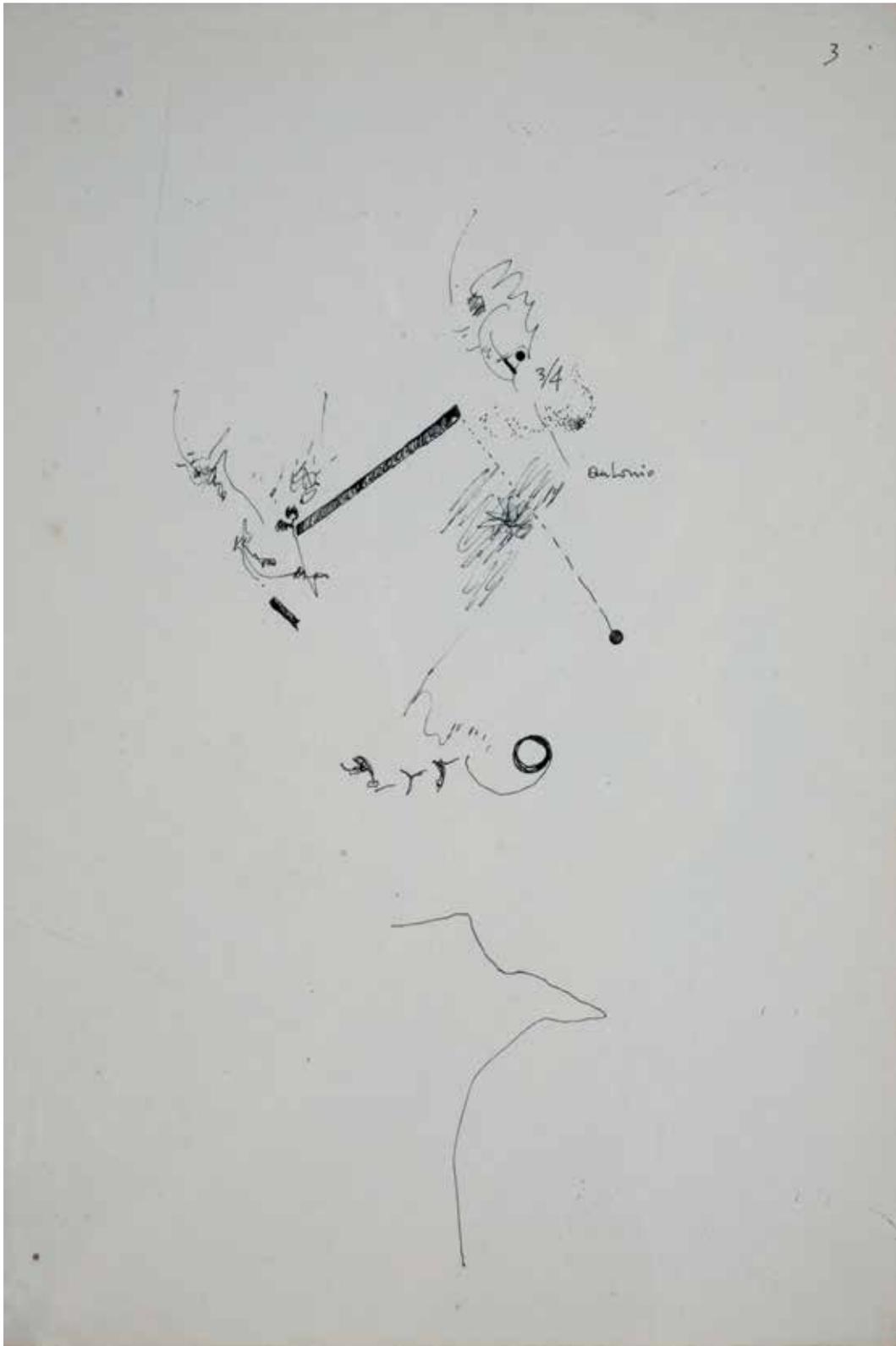
Sem título
(Autorretrato V)
Sem data
31,5 x 21,5 cm.
Lápis de cor sobre papel



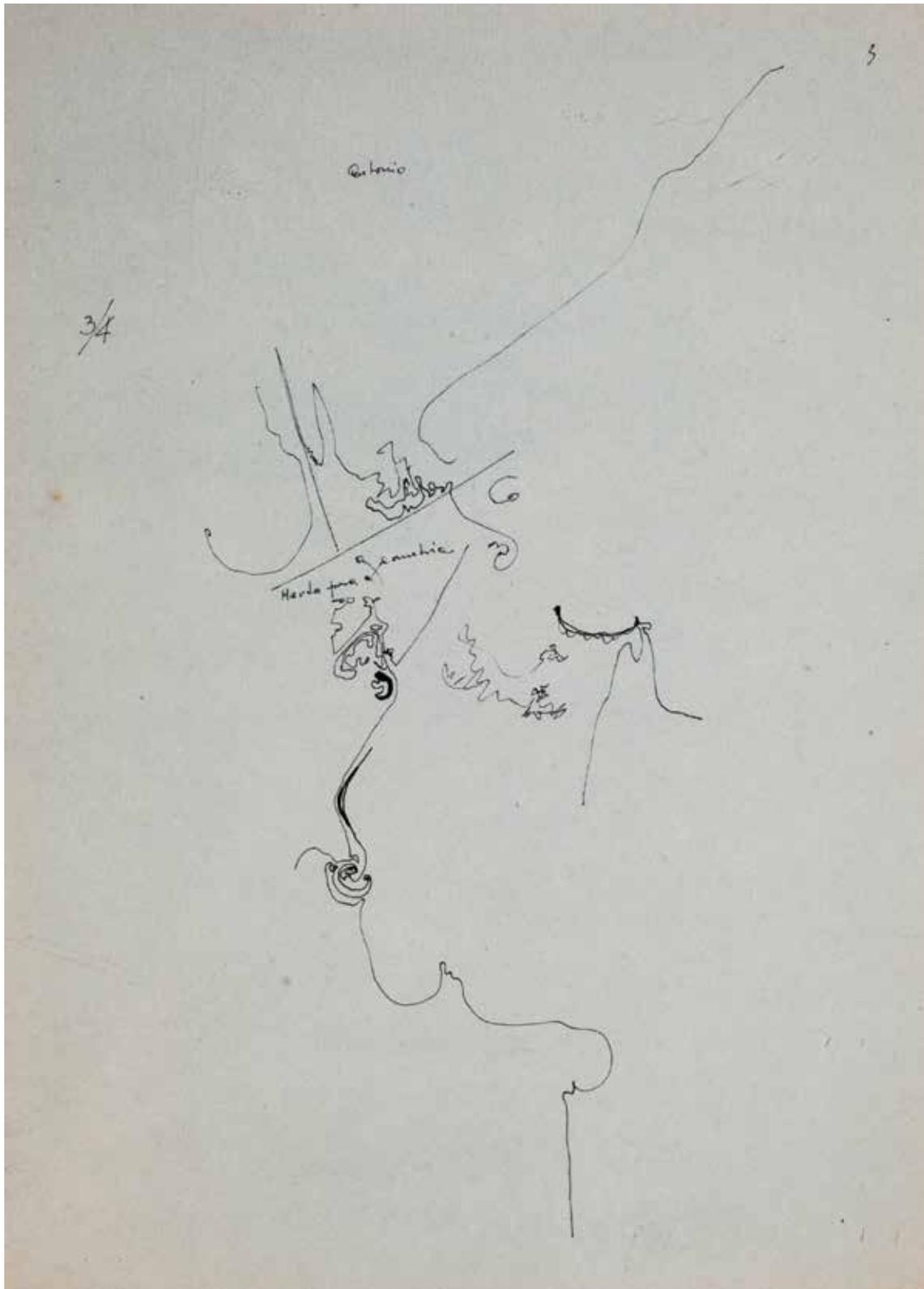
Sem título (IV)
Sem data
22 x 16 cm.
Nanquim sobre papel



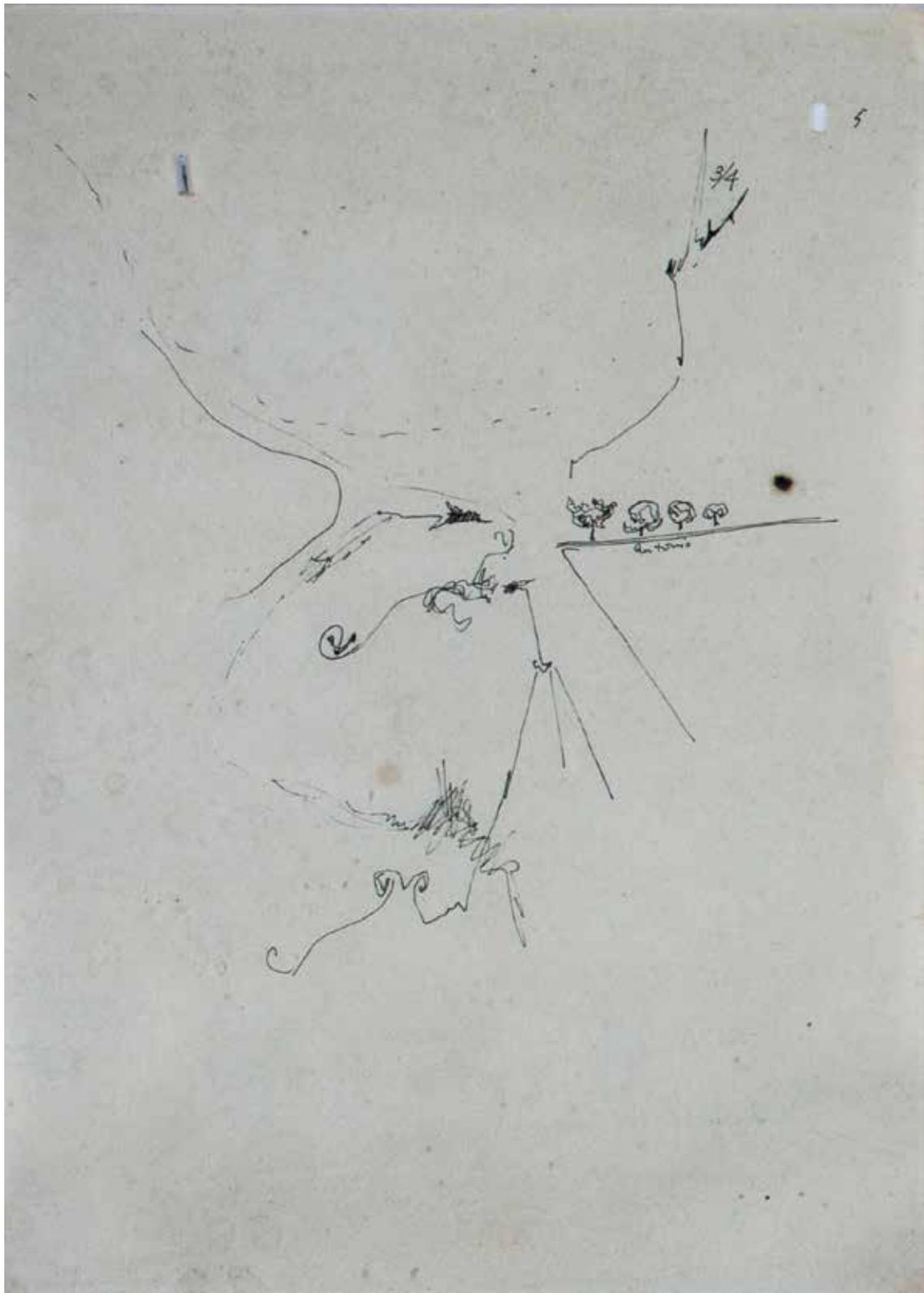
Sem título (3/4) - 1
Sem data
23,5 x 16 cm.
Nanquim sobre papel



Sem título (3/4) - 3
Sem data
23,5 x 16 cm.
Nanquim sobre papel



Merda para a geometria
(3/4) - 3
Sem data
23,5 x 16 cm.
Nanquim sobre papel



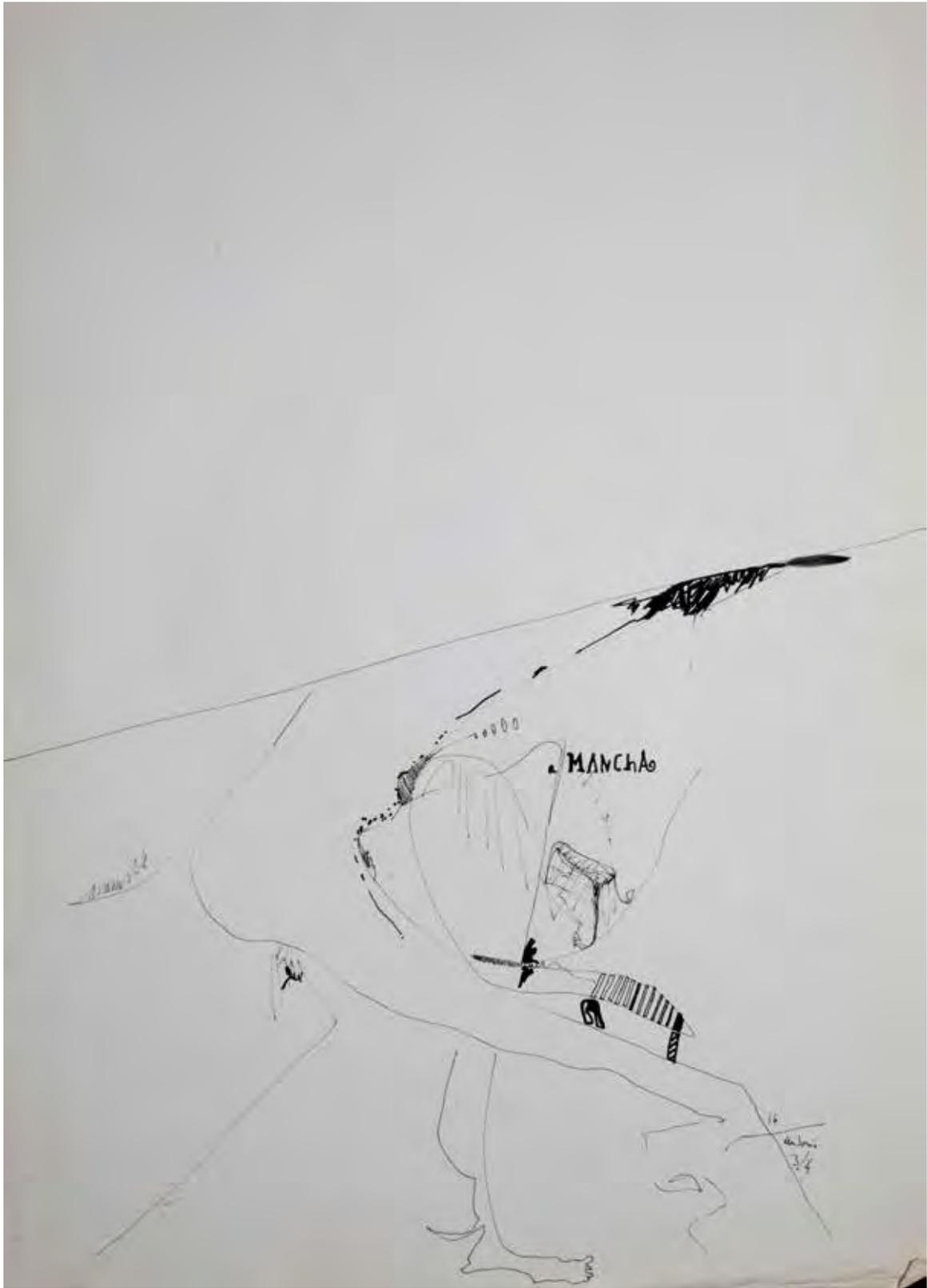
Sem título (3/4) - 5
Sem data
23,5 x 16 cm.
Nanquim sobre papel



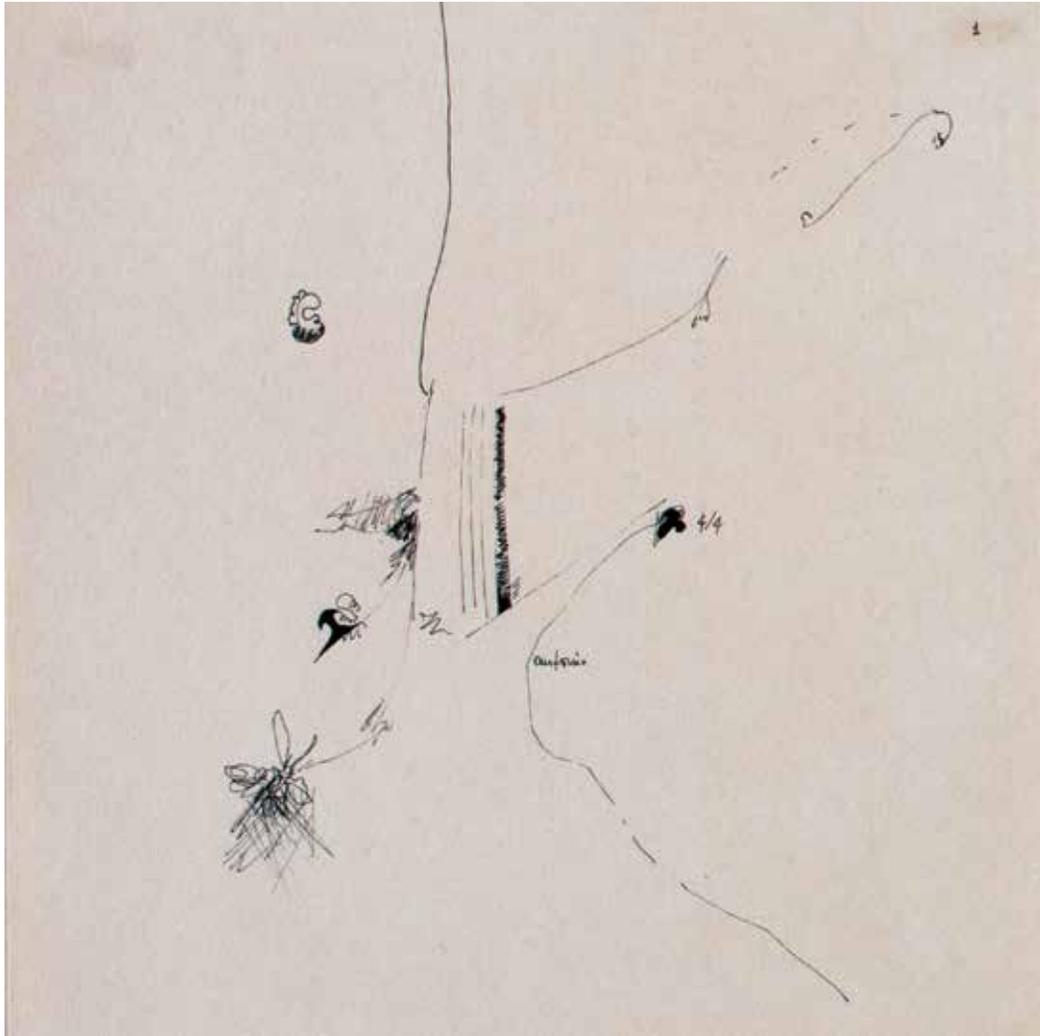
Cubo sexado (3/4) - 13
Sem data
23,5 x 16 cm.
Nanquim sobre papel



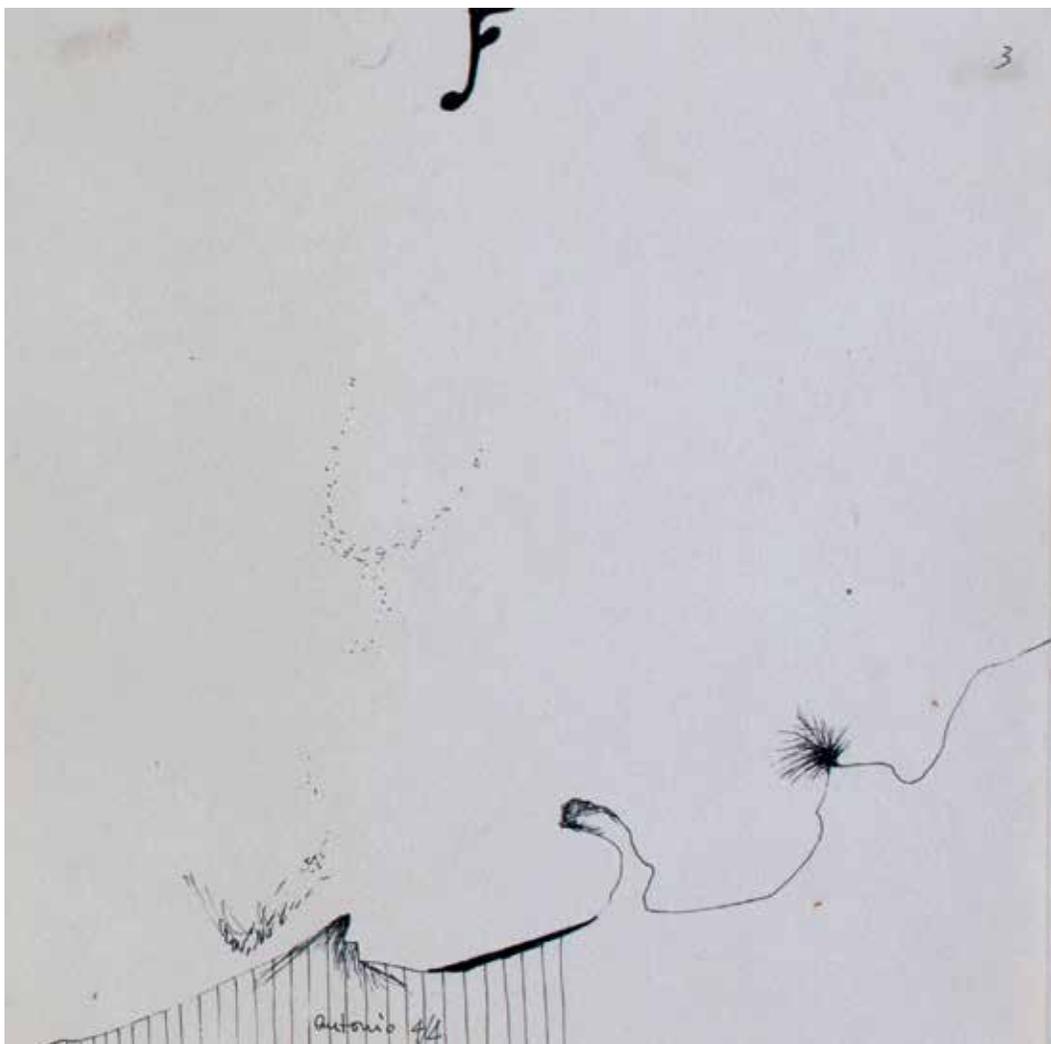
Que horas é? (3/4) - 15
Sem data
23,5 x 16 cm.
Nanquim sobre papel



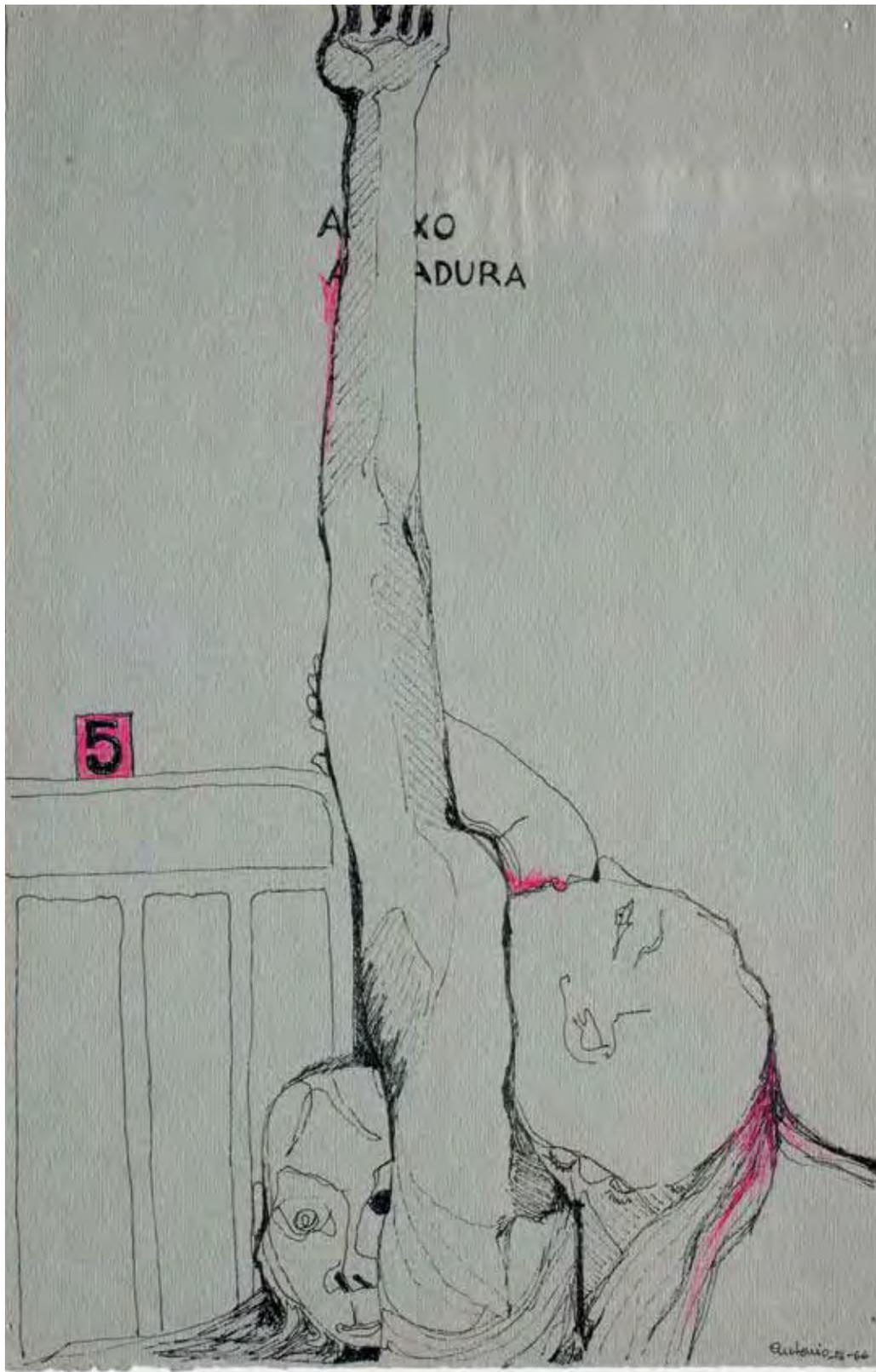
Mancha (3/4) - 16
Sem data
23,5 x 16 cm.
Nanquim sobre papel



Sem título (4/4) - 1
Sem data
16,5 x 16,5 cm.
Nanquim sobre papel



Sem título (4/4) - 3
Sem data
16,5 x 16,5 cm.
Nanquim sobre papel



Abaixo a ditadura
Mar. de 1966
24 x 13,5 cm.
Giz e nanquim
sobre papel



Y muerto se quedó

Out. de 1967
50 x 35 cm.
Colagem, ecoline, grafite,
guache e nanquim
sobre papel

Escritos no desenho:

1. *Se eu morrer nasce
outro porque ninguém
não pode matar São
Jorge o Santo do povo.*

[livre citação à fala do
cangaceiro Corisco, no
filme *Deus e o diabo na
terra do sol* (1964), de
Glauber Rocha]

2... *el derecho de
los campesinos a la
tierra; el derecho de los
trabajadores al fruto de
su trabajo; el derecho
de los estudiantes a la
enseñanza.*

[livre citação ao *Discurso
en respaldo a la
Declaración de La
Habana*, escrito por
Che Guevara em 18 de
setembro de 1960]



O povo é contra a ditadura militar.
Por um Brasil livre
Em parceria
com Claudio Tozzi
Prov. 1968
22 x 15 cm.
Impressão de matriz
xilográfica sobre papel



Sem título
1967
21 x 15 cm.
Nanquim sobre papel

Terceiro Conjunto

*Gestação dos monstros e Brasil 68:
do grotesco ao abjeto*



Sem título
(Gestação dos
monstros) - 6/4 (1)
Prov. 1967-68
29,5 x 21 cm.
Nanquim sobre papel



Sem título
(Gestação dos
monstros) - 6/4 (2)
Prov. 1967-68
29,5 x 21 cm.
Nanquim sobre papel



Sem título
(Gestação dos
monstros) - 6/4 (3)
Prov. 1967-68
29,5 x 21 cm.
Nanquim sobre papel



Sem título
(Gestação dos
monstros) - 6/4 (4)
Prov. 1967-68
29,5 x 21 cm.
Nanquim sobre papel

Sem título
(Gestação dos
monstros) - 6/4 (5)
Prov. 1967-68
29,5 x 21 cm.
Nanquim sobre papel



Sem título
(Gestação dos
monstros) - 6/4 (6)
Prov. 1967-68
29,5 x 21 cm.
Nanquim sobre papel





Sem título
(Gestação dos monstros) - 6/4 (7)
Prov. 1967-68
29,5 x 21 cm.
Nanquim sobre papel



Sem título
(Gestação dos monstros) - 6/4 (8)
Prov. 1967-68
29,5 x 21 cm.
Nanquim sobre papel



Brasil 68
(Monstros) - 8/4 (1)
1968
31,5 x 22 cm.
Nanquim sobre papel



Brasil 68
(Monstros) - 8/4 (2)
1968
31,5 x 22 cm.
Nanquim sobre papel



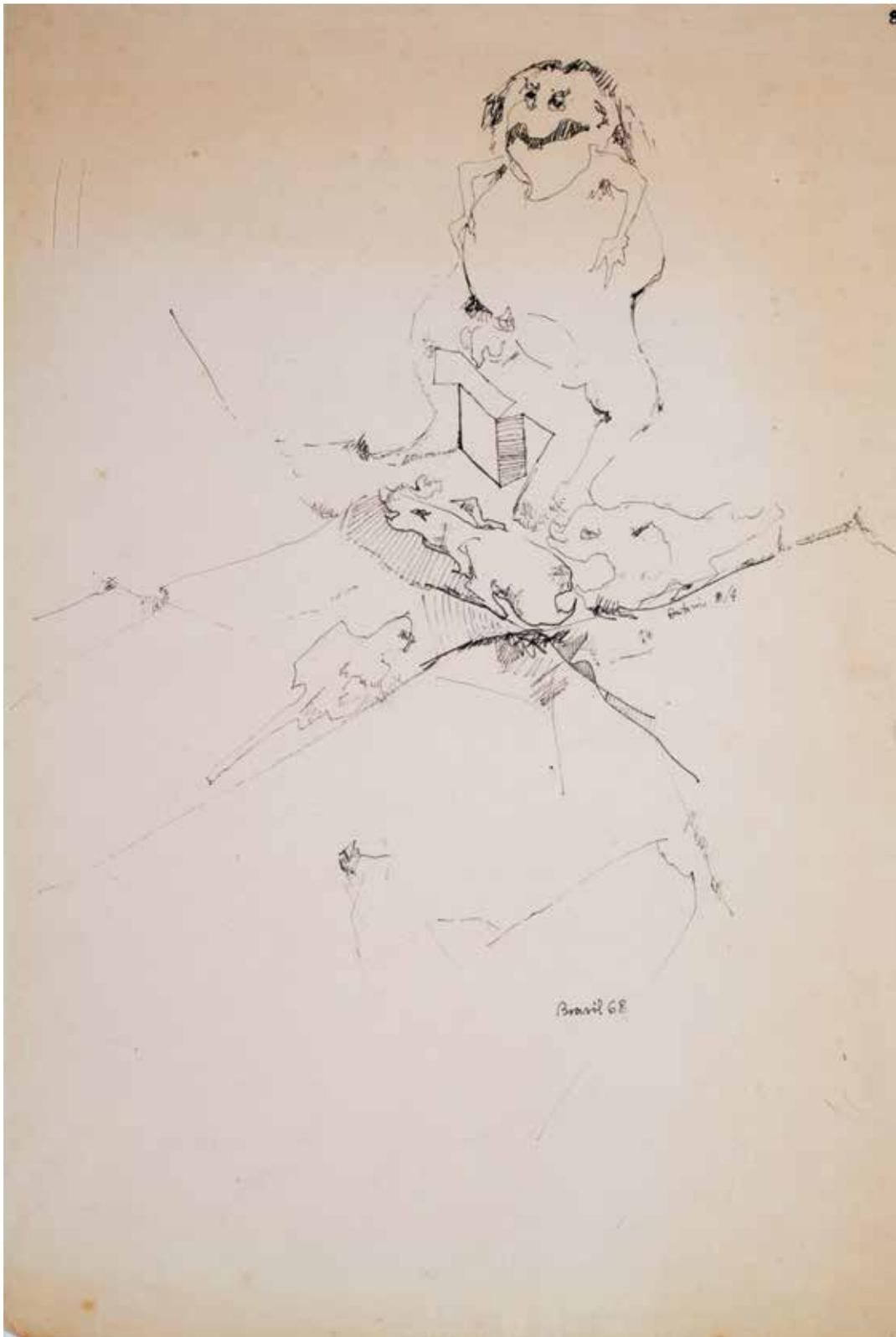
Brasil 68
(Monstros) - 8/4 (4)
1968
31,5 x 22 cm.
Nanquim sobre papel



Brasil 68
(Monstros) - 8/4 (6)
1968
31,5 x 22 cm.
Nanquim sobre papel



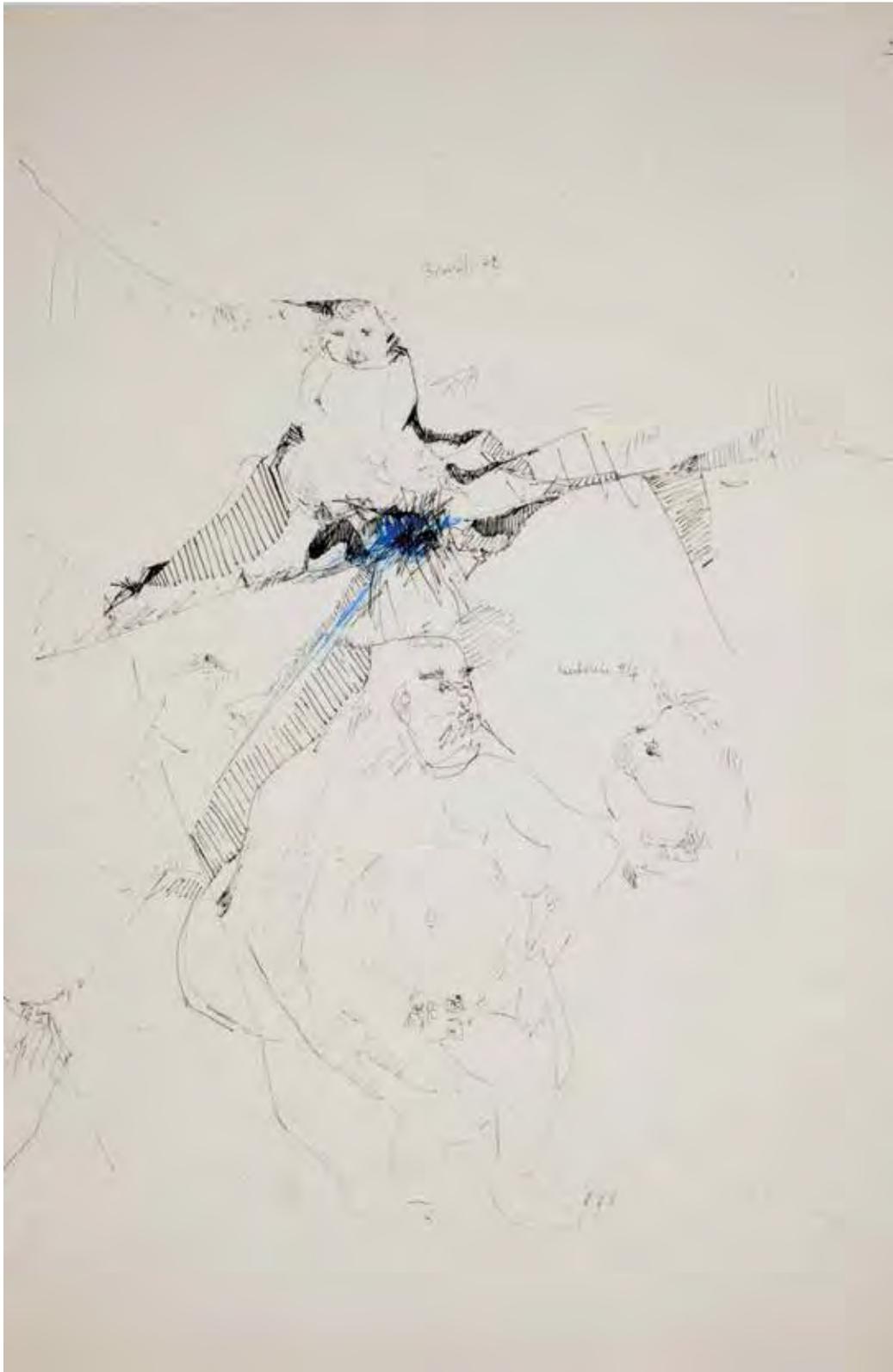
Brasil 68
(Monstros) - 8/4 (7)
1968
31,5 x 22 cm.
Nanquim sobre papel



Brasil 68
(Monstros) - 8/4 (8)
1968
31,5 x 22 cm.
Nanquim sobre papel



Brasil 68
(Monstros) - 9/4 (1)
1968
31,5 x 21,5 cm.
Nanquim sobre papel



Brasil 68
(Monstros) - 9/4 (2)
1968
31,5 x 21,5 cm.
Ecoline e nanquim
sobre papel



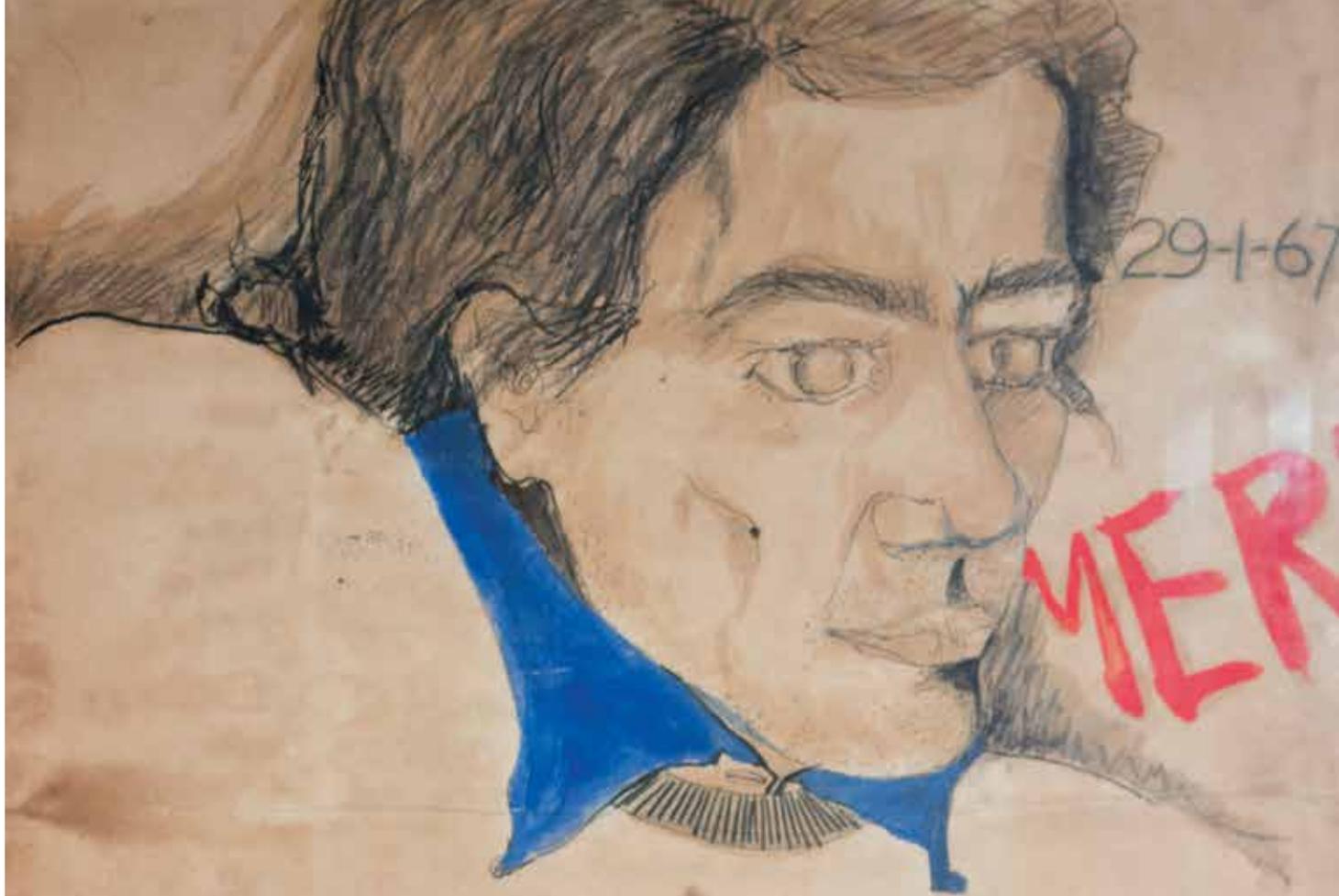
Brasil 68
(Monstros) - 10/4
1968
32,5 x 22,5 cm.
Nanquim sobre papel



Sem título
Sem data
37 x 21 cm.
Ecoline, giz, grafite, guache e
papel laminado sobre madeira

Quarto Conjunto

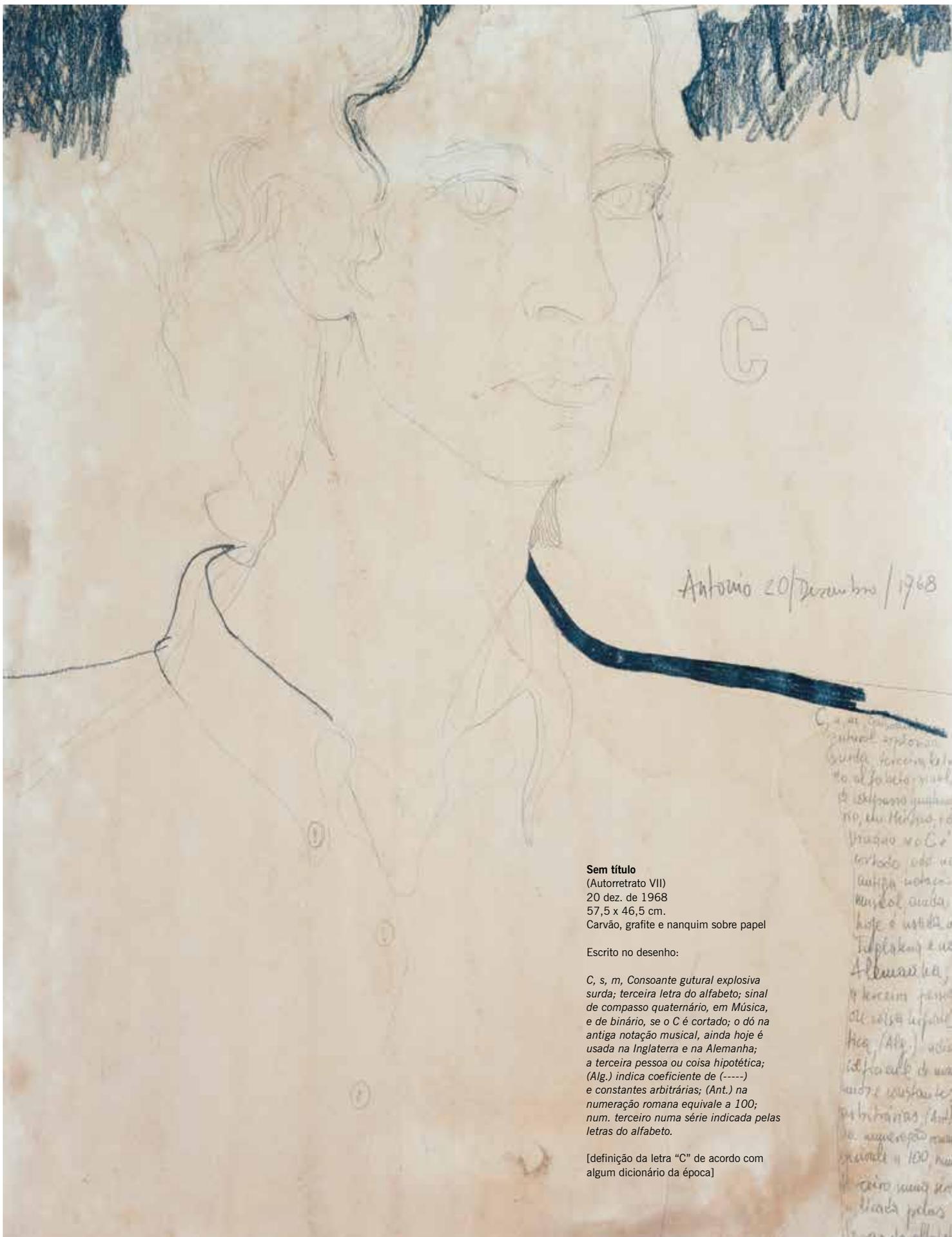
Em plena ditadura, a poesia,
o prazer e a crítica



Auto retrato de camisa azul
(2:36)
(Autorretrato VI)
29 jan. de 1967
50 x 34 cm.
Ecoline e grafite sobre papel



Auto retrato
de camisa azul
2:36



Sem título
(Autorretrato VII)
20 dez. de 1968
57,5 x 46,5 cm.
Carvão, grafite e nanquim sobre papel

Escrito no desenho:

C, s, m, Consoante gutural explosiva surda; terceira letra do alfabeto; sinal de compasso quaternário, em Música, e de binário, se o C é cortado; o dó na antiga notação musical, ainda hoje é usada na Inglaterra e na Alemanha; a terceira pessoa ou coisa hipotética; (Alg.) indica coeficiente de (----) e constantes arbitrárias; (Ant.) na numeração romana equivale a 100; num. terceiro numa série indicada pelas letras do alfabeto.

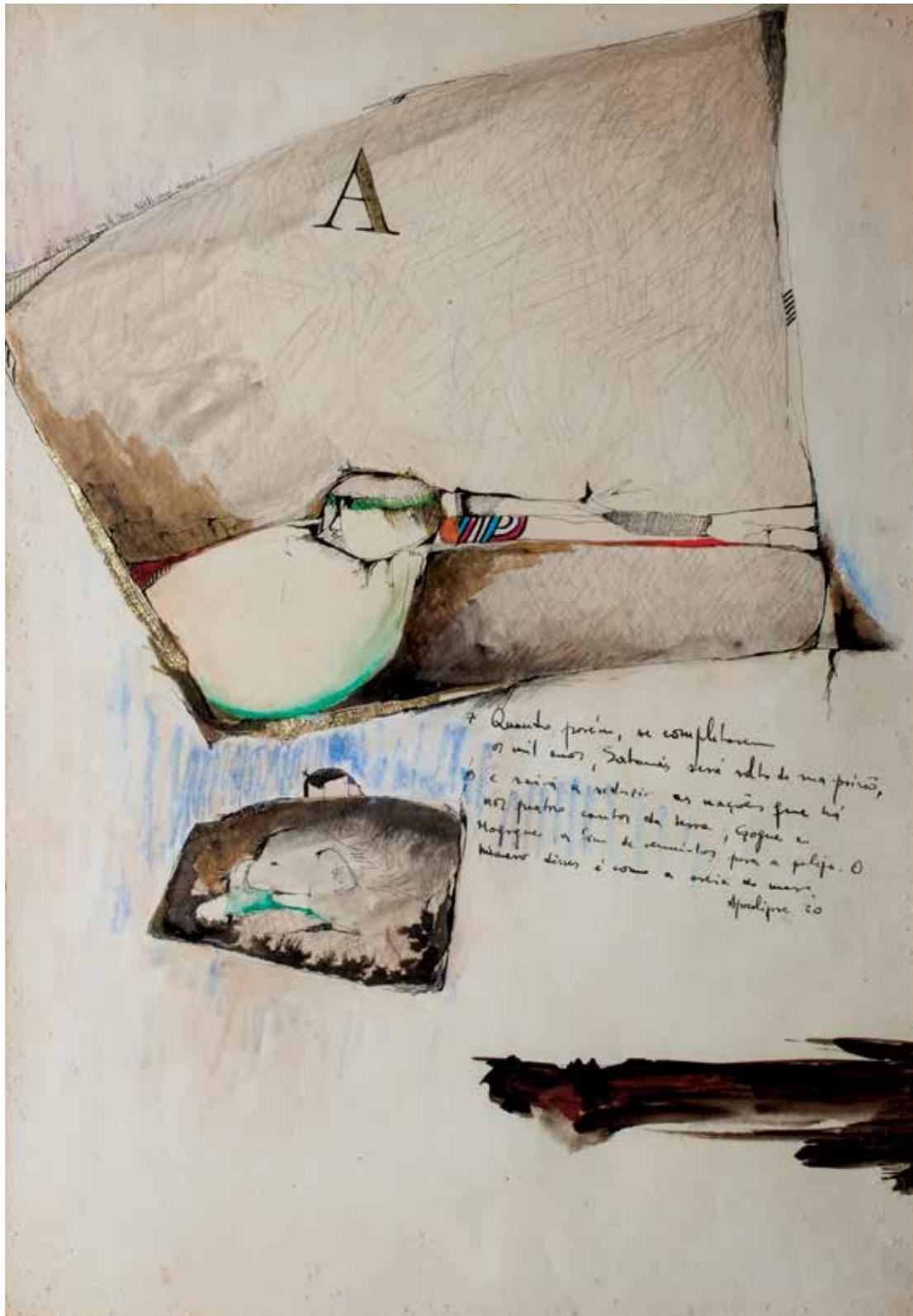
[definição da letra "C" de acordo com algum dicionário da época]



Estorinha de um amor
moderninho 1, 2, 3 4 e 5
25 out. de 1968
31 x 21 cm.
Carvão, colagem, ecoline e
grafite sobre papel

Escrito no desenho:

Para meu amigo Zinho.
Junho 69.



7 Quando porém, se completarem
os mil anos, Satanás será solto de sua prisão,
e sairá a seduzir as nações que há
nos quatro cantos da terra, Gogue e
Magogue, a fim de reuni-los para a peleja. O
número desses é como a areia do mar.
Apocalipse 20

Zu, quanto vale (em NCr\$) esse desenho?
Sem data
50 x 31 cm.
Colagem, ecoline, giz, guache e nanquim sobre papel

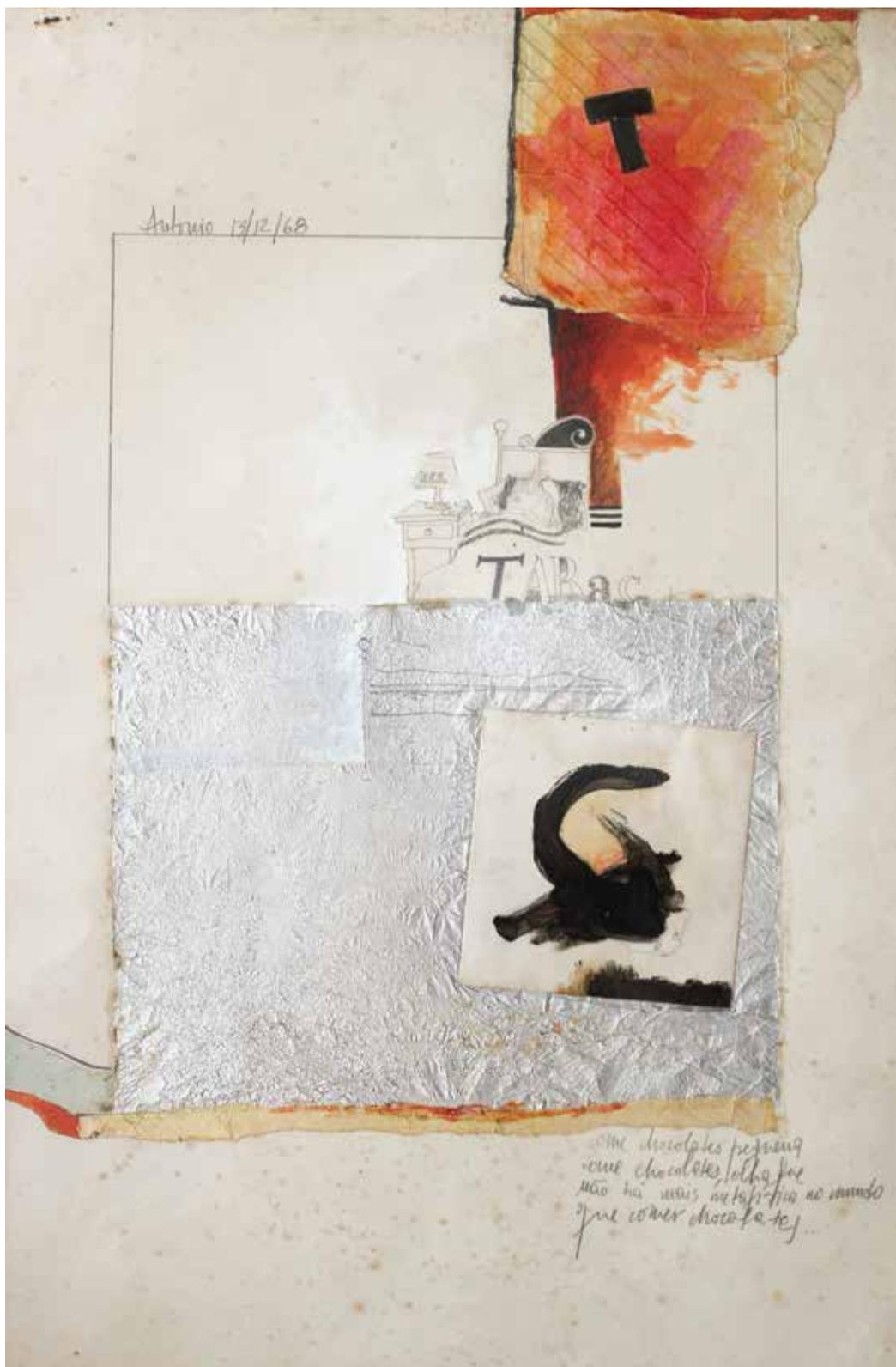
Escrito no desenho:

7. Quando porém, se completarem / os mil anos, Satanás será solto de sua prisão, /
8. e sairá a seduzir as nações que há / nos quatro cantos da terra, Gogue e / Magogue, a fim de reuni-los para a peleja. O / número desses é como a areia do mar.

[referência ao capítulo 20 do livro do Apocalipse]



Sem título
Set. de 1968
50 x 35 cm.
Colagem, ecoline, grafite,
guache e nanquim
sobre papel



Tabac

13 dez. de 1968

50 x 33 cm.

Colagem, ecoline, grafite e
guache sobre papel

Escrito no desenho:

*Come chocolates pequena /
Come chocolates, olha que /
Não há mais metafísica no
mundo /
Que comer chocolates...*

[referência a um fragmento
do poema *Tabacaria*, escrito por
Fernando Pessoa/Álvaro
de Campos]



Sem título

(Que prazer ter...)

15 dez. de 1968

53 x 37 cm.

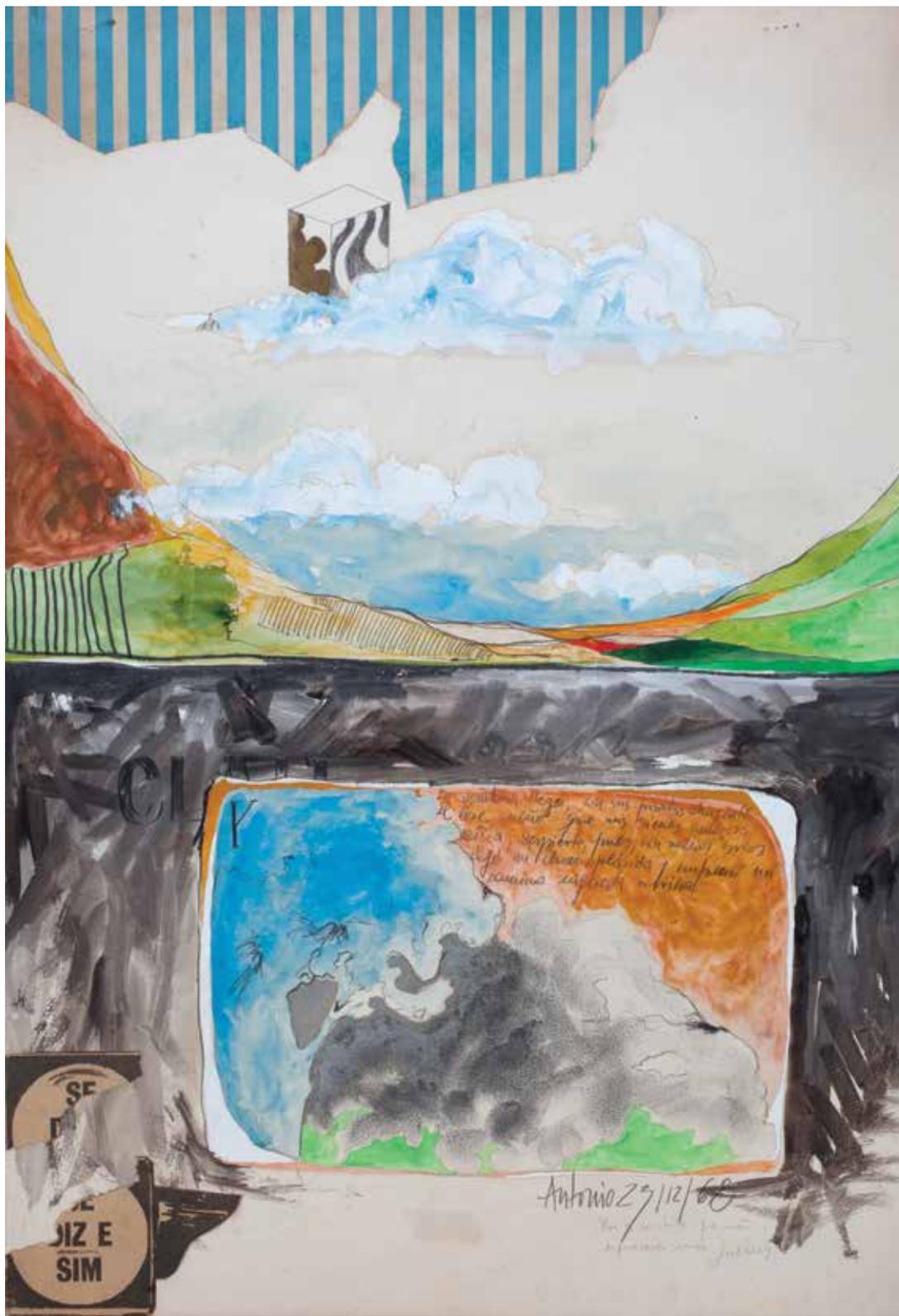
Colagem, ecoline, grafite,
guache e nanquim sobre
papel

Escritos no desenho:

1. *Que prazer ter um livro
para ler e não o fazer, ler é
maçada estudar é nada.*

[referência a um fragmento
do poema *Liberdade*, escrito
por Fernando Pessoa]

2. *Para o meu amigo (---)*



Sem título
 (La mañana llegó...)
 23 dez. de 1968
 50 x 35 cm.
 Colagem, ecoline, grafite,
 guache e nanquim sobre
 papel

Escritos no desenho:

1. *La mañana llegó; con sus frisadas ahuyentó el leve sueño que mis sienes amorosas ceñía; despierto, pues, con muchos bríos dejé mi chozo plácido y emprendí mis caminos enquesta arriba.*

2. *Para a Conchita que não esquecerei nunca. Julho 69.*

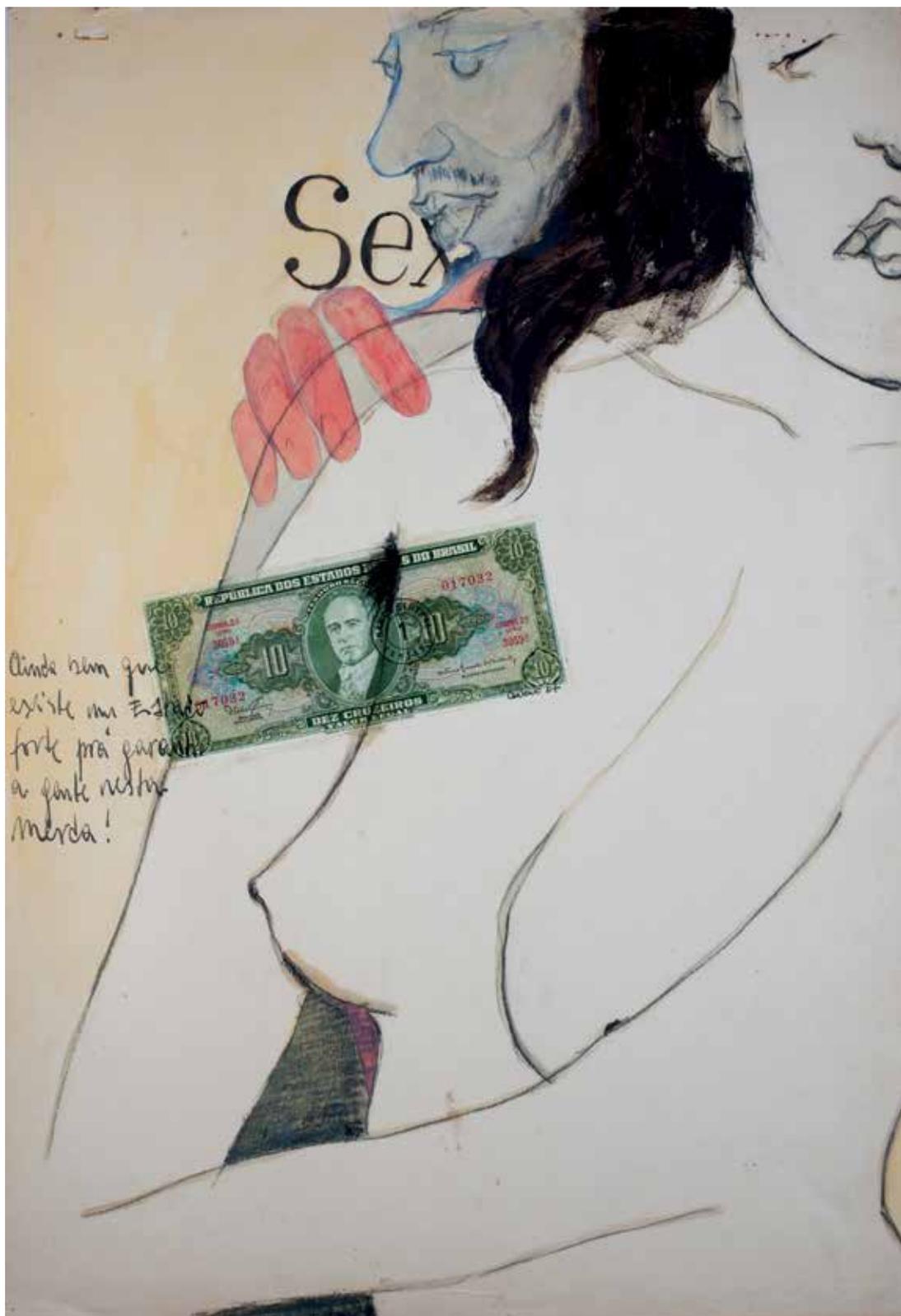


Sem título

(Retrato de Eliana
Ferreira de Assis)
19 mar. de 1969
48 x 35 cm.
Colagem, giz, grafite, e
guache sobre papel

Escrito no desenho:

*A pintura se quiser
protestar que se suicide!
O efetivo protesto é na
estrutura econômica e
social, é nas ruas e não
nos salões!*



Sem título
Sem data
50 x 35 cm.
Colagem, ecoline,
giz, grafite, guache e
nanquim sobre papel

Escrito no desenho:

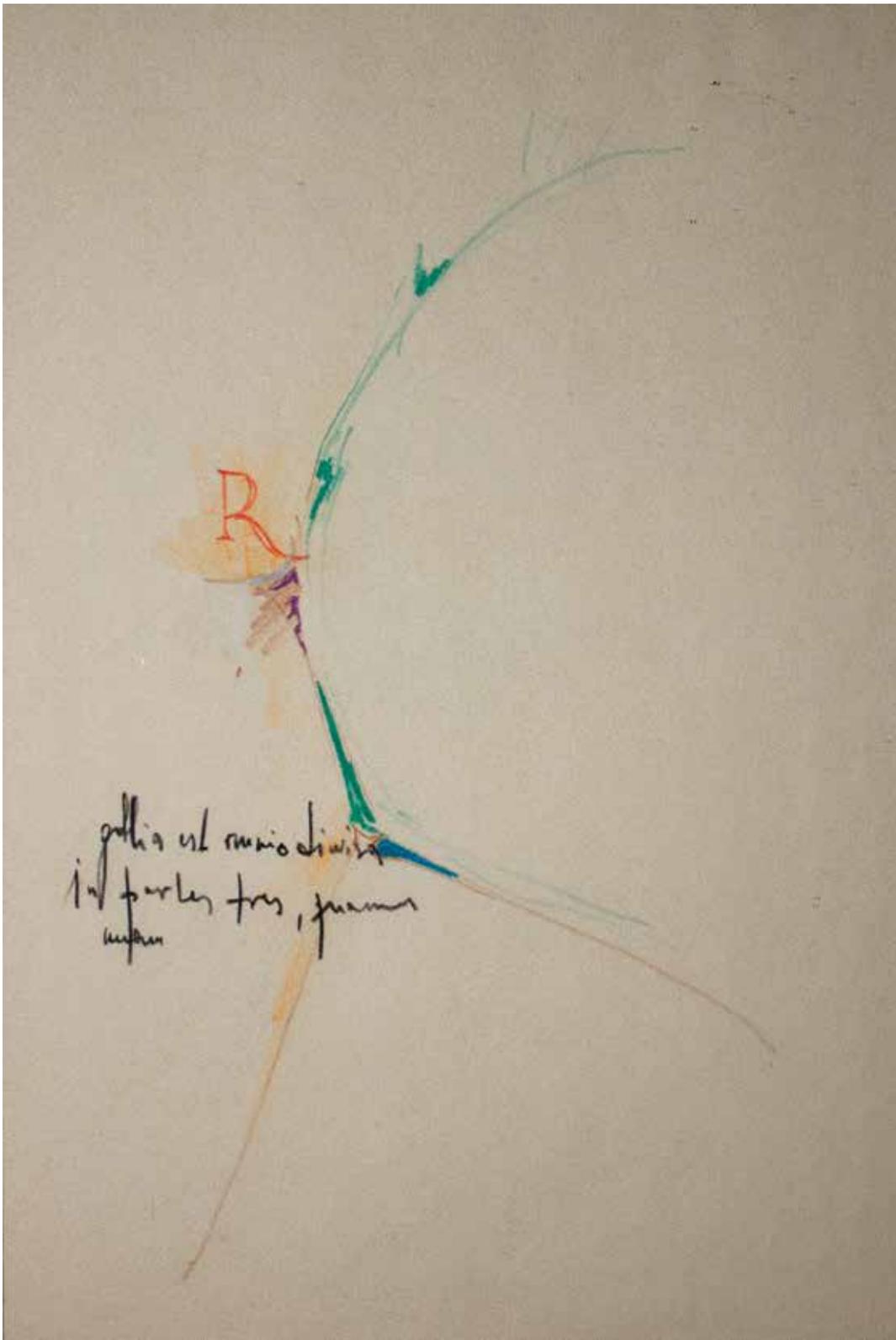
*Ainda bem que existe
um Estado forte pra
garantir a gente nesta
merda!*



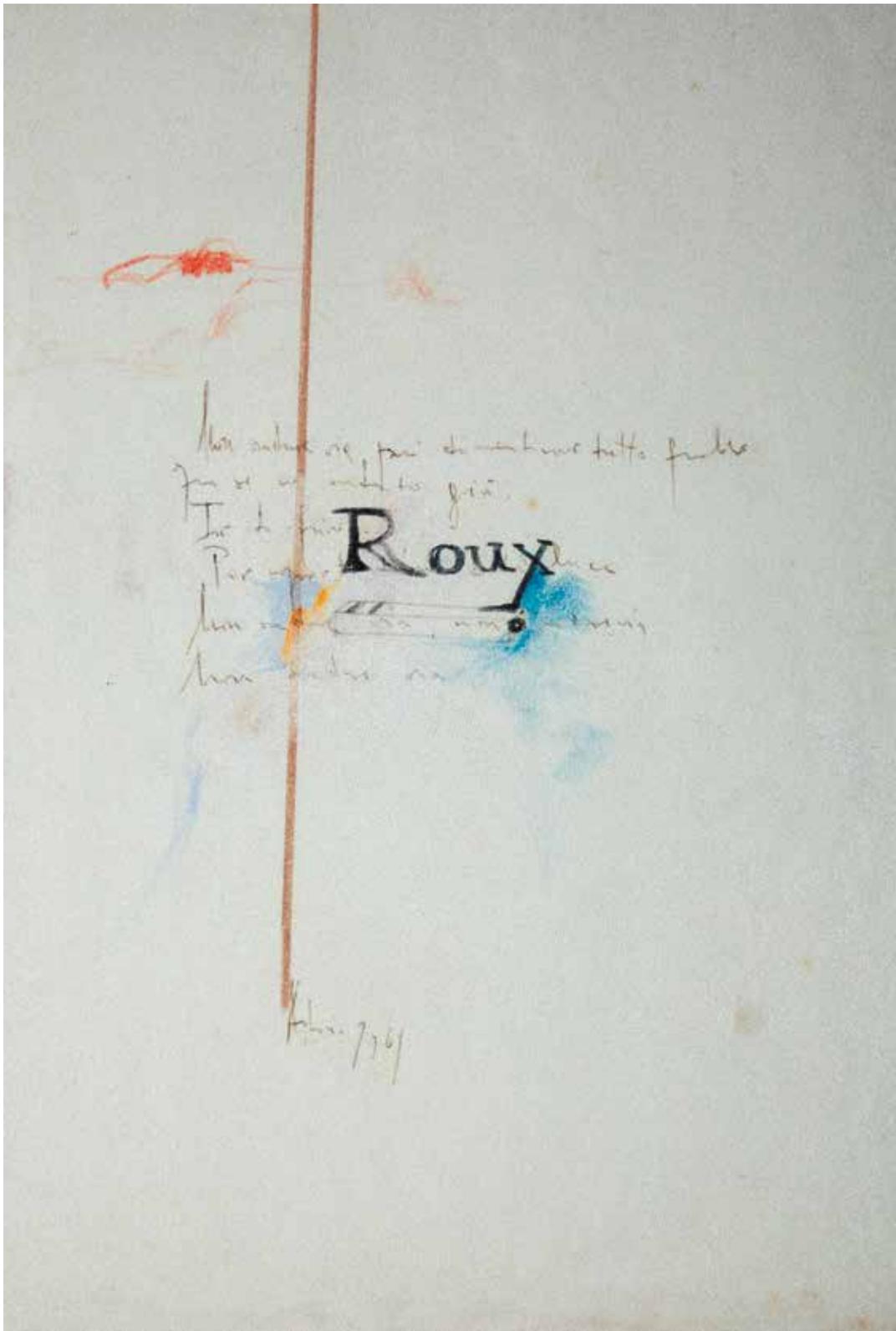
hommage a mes élèves du IADÉ.

Antonio 7.3.69

Hommage a mes élèves
du IADÉ
7 mar. de 1969
31,5 x 21,5 cm.
Lápis de cor sobre papel



Gallia est omnia divisa in partes tres, quorum unam
Sem data
31,5 x 21,5 cm.
Lápis de cor sobre papel



Roux
7 jul. de 1969
31,5 x 21,5 cm.
Lápis de cor sobre papel



Kca² (I)
Sem data
31,5 x 21,5 cm.
Lápis de cor sobre papel



Kα² (II)

Sem data

50 x 35 cm.

Ecoline, guache, lâmina de
maço de cigarro, letrasel e
nanquim sobre papel



Perspectivas:
Parati, Parati, Parati
7 jun. de 1969
40 x 30 cm.
Grafite, guache e
nanquim sobre fotografia



Perspectivas:
Feira de ilusões
7 jun. de 1969
40 x 50 cm.
Colagem, grafite,
guache e nanquim
sobre papel



Dio come ti amo
1971
32 x 23 cm.
Ecoline, giz, grafite, guache
e nanquim sobre papel

Quinto Conjunto

Desenhos na clandestinidade
política (1971)



Sem título
(Autorretrato VIII)
1971
33 x 24 cm.
Ecoline e grafite
sobre papel

71

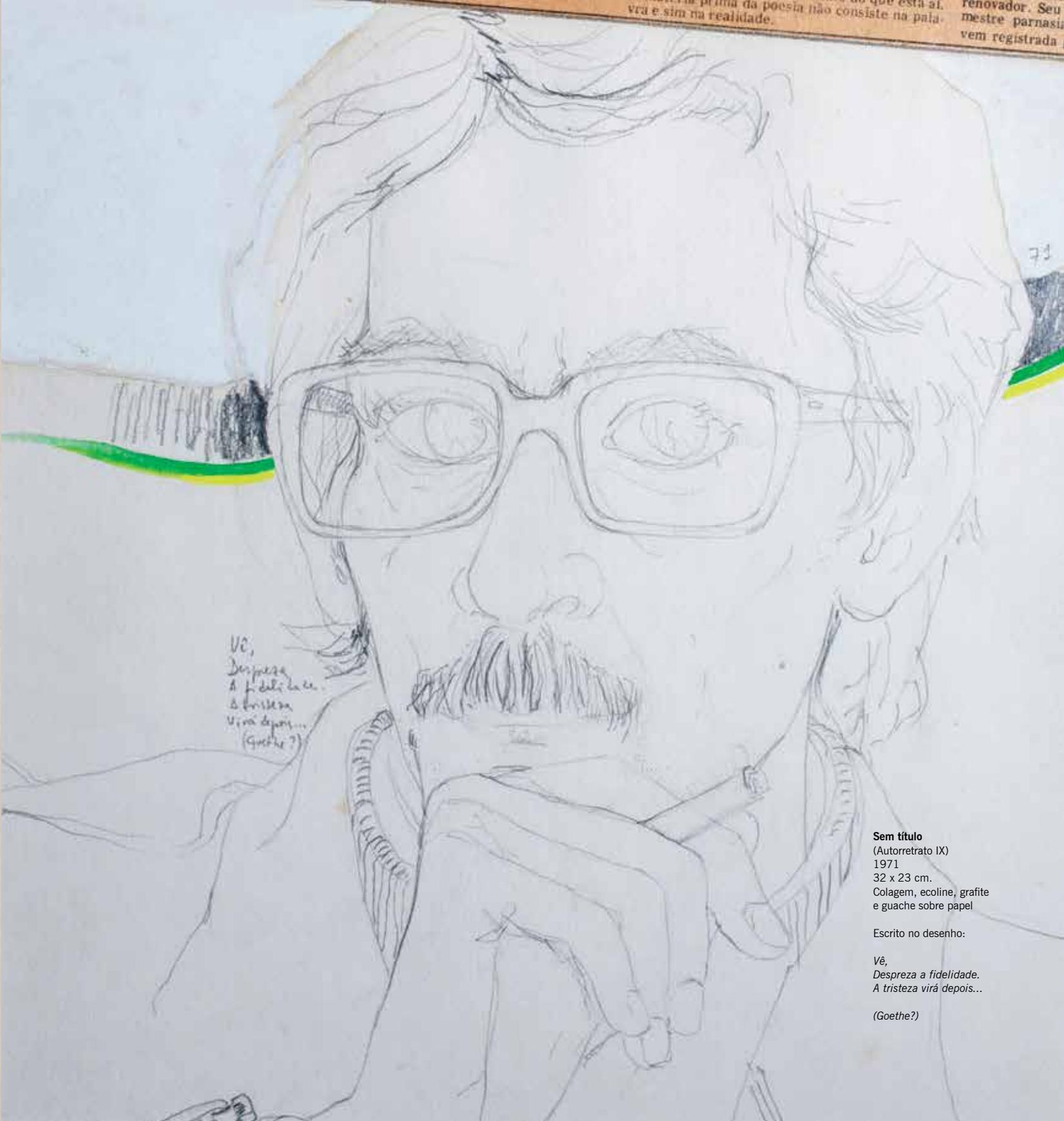
...brutos da natureza podem ser enten-
... assimilados à inteligência. Dir-se-á que
... mática não é poesia, que as hipóteses con-
... as pelo físico não se comparam às palavras
... osas do poeta. É certo que as formas, as fi-
... as situações criadas pelo poeta constituem
... ra, engano, ilusionismo; mas o mundo poe-
... enquanto totalidade significativa, não é
... o e nem mentira. Ulisses será um persona-
... mítico, mas a *Odisséia* vale por uma cosmo-
... ão sólida quanto a dos grandes filósofos

... novo estilo inaugurado
... pelo artista.
No caso particular de Fernando Pessoa já
sabemos como era espessa e rançosa e pátina in-
terpretativa que recobria o seu mundo; como as
estilizações se complicavam em mil e um maneir-
ismos (saudosismos, paulismos, interseccionis-
mos, etc.). Por isso mesmo, sua desinterpretação
do consabido tinha que ser radical. Alberto Caei-
ro atinge quase o guau zero de interpretação.

O que nós vemos das coisas são as coisas.
Porque vemos nós uma coisa se hou-
vesse outra?

... a coisa, a coisa, a coisa, a coisa.
... a função. Ora, substan-
... voltar à noção da poesia como coisa, reduzir o
poema a um objeto verbal, ou visual, etc. A subst-
tância da poesia não é a palavra, é a liberdade.
o movimento-criador que reelabora a visão do
mundo a partir do fundo insubornável do poeta.
No dinamismo deste movimento criador fundem-
se a palavra e os demais ingredientes do poema,
que desaparecem, assimilados neste, como o ali-
mento assimilado no sangue e na carne. Poesia
não é "coisa", mas uma atitude perante as coisas,
uma perspectiva criadora de transparência na
matéria bruta, opaca e resistente do que está aí.
A matéria prima da poesia não consiste na pala-
vra e sim na realidade.

... incorporar as co-
... que ele veio at-
... grandes ideia-
... quências no te-
... até hoje, na ci-
... concebida na
... melhantes; o a-
... mento do que e-
... É interes-
... e cultural desse
... tão diferentes e
... tão homogênea
... rariamente cor-
... renovador. Seu
... mestre parnas-
... vem registrada



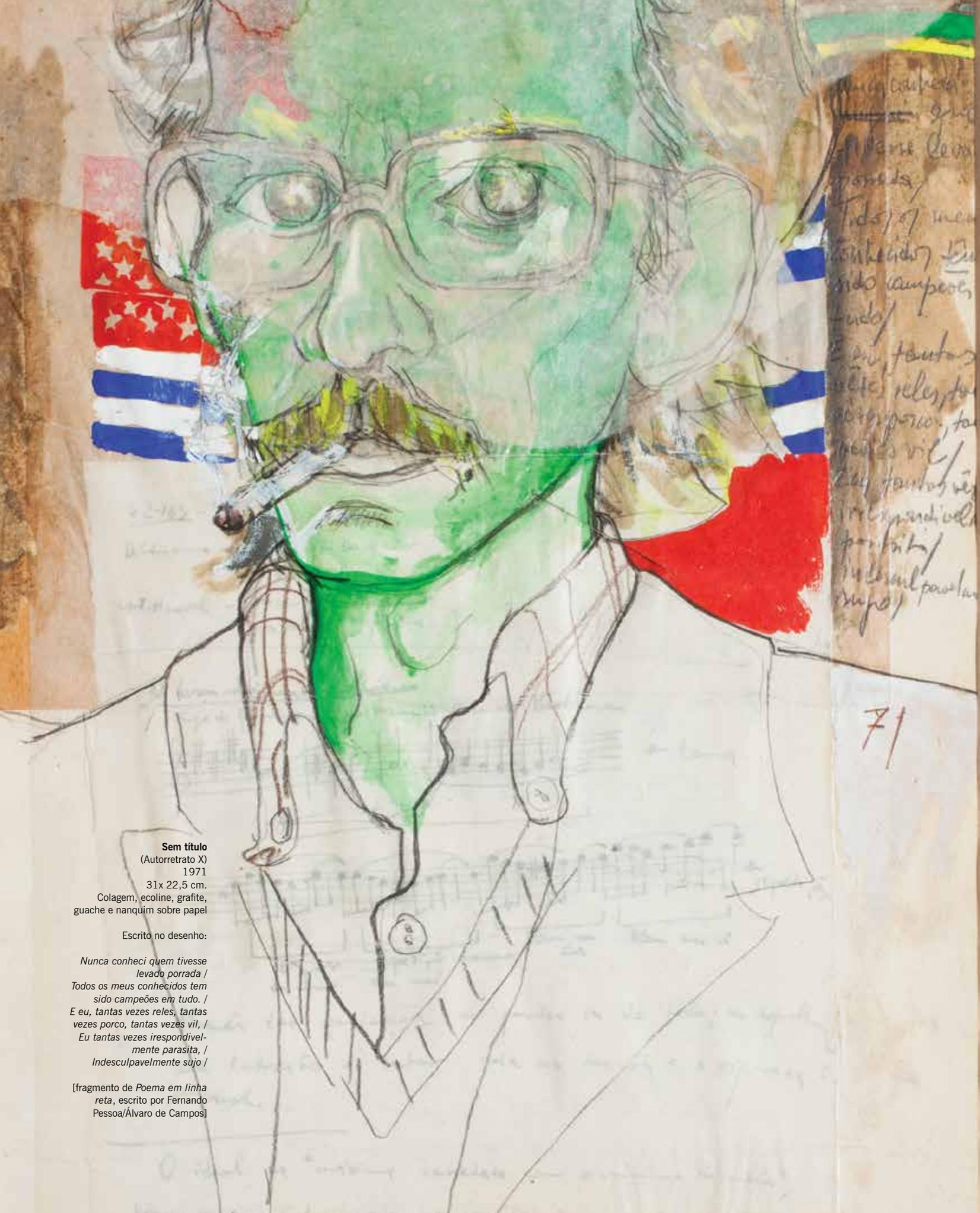
Vê,
Despreza
à fidelidade.
A tristeza
virá depois...
(Goethe?)

Sem título
(Autorretrato IX)
1971
32 x 23 cm.
Colagem, ecoline, grafite
e guache sobre papel

Escrito no desenho:

Vê,
Despreza a fidelidade.
A tristeza virá depois...

(Goethe?)



Sem título
(Autorretrato X)
1971

31x 22,5 cm.
Colagem, ecoline, grafite,
guache e nanquim sobre papel

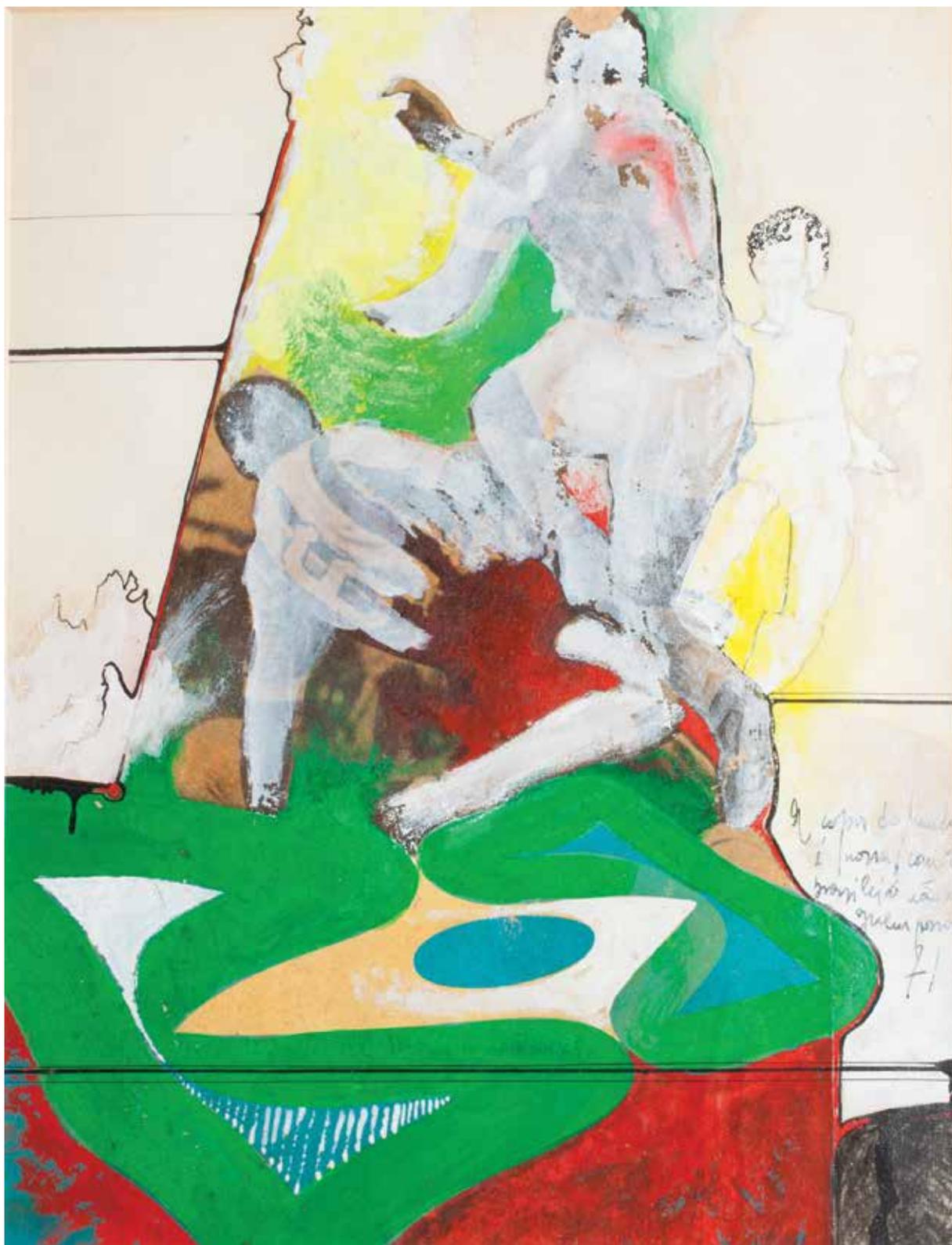
Escrito no desenho:

*Nunca conheci quem tivesse
levado porrada /
Todos os meus conhecidos tem
sido campeões em tudo. /
E eu, tantas vezes reles, tantas
vezes porco, tantas vezes vil, /
Eu tantas vezes irresponsível-
mente parasita, /
Indesculpavelmente sujo /*

[fragmento de *Poema em linha
reta*, escrito por Fernando
Pessoa/Álvaro de Campos]

Nunca conheci quem tivesse
levado porrada /
Todos os meus conhecidos tem
sido campeões em tudo. /
E eu, tantas vezes reles, tantas
vezes porco, tantas vezes vil, /
Eu tantas vezes irresponsível-
mente parasita, /
Indesculpavelmente sujo /

71



**A copa do mundo
é nossa, com o
brasileiro não há
quem possa**
1971
31,5 x 22,5 cm.
Colagem, ecoline,
grafite, guache
e nanquim
sobre papel



Queda
1971

31,5 x 22,5 cm.
Colagem, ecoline,
grafite, guache,
letraset e nanquim
sobre papel



Tomara que caia
1971
31,5 x 22,5 cm.
Colagem, ecoline,
grafite, guache
e nanquim
sobre papel



BR 71

1971

31,5 x 22,5 cm.

Colagem, ecoline,
grafite, guache e nan-
quim sobre papel

Escrito no desenho:

*Auriverde pendão de
minha terra /
Que a brisa do
Brasil beija
e balança,*

Castro Alves

[fragmento do Canto
VI de *O navio negroiro*,
tragédia no mar]



O futuro já chegou
1971
32 x 23 cm.
Ecoline, grafite,
guache, letraset
e nanquim
sobre papel



Brasil
1971
32 x 23 cm.
Colagem, ecoline,
guache, letraset e
nanquim sobre papel

Escrito no desenho:

*Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum,
Solve polluti
Labiis reatum,
Sancte Joannes*

[fragmento do hino
a São João Batista,
composto por Paulo
Diacono]



Sem título
 (Basta de manias...)
 1971
 31,5 x 22,5 cm.
 Colagem, ecoline,
 grafite, guache e nan-
 quim sobre papel

Escrito no desenho:

-"Basta de manias!
 É tempo de voltar
 ao bom senso. Tudo
 isto, todos os países
 estrangeiros de
 vocês, toda a sua
 famosa Europa, não
 passa de fantasia,
 e nós todos, no es-
 trangeiro, não somos
 senão fantasia...
 lembrem-se do que
 lhes digo, ouçam por
 si mesmo".

Final do "Idiota",
 Dostoiévski.

