

Andréia Maria Farah Vicente

**A “morte” da pintura em questão: a obra de
João Câmara e Siron Franco nas décadas de
1960/1970**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do Título de Mestre em Artes
sob orientação da
Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Morethy Couto

CAMPINAS, agosto de 2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Vicente, Andreia Maria Farah.

V662m

A “morte” da pintura em questão: a obra de João Câmara e Siron Franco nas décadas de 1960/1970. / Andreia Maria Farah Vicente. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Morethy Couto.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. João Câmara 2. Siron Franco. 3. Pintura. 4. Arte contemporânea. 5. Anos 60-70. 6. Crítica de arte. I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The “death” of painting in question: the works of João Câmara and Siron Franco in the decades of 60 and 70.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): João Câmara ; Siron Franco ; Painting ; Contemporary Art ; 1960s-70s ; Art Critics.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto.

Prof. Dr. Marco Antônio Alves Valle.

Prof^a. Dra. Dária Jaremchuk.

Prof. Dr. Maurícius Martins Farina (suplente)

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini (suplente)

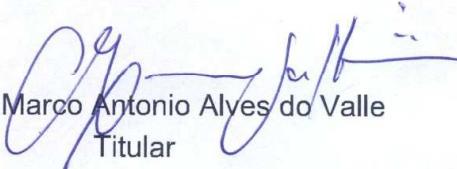
Data da Defesa: 17-08-2009

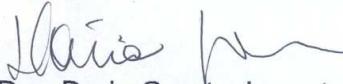
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Andréia Maria Farah Vicente - RA 018082 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente


Prof. Dr. Marco Antonio Alves do Valle
Titular


Profa. Dra. Daria Gorete Jaremtchuk
Titular

Com muito amor, dedico esta dissertação
aos meus pais, a quem sou eternamente grata

AGRADECIMENTOS

A Deus, por conceder esta oportunidade e colocar em meu caminho pessoas como a minha orientadora, Maria de Fátima Morethy Couto, que me recebeu no Instituto de Artes e teve muita paciência em me conduzir, através de orientações, apontamentos e, principalmente, por incontáveis leituras atentas, efetuadas durante a minha pesquisa e;

A banca de qualificação e defesa, Dária Jaremtchuk e Marco Antônio do Valle, pelas reflexões e considerações sobre esta pesquisa;

Aos funcionários do Instituto de Artes da Unicamp sempre atenciosos: Luiz Carlos Feitosa, Cidinha, Josué Cintra, Eliane Chagas, Genésio e Alexandre Carmona;

Aos professores do Instituto de Artes da Unicamp, pela oportunidade de ampliar minhas leituras durante a pós-graduação, particularmente Lucia Reily, Ana Paula Gouveia e Maurícius Farina;

Aos funcionários das bibliotecas e acervos do MAM-SP, do MAC-USP, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, do MACC por disponibilizarem catálogos e periódicos e, principalmente, à Natália Leoni, do Arquivo Histórico da Fundação Bienal, pela compreensão e prontidão em diferentes momentos;

A minha família pela alegria que me proporciona, pela confiança no meu trabalho, pelo apoio e estímulo em todos os momentos, especialmente à minha irmã Kátia pela imensa coragem e sabedoria;

A Daniela, pela paciência, apoio, amizade e companhia, quando mais precisei.

Ao tio Osvaldo, pelo estímulo à carreira acadêmica;

Ao Tiago, pela crítica aos primeiros esboços desta pesquisa e pelo “Abstract”;

Aos amigos, pelo apoio, compreensão e carinho, especialmente a Rubiana, pelas incansáveis leituras e por ouvir minhas reflexões;

Aos colegas de trabalho na Diretoria de Ensino de Campinas, pela paciência, notavelmente ao Dirigente de Ensino Nivaldo Vicente que me apoiou e compreendeu nos momentos de necessidade.

“Uma ideia é um ponto de partida e nada mais.
Logo que se começa a elaborá-la, é transformada pelo pensamento.”

(Pablo Picasso)

RESUMO

Este trabalho analisa o processo de inserção no cenário artístico nacional dos artistas plásticos João Câmara e Siron Franco – que, através da linguagem da pintura oriunda da técnica em óleo sobre tela, se destacaram no cenário artístico nas décadas de 60 e 70, época em que se discutia intensamente - tanto no Brasil como no exterior - a crise do suporte artístico tradicional em detrimento das novas linguagens artísticas. Como fator importante neste processo, destacamos a criação de Salões competitivos em outras capitais do Brasil nos quais as obras desses dois artistas foram selecionadas ou premiadas.

A representação da figura humana é o principal eixo condutor da trajetória das obras de João Câmara e Siron Franco, sendo o corpo espaço metafórico para reflexões sobre os problemas humanos, críticas à sociedade e/ou ao momento político em que o país se encontrava no período acima citado.

Palavras-chaves: Pintura, arte contemporânea, João Câmara, Siron Franco, crítica de arte, anos 60-70.

ABSTRACT

This dissertation analyses the insertion of the artists João Câmara and Siron Franco – artists that through the language of painting build up from the technique oil painting over canvas have appeared into the artistic scenario in the decades of 1960 and 1970. In this time it was discussed – in Brazil and abroad – the crisis of the traditional artistic support, taking only in consideration the new artistic languages. As an important factor of this process we point out the creation of competitive Art Salons in others main cities of Brazil, in which the works of those two artists were selected and won the first prizes.

The representation of the human figure is the main axis of the trajectory of the works of João Câmara and Siron Franco, taking into account that the body is the metaphorical space for the reflections upon human problems, critics to the society and/or, to the political moment of the country related to the aforementioned decades.

Keywords: Painting, Contemporary Art, João Câmara, Siron Franco, Art Critics, Decades of 60 and 70.

ABREVIATURAS

ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte

AI - Ato Institucional

MAM-SP Museu de Arte Moderna de São Paulo

SAMB - Salão de Arte Moderna de Brasília

SNAM- RJ - Salão Nacional de Arte Moderna- RJ

SNI - Serviço Nacional de Informações

Sumário

INTRODUÇÃO	21
CAPÍTULO I.....	25
A DITADURA MILITAR E O CONTEXTO CULTURAL DA ÉPOCA	25
CAPÍTULO II	47
A PINTURA DE JOÃO CÂMARA (JOÃO PESSOA, PB, 1944)	47
CAPÍTULO III	109
A PINTURA DE SIRON FRANCO (GOIÁS VELHO, GO, 1947)	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153
<i>Livros, Teses, Dissertações e Artigos</i>	153
Catálogos	158
Periódicos.....	160
Referências na internet	166
Vídeo	166
APÊNDICE- CRONOLOGIA COMPARADA	167
INDICE DE FIGURAS	177

Introdução

O propósito desta dissertação surgiu da intenção de se realizar uma pesquisa sobre a intensa produção artística brasileira das décadas de 60 e 70, com enfoque especial para a pintura dos conceituados artistas João Câmara e Siron Franco, cujas obras receberam importantes premiações neste período.

O interesse pelo estudo da pintura surgiu inicialmente especialmente pelas obras de Siron Franco na graduação em Educação Artística na Universidade Estadual Paulista. Através de um projeto de iniciação científica, desenvolvi uma monografia analisando a produção artística de Siron Franco, concentrando-me no período de 1970 a 1990. Esta pesquisa tinha como objetivo atualizar e contextualizar a discussão sobre a sua produção artística, revendo os pressupostos de que sua obra seria surrealista¹. Para nortear essa discussão, entrei em contato com o artista que me recebeu em seu ateliê em Goiânia e forneceu variada documentação referente à sua obra, tais como vídeos, catálogos e fotos, permitindo, ainda, registrar imagens de suas telas mais recentes.

Devido a envolvimento com a obra de Siron Franco, aprofundei meus conhecimentos e, ao comparar a produção artística dele com a de outros artistas do mesmo período, surgiu o questionamento sobre o fato de suas pinturas, em óleo sobre telas, serem premiadas nos salões das décadas de 60 e 70, período este que ficou marcado por muitas experimentações e transformações no campo das artes plásticas. Ao entrar em contato com as obras de outros artistas, percebi que João Câmara também recebeu importantes premiações no mesmo período, destacando-se pela utilização da técnica tradicional para retratar a figura humana. Estes questionamentos, aliados à vontade de aprofundar os estudos da história das artes plásticas brasileiras,

¹ VICENTE, Andréia Maria Farah. **O Surreal e o Contemporâneo nas Obras de Siron Franco.** Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Plásticas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - câmpus de Bauru, com o apoio da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Janira Fainer Bastos. Bauru – SP, 2000.

conduziram-me a eleger as pinturas de João Câmara e Siron Franco, produzidas no mesmo período (1960/1970), como foco principal da pesquisa.

É certo que a pintura figurativa, tanto de Siron Franco como de João Câmara, com a temática de protesto e a representação de um “corpo reclamante” voltado para problemas sociais, foi cogitada num primeiro momento como hipótese para esta pesquisa, porém, considerei como relevante o fato de que estes dois artistas, avessos aos modismos daquela época, se dedicaram ao ofício da pintura e através dele, criaram sua própria identidade, utilizando uma técnica aparentemente tradicional, para refletir sobre as questões relacionadas àquele momento histórico.

Somado a isto, observei que neste período o movimento de descentralização da produção artística brasileira (antes concentrada no eixo Rio - São Paulo) contribuiu para o reconhecimento das obras desses dois artistas, que estavam em outros Estados, Siron Franco em Goiás e João Câmara em Pernambuco.

Portanto, o objeto da presente pesquisa caracteriza-se pela investigação da linguagem das pinturas produzidas por Siron Franco e João Câmara, através de descrições e análises das obras com o objetivo de explicitar as relações entre elas e o contexto artístico em que estavam inseridas. Como recorte da pesquisa selecionei as obras produzidas a partir de 1965 até o final dos anos 70, considerando-se aquelas que foram premiadas nos Salões ou Bienais em que foram expostas ou as que se destacaram neste período. Na busca por material para embasar esta dissertação, encontrei dificuldade para localizar algumas obras do período, diante da ausência do registro sistemático das mesmas e também pela falta de alguns catálogos. Em alguns casos, optei por descrever e analisar as obras que eles produziram no mesmo ano ou pertencentes à mesma série.

Finalmente, analisando as trajetórias dos artistas plásticos Siron Franco e João Câmara, cuja trajetória se cruzou em apenas dois momentos, a *II Bienal Nacional da Bahia*, em 1968 e a *XV Bienal Internacional de São Paulo*, em 1979, julguei necessário

discuti-las separadamente, priorizando explorar suas principais obras, situando-as no momento em que foram inseridas no cenário artístico brasileiro.

Capítulo I

A ditadura militar e o contexto cultural da época

No Brasil, entre os anos de 1965 e 1970, experimentou-se uma intensa transformação no âmbito social, político e cultural. Neste período, o debate sobre arte como vanguarda artística experimental e como meio de transformação social sofreu a influência do contexto político, marcado pela ditadura, registrando-se uma efervescência na produção artística.

A censura praticada pelo regime militar interferiu diretamente na produção dos artistas daquele momento que, de certa maneira, protestavam “quebrando regras” para refletir a vontade de transformação da sociedade.

Analizando a produção artística da época em questão, Maria Amélia Mello asseverou que:

Ser alternativo no início da década de 1970 significava produzir fora da zona de influência direta do Estado ou à margem do aparato industrial que cercava qualquer produto antes e depois de sua entrada no crescente mercado consumidor. As descobertas de novos caminhos acontecem simultaneamente, mas sem premeditação e envolvem grupos de poetas, músicos, atores, diretores de cinema e artistas plásticos, principalmente. Ao mesmo tempo a imprensa chamada alternativa se fortalecia como canal de informação, apesar de estar sob vigilância de censores cada vez mais severos.²

O Brasil, em termos políticos, encontrava-se em séria crise econômica e financeira: além da desvalorização da moeda, a dívida externa exigiu certa atenção e o estabelecimento de alianças políticas com outros países. Somada a isso, havia a necessidade de reformas de base³ relacionadas às reformas agrária, tributária, bancária, educacional e eleitoral, as quais visavam a melhoria da qualidade de vida da população.

² MELLO, Maria Amélia (org). **Vinte anos de resistência. Alternativas da Cultura no Regime Militar.** Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 30.

³ O plano econômico de Celso Furtado, Ministro da Economia, que previa a desvalorização do Cruzeiro, a contenção do aumento salarial e a dispensa de empregados, elevando ainda o aumento do pão e passagens de ônibus – itens básicos do orçamento dos trabalhadores – foram arquivadas por Goulart, que passou a adotar

A presidência de João Goulart desagradava a oposição, pois se acreditava que a política por ele adotada culminaria na implantação do comunismo no país. Em março de 1964, João Goulart foi deposto pelos militares através do Ato Institucional nº 1 (AI-1), assumindo a Presidência o General Humberto de Alencar Castelo Branco, que comandou o país até 31 de janeiro de 1966.

Destacamos que dentre as várias medidas do AI-1, as principais “tinham por objetivo reforçar o poder executivo e reduzir o campo de ação do Congresso”⁴ – para que os projetos de lei do presidente que não fossem votados no prazo de trinta dias na Câmara e no Senado fossem considerados aprovados. “Como era fácil obstruir votações no congresso e seus trabalhos normalmente se arrastavam, a aprovação de projetos do executivo *por decurso de prazo* tornou-se um fato comum”⁵, afirma Boris Fausto. Assim, sem a intervenção do congresso, várias leis que favoreciam o regime foram aprovadas, facilitando a ação dos militares.

O AI-1 também criou as bases para instalação do Inquérito Policial-Militar (IPM), embrião da Lei de Segurança Nacional, publicada em 3 de março de 1967, com o intuito de combater todos aqueles que poderiam reagir contra o governo. Este órgão atuava como um fiscalizador, responsável por vigiar qualquer “prática de crime contra o Estado ou seu patrimônio, contra a ordem política e social, ou por atos de guerra revolucionária”⁶. Além disso, o AI-1 permitia a suspensão do direito de voto pelo prazo de dez anos a todos aqueles que se mostravam contrários ao regime ditatorial.

As perseguições e prisões não ficaram restritas apenas aos adversários políticos do regime, pois a censura se estendeu aos meios de comunicação, à educação, ao teatro, à música e às artes plásticas. Em 13 de junho de 1964, foi criado o Serviço Nacional de

uma estratégia de nacionalismo radical, através da qual acusava o setor externo da economia de causar graves dificuldades ao país. A partir de 1963, Goulart passou a defender um conjunto de “reformas de base” que incomodavam seus adversários: a União Democrática Nacional (UDN) e os militares. In SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 37-39.

⁴ FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 257.

⁵ Ibidem., 258.

⁶ Ibidem., 258.

Informações (SNI)⁷ com o objetivo de supervisionar e coordenar as atividades de informações e contra-informações no Brasil e no exterior, através de catálogos e fichas de todos aqueles que eram considerados inimigos do Estado. Os catálogos acumulavam todas as informações que poderiam ser relevantes sobre os cidadãos suspeitos e, com isso, suas ações eram rastreadas, grampeadas e fotografadas nas fichas do referido serviço.

Em 11 de outubro de 1964, logo após o golpe, os militares invadiram a Universidade Estadual de Brasília (que havia sido criada com propósito renovador), pois esta representava uma “ameaça” cultural e intelectual para o governo. Em decorrência da invasão, muitos materiais foram destruídos, funcionários e professores foram demitidos e todos os que reagiram foram presos por desacato. A sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro, também foi invadida e incendiada, obrigando os estudantes a se unirem para agir na clandestinidade.

Apesar da crescente atuação da censura, a cultura foi contaminada por um misto de irreverência e engajamento político. Muitos artistas buscavam, através da arte, uma maneira de demonstrar e ao mesmo tempo alertar a população sobre as arbitrariedades perpetradas no país pelo regime militar, monstrando seu inconformismo e reagindo contra a censura e a política adotada naquela época.

Como bem observa Paulo Reis, “as questões abertas pelas artes plásticas [de vanguarda] estavam estreitamente ligadas a discussões conceituais e ideológicas, como nacionalismo, subdesenvolvimento, dependência cultural e o imperialismo econômico norte-americano”⁸. (sic)

A maior parte das manifestações culturais envolvia os principais meios de comunicação em massa. Na música, por exemplo, este período ficou conhecido como a *Era dos Festivais* – que eram promovidos através de concursos transmitidos pela Rede

⁷ O SNI (Sistema Nacional de Informações), que substituiu o DOP (Departamento Oficial de Propaganda), possuía um acervo gigantesco, pois detinha informações sobre milhares de cidadãos brasileiros.

⁸ REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 2006, p. 8.

Record, em São Paulo, e pela Rede Globo, no Rio de Janeiro, marcando a Música Popular Brasileira (MPB).

Em 1967, surge o movimento tropicalista, com a música de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Mutantes e outros, os quais souberam transformar a televisão “no primeiro uso inteligente da penetração do Universo do Show Business, para a disseminação de uma renovação estética”⁹.

No teatro, o engajamento político manifestou-se através das obras de Augusto Boal, Oduvaldo Viana Filho e pelo trabalho do Grupo Oficina (coordenado por José Celso Martinez Corrêa), cujas peças foram consideradas pelo pesquisador Paulo Sérgio Duarte como uma experiência “além de engajada”, “eruditas na medida certa e extremamente criativas do ponto de vista da pesquisa de linguagem e investigações formais”¹⁰. A peça *O Rei da Vela*, do escritor Oswald de Andrade, foi apresentada em São Paulo no ano de 1967 pelo *Grupo Oficina*, sob a direção de José Celso Martinez Correa. Esta, que é uma comédia de costumes, retratava uma sátira ao capitalismo da década de 30 (época marcada por preocupações e compromissos sociais) e teve seu conteúdo atualizado para aquele momento político.

Nas artes plásticas, as neovanguardas¹¹ significaram uma espécie de *cultura da resistência* diante da repressão provocada pelas ações dos militares. Importantes exposições foram organizadas como, por exemplo, *Opinião 65*¹² idealizada por Jean

⁹ DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60 – Transformação da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998, p. 31.

¹⁰ Ibidem., p. 31.

¹¹ Termo utilizado por Marília Andrés Ribeiro para referir-se aos artistas da vanguarda da década de 60, como uma herança tardia das vanguardas do início do século XIX. A autora concorda com Otília Beatriz Fiori Arante que as novas vanguardas, situadas no final dos anos 50 no Brasil e início dos anos 60, se situam no limite entre o moderno e o pós-moderno e foram paulatinamente desgastadas pela assimilação da indústria cultural, fechando-se o ciclo da arte moderna brasileira. RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In FABRIS, Annatereza (org.) **Arte e política: algumas possibilidades de leitura**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998, p. 167.

¹² Os artistas que integravam a exposição *Opinião 65*: Manuel Calvo Abad, José Roberto Aguilar, Adriano Aquino, Angelo de Aquino, Antonio Berni, Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Pedro Escosteguy, Ivan Freitas, Juan Genovés, Rubens Gerchman, Gastão Manuel Henrique, Flávio Império, José Jardiel, Tomoshige Kusuno, Wesley Duke Lee, Roberto Magalhães, Hélio Oiticica, Vilma Pasqualini, Ivan Serpa, Jack Vanarsky e Carlos Vergara.

Boghici, proprietário da Galeria Relevo do Rio de Janeiro, e, no ano seguinte, *Opinião 66*. Participavam desta mostra artistas brasileiros e franceses que residiam no Brasil e predominava a presença da *nova figuração* e da *arte ambiental* – com temas relacionados às questões urbanas e à cultura de massas, bem como à crítica social e política.

Em São Paulo, Waldemar Cordeiro organizou duas exposições na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) que marcaram época: *Proposta 65* e *Proposta 66*, que tinham o mesmo propósito de *Opinião*.

Na exposição *Proposta 65*, foram apresentadas obras de artistas do Rio de Janeiro e São Paulo e o catálogo contou com a participação dos críticos Ângelo Aquino, Clarival do Prado Valladares, Hélio Oiticica, Jorge Mautner, Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, Mário Schenberg, Pedro Escoteguy, entre outros. Os seminários e debates realizados durante o período de exposição da mostra abriram espaço para discussão sobre o *Novo Realismo* no Brasil. Na opinião dos críticos que participaram dos debates, o *novo realismo* brasileiro dialogava com as questões coletivas de protesto e denúncia, bem como com reflexões sobre os conceitos de vanguarda e autenticidade.

Proposta 66 foi realizada nos mesmos moldes de *Proposta 65* e contou com a presença dos críticos Mário Pedrosa, Mário Barata, Aracy Amaral, Mário Schenberg, Otávio Ianni, Vilanova Artigas, Flávio Império, entre outros. Além da elaboração da *Declaração dos Princípios da Vanguarda*, documento este que legitimava o projeto dos artistas cariocas reivindicando uma postura revolucionária extensiva a todos os campos

O show de Nara Leão e Maria Betânia apresentado no Teatro *Opinião*, em 1964, serviu de inspiração para o título da exposição *Opinião 65* pelo seu caráter de protesto. Segundo Frederico Morais, o show fez muito sucesso, e se transformou num grito de protesto, símbolo da reação da classe artística contra a censura, bandeira de luta de todos aqueles que procuravam reagir, em seus trabalhos contra a ditadura, militar. Para Mário Pedrosa, a proposta da mostra tinha caráter político, pois segundo o crítico, era “(...) inspirada no teatro, teatro popular tão próximo, por sua própria natureza, ao clima social, à atmosfera política da época. Pode-se dizer que o grupo de Teatro de Arena, com sua Opinião, foi o grande respiradouro dos cidadãos abafados pelo clima de terror e de opressão cultural do regime militar implantado em 1964 e definido moral, política e culturalmente pelas incursões de uma entidade anônima e irresponsável dita linha dura”. apud MORAIS, Frederico. **Opinião 65.** Ciclo de Exposições sobre a Arte no Rio de Janeiro. Galeria de arte BANERJ, agosto de 1986. Catálogo sem página

da sensibilidade e da consciência o homem¹³, começa, então, a ser definida a idéia de uma vanguarda nacional.

A exposição *Nova Objetividade Brasileira*, realizada em abril de 1967 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, representou o ponto máximo das idéias vanguardistas do período. O texto de abertura do catálogo, redigido e idealizado por Oiticica, apresenta uma síntese sobre as questões da arte brasileira do momento – a partir do ponto de vista dos artistas concentrados no eixo Rio/São Paulo – e que vinham sendo discutidas desde 1965. Dentre as questões suscitadas por Oiticica destaca-se a negação do estatuto do quadro enquanto obra de arte, sob influência da vertente anti-arte iniciada por Marcel Duchamp – “Sob o signo de Duchamp, a crise do objeto tornar-se visível na década de 60. A arte conceitual firmara seus princípios desmaterializantes desde meados desta década em Nova York e Beuys enriqueceu-a da idéia de *arte ampliada*”¹⁴.

Artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape defendiam a idéia de que para a realização de uma obra de arte não eram mais necessários os meio artísticos tradicionais. Para eles, qualquer objeto cotidiano poderia servir de ponto de partida para o trabalho do artista, conforme herança deixada pelas experiências dos artistas da vertente neoconcreta. Em um de seus textos mais contundentes, Oiticica afirmou que:

Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim, a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformação da pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento “dentro do quadro”, o quadro já se saturou, longe de ser a morte da pintura é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como suporte da pintura. Como está tudo tão claro agora: que a

¹³ RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. OP. CIT., p. 170.

¹⁴ ZANINI, Walter. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In AGUILAR, Nelson (Org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 316.

pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda¹⁵.

Podemos considerar que os trabalhos realizados por Hélio são propostas que traduzem os conceitos contidos no texto *Nova Objetividade Brasileira*. Os *Parangolés*¹⁶, constituídos por capas, estandartes e tendas em diferentes tecidos e panos confeccionados pelo artista, foram usados pelos passistas da escola de samba da Mangueira e exibidos na mostra *Opinião 65* fora do espaço do museu, pois os passistas foram impedidos de entrar na exposição. Alguns *Parangolés* foram usados como forma de protesto, como, por exemplo, *Incorpóro a Revolta*, de 1967. [Figura 1]

Destacamos outros trabalhos de Oiticica desse período pelo conteúdo de crítica sócio-cultural, como a obra *Bólido caixa 18 – Homenagem à Cara de Cavalo* (1966) [Figura 2], uma caixa sem tampa e com a parede anterior estendida ao solo cujas faces internas apresentam, cada uma delas, uma fotografia de jornal do bandido carioca Cara de Cavalo morto, estirado no chão e com os braços pendidos para os lados, causando uma impressão de crucificação.

Nesta mesma linha, o artista Rubens Gerchman explorou a idéia de objeto, criando, a partir de 1966, várias obras denominadas “caixas”, utilizando materiais como: vidros, madeira, PVC ou tinta acrílica, sem a preocupação de fazer uso de materiais “nobres”. Estas “caixas” apresentavam-se em diferentes formatos: para ele, os “materiais industriais – plásticos, resinas - estão para a segunda metade do século XX, como os óleos estão para a



Figura 1
Hélio Oiticica,
Parangolé: Incorpóro a Revolta,
1967

¹⁵ OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Seleção de textos: Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 26.

¹⁶ Foram concebidos a partir do final de 1964, mas criados por Hélio Oiticica depois da apresentação na *Opinião 65*, no MAM/RJ.



Figura 2
Hélio Oiticica,
Bólido caixa 18, poema caixa 2,
1966

Renascença”¹⁷.

Foram instaladas, em 1967, na *Bienal Internacional de São Paulo*, as “grandes caixas de morar”, como a *Fruta-Abrigo*, [Figura 3] que media um metro e vinte de altura por um metro de largura. Estas “caixas” eram objetos artísticos compostos por armações em vime, revestidas por PVC. O observador, ao “vestir” a obra, podia perceber o ambiente externo apenas por pequenas frestas, completando assim o sentido da obra a partir do seu “uso”.

Apesar da tônica de uma arte “revolucionária”, a idéia da anti-arte não foi a única que marcou este período, pois alguns artistas passaram a “apostar” na figuração como um meio de comunicação mais direto para interagir com o público. Vários artistas retomaram a pintura através de suportes e materiais irreverentes. A figuração, de modo geral, passa a ter influência das correntes neo-realistas e da pop art. Segundo Mário Schenberg, principal teórico do grupo neo-realista “o emprego dos novos recursos tecnológicos em arte corresponde às novas necessidades de comunicação artística, que não poderiam ser atendidas pelas técnicas e materiais tradicionais”¹⁸.

¹⁷ GUERCHMAN, Rubens, apud PECCININI, Daisy Valle M. (org.), **Objeto na arte: Brasil anos 60**. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da FAAP, 1978.

¹⁸ SCHENBERG, Mário. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 204



Figura 3

Rubens Gerchman, *Fruta abrigo, grandes caixas de morar*, 1967

Os artistas das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, principais metrópoles daquele momento, relacionavam os temas sociais do contexto político daquele período às questões urbanas e da cultura de massas. Essa busca por um novo tipo de pintura recebeu influência de diferentes correntes estilísticas que chegaram ao Brasil. A abertura para a arte internacional, através das exposições da *Nouvelle Figuration* francesa (1961) e da *Otra Figuración* argentina (1966), e da coletiva da Escola de Paris (1964), trouxe uma nova perspectiva em termos de pintura para aquele momento, conforme aponta Zanini:

O espírito de uma neovanguarda penetrava o ambiente, logo se tornando importante. Não era, todavia, o único meio de renovação, uma vez que os outros direcionamentos (mais discretos) exploravam imagens e signos de maior interiorização e participantes seu modo do complexo vital de existência. Manifestavam-se igualmente concepções de transformações radicais da arte. Sobre os rumos de toda essa situação cultural que se delineava pesaria o arbitrário regime político de 1964¹⁹.

¹⁹ ZANINI, W. Duas décadas difíceis: 60 e 70. OP. CIT., p. 306.

Para Frederico Morais, apesar do clima de protesto e denúncia, nem todos os trabalhos eram obrigatoriamente políticos: “No momento da realização isto [o caráter político] não era tão claro para todos os participantes”²⁰ comenta referindo-se às pinturas abstratas e às obras de caráter experimental, como as de José Roberto Aguilar.



Figura 4
José Roberto Aguilar, *Sem Título*, 1965

libertar a linha, assim lembrando representações expressionistas de Jackson Pollock. Em *Abstrato*, [Figura 5] estas linhas se sobrepõem e se associam a algumas manchas, formando rostos ou formas humanas a partir de diferentes materiais industriais. Neste sentido, podemos considerar o trabalho de Aguilar distinto das figurações com referências gráficas do neo-realismo, já que possui um sentido mais investigativo da pintura, como confirma Daisy Peccinni: “Num momento em que o meio artístico fervilhava pelo contato com a pop art americana, sua poderosa linguagem gráfica, sua antropologia urbana,

político] não era tão claro para todos os participantes”²⁰ comenta referindo-se às pinturas abstratas e às obras de caráter experimental, como as de José Roberto Aguilar. As obras *Sem Título* e *Abstrato*, 1965, do referido artista, são compostas por manchas e linhas que se aproximam de formas orgânicas.

Em *Sem Título*, [Figura 4] percebemos a necessidade do artista em

as

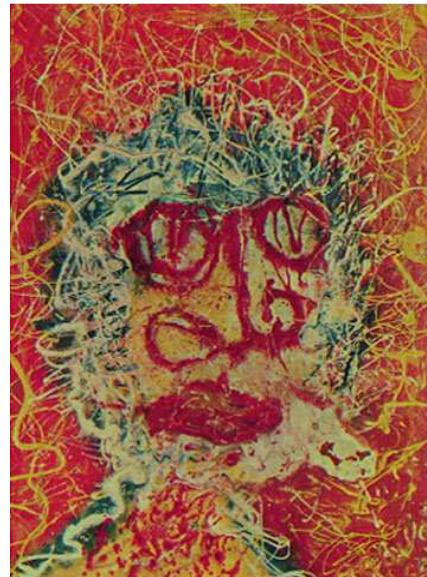


Figura 5
José Roberto Aguilar, *Abstrato*, 1965

²⁰MORAIS, Frederico. **Opinião 65.** Ciclo de Exposições sobre a Arte no Rio de Janeiro. Galeria de arte BANERJ, agosto de 1986. Catálogo sem página

Aguilar seguia determinado a não mimetizar sua polêmica operação criadora para estar em dia com a moda”²¹.

Contudo, o conteúdo político e social já era amplamente abordado nas obras de alguns artistas que participaram da mostra *Opinião 65*, tais como Flávio Império, Antônio Dias, Rubens Gerchman e Cláudio Tozzi, que eram representantes desta temática. Na obra *OEA* (1965) [Figura 6] de Flávio Império, já identificamos alguns indícios de denúncia sobre aos procedimentos utilizados pelos militares.

Nas obras de Rubens Gerchman e Claudio Tozzi, o universo urbano é retratado tanto pela escolha dos materiais quanto pela construção de uma iconografia urbana. A linguagem gráfica e as tintas serigráficas foram utilizadas como técnica e como novo meio expressivo para comunicação nas pinturas e gravuras. Cláudio Tozzi, um dos representantes da pintura daquele período, faz uma análise sobre as transformações na arte de sua geração a partir de dois caminhos: o político e o estético:

A década de 1960 foi um período caracterizado por uma grande necessidade de rupturas e mudanças. Vivíamos uma época de anseios de liberdade e de transformações, que se manifestavam na arte. As vivências, as situações nos estimulam a criar uma pintura que contribuisse com a transformação da sociedade. Para tal era necessária uma nova linguagem, uma ruptura com a pintura tradicional de cavalete, a criação de ‘novos objetos’, que traduzissem uma nova ordem: mais justa e mais humana.²²

Várias obras de Tozzi e de muitos outros artistas expressavam esse ideário político-estético do período, fazendo surgir, por meio de um variado universo de criação artística, as passeatas, a tortura, a morte, as greves, as revoltas, a prisão dos estudantes, o espancamento dos operários a fome e a luta, para revelar o novo rumo da pintura.

²¹ ALVARADO, Daisy Valle M. **Figurações, Brasil anos 60 – neofigurações Fantásticas e neo-surrealismos, novo realismo e nova objetividade Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999, p. 28.

²² TOZZI, Cláudio, apud MAGALHÃES, Fábio. **Cláudio Tozzi: obra em construção.** Rio de Janeiro: Renavan, 1989, p. 17.



Figura 6
Flávio Império, *OEA*, 1965

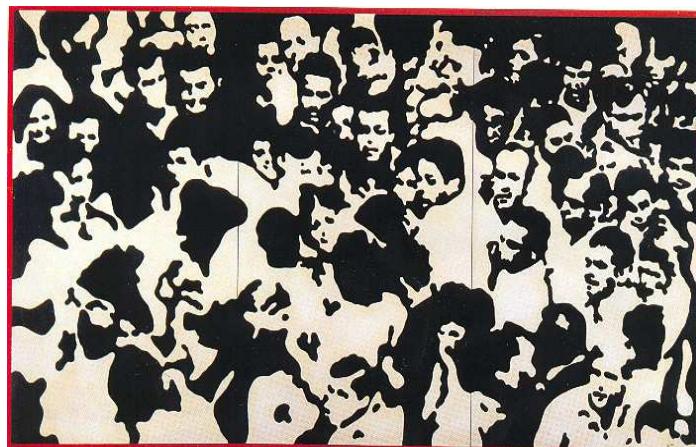


Figura 7
Cláudio Tozzi, *A Multidão*, 1968

Cláudio Tozzi utilizou fotografias de manifestações da época - como greves, protestos ou outros fatos políticos, que foram estampados pelos jornais - como recurso para representar o real, através da linguagem serigráfica. Destaca-se a utilização deste recurso na obra *Multidão* [Figura 7]. Por meio das estilizações e simplificações, a imagem se diferenciava da linguagem jornalística.

O universo urbano reproduzido nas obras de Rubens Gerchman é percebido por meio dos temas abordados, destacando-se os problemas sociais presentes nos jornais: a crise econômica, as prisões, os desaparecidos, o desemprego e o futebol. As pessoas são representadas através de rostos estilizados, quase sem identidade, com traços simplificados. Trata-se de pessoas comuns, que transitam pela cidade.



Figura 8

Rubens Gerchman, *Não há vagas*, 1965

Em *Não há vagas* [Figura 8], Gerchman faz uma crítica à crise econômica daquele momento, ocasionada pela migração da população da área rural para as áreas urbanas em busca de melhores condições de vida. As pessoas aglomeradas no lado direito da tela são representadas com traços simples e estilizados; do lado esquerdo, há uma grande área plana formada por listras verdes e amarelas (cores da bandeira do Brasil), que simbolizam o nacionalismo e a transição pela qual passava o país de rural para urbano. A escolha por diferentes materiais e suportes, mesmo quando usados na pintura, bem como as cores chapadas e as formas simplificadas, lembram a mídia impressa.

Na obra *A cidade*, de 1965, [Figura 9] as pessoas também são representadas de forma estilizada, mas com simplificação do traço e das cores (preto, branco e amarelo, que contrastam entre si), fazendo referência aos padrões visuais da linguagem utilizada por meio de sinalização. Percebe-se, ainda, um distanciamento do natural, ao mesmo tempo em que o artista fala sobre ele. Por estas características, seu trabalho foi relacionado pelos críticos às representações da *Pop Art*.

A *Pop Art* norte-americana servia-se de um extenso repertório de imagens que

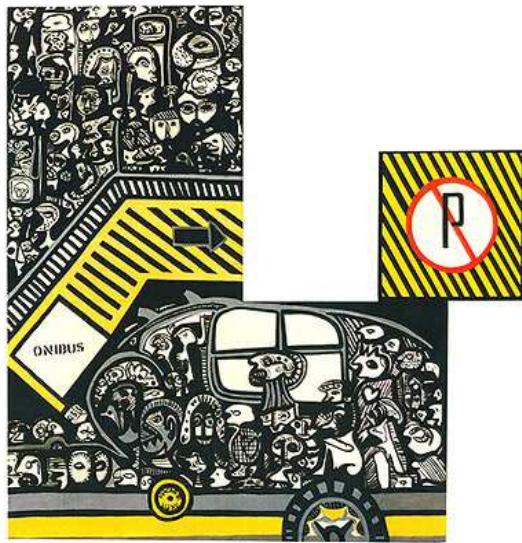


Figura 9
Rubens Gerchman, *A cidade*, 1965

quadinhos, a fotonovelas e a jornais".²³

Este abundante material iconográfico passou a servir de informação para o artista gerar suas imagens, utilizando o mesmo padrão para a representação do retrato. Além da série retratos, as obras *Os desaparecidos 2* (1966) e *Assegure Seu Futuro* (1967) [Figuras 10 e 11] também de Rubens Gerchman, referem-se às fotografias 3x4 de pessoas desaparecidas divulgadas na imprensa.

²³ ALVARADO, D. V. M . **Figurações Brasil anos 60.** OP. CIT., p. 11.

No campo das artes, este clima de ebulação cultural espalhou-se para outras capitais do país, tais como Belo Horizonte, Salvador, Brasília, Campo Grande, Goiânia e Recife, através da criação de galerias e ateliês coletivos de arte que pretendiam incentivar a produção artística nestes outros estados.

Em Campo Grande, o artista Humberto Espíndola e a crítica de arte Aline Figueiredo fundaram, em 1967, a Associação Mato-Grossense. Em Goiânia, foi criado, em 1951, o Instituto de Belas Artes de Goiás, que contou com a adesão do artista Gustav Ritter, da escultora Maria Guilhermina e de Antonio Henrique Péclat, o principal responsável pela criação do Instituto. Em Recife, neste mesmo período, foram criados vários ateliês coletivos que impulsionaram a pesquisa no setor das artes plásticas e revelaram talentos. Exemplo disso foi a criação do “Ateliê Coletivo da Ribeira”²⁴, em 1964 composto por Adão Pinheiro, José Tavares, José Barbosa, Ypiranga Filho, Renato Amorim, Guita Charifker e João Câmara. Este grupo de artistas tinha como principal motivação a possibilidade de troca de experiências entre artistas da geração anterior e os novatos que apontavam no cenário da década de 60. O Ateliê, sediado no espaço do antigo mercado da Ribeira (Recife), foi fechado após o golpe militar de 1964 e o grupo dividiu-se.

Em Belo Horizonte, foi realizada a *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, na reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 1963, marcando o início das



Figura 10
Rubens Gerchman
Os desaparecidos 2, 1966

²⁴ Pode-se considerar que a criação do “Ateliê Coletivo da Ribeira” foi inspirada na fundação da *Sociedade de Arte Moderna do Recife* (SAMR), em 1948, pelo escultor Abelardo da Hora e o arquiteto e pintor Hélio Feijó. Esta sociedade representou um dos primeiros movimentos organizados por artistas com o objetivo de revitalizar e valorizar a criação artística brasileira e local, consolidando o modernismo em Pernambuco.

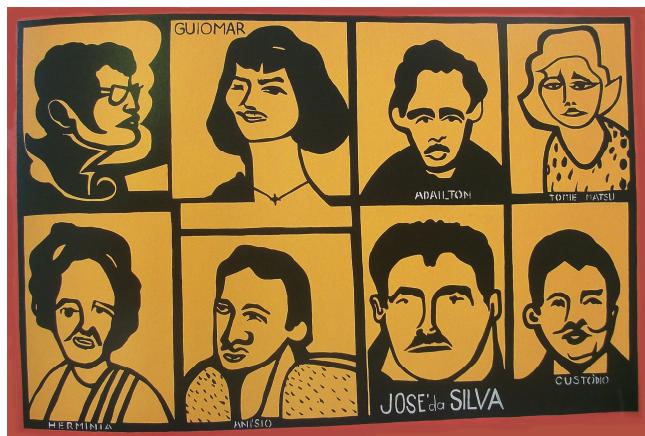


Figura 11
Rubens Gerchman, *Assegure seu futuro*, 1967

manifestações da chamada neovanguarda. Jornadas culturais e mini-festivais estenderam-se para as cidades de Ouro Preto, Santaré, Viçosa e Uberaba. Nas artes plásticas, as atuações dos críticos Frederico Morais e Olívio Tavares de Araújo nas colunas dos jornais *Estado de Minas*, *Diário da tarde* e *Diário de Minas* tiveram grande colaboração na divulgação das idéias de vanguarda.

Novos salões realizados nas capitais estaduais tiveram um papel fundamental na troca/mistura de idéias entre a neovanguarda e os artistas provindos de outros Estados do Brasil. De maneira geral, acreditava-se que Brasília seria consolidada como a nova capital centralizadora da produção artística do país, por ser favorecida geográfica e politicamente. Os artistas “regionais” sentiam-se motivados a participar desses salões regionais, pois viam a possibilidade de penetrar no cenário artístico nacional sem precisar se mudar para os grandes centros dos principais pólos do eixo Rio - São Paulo.

Em Brasília, aconteceram quatro edições do *Salão de Arte Moderna de Brasília* (SAMB) agregando artistas e críticos de arte de diferentes Estados do Brasil, tendo sido a primeira edição deste Salão realizada em 1964.

Além disso, foram realizadas duas *Bienais Nacionais* em Salvador nos anos de 1966 e 1968, patrocinadas pelo governo estadual com apoio da Petrobrás, as quais

também contribuíram para este processo de descentralização da arte brasileira. Sobre a *I Bienal Nacional da Bahia*, Marília Andrés Ribeiro conta que

(...) teve o sucesso almejado por seus organizadores, favorecendo a descentralização das atividades artísticas no Brasil, através do confronto das produções regionalistas e da valorização da nordestina. Incentivou a arte local e revelou alguns talentos de alguns novos artistas como Mario Cravo Neto e Emanoel Araújo²⁵.

Ressalta-se, porém, que a *II Bienal* foi fechada pela polícia, conforme discutiremos adiante. Até o ano de 1967, as artes plásticas haviam encontrado terreno fértil para novas proposições, experimentações e reflexões sobre arte nacional.

No entanto, a partir de 1968, depois do decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), os órgãos de fiscalização do governo, que foram criados em nome de uma suposta defesa da profissionalização dos artistas e dos direitos autorais, passaram a atuar, através da censura, de maneira bem mais incisiva no campo das artes, perseguindo especialmente os intelectuais e artistas filiados aos partidos de esquerda no país.

Em termos políticos, o AI-5 representou a centralização de tarefas do executivo e o fortalecimento dos militares no poder, marcando a fase de consolidação do Estado de Segurança Nacional. Isto significou maiores poderes ao presidente para decretar o Estado de Sítio, o recesso do Congresso, a intervenção nos Estados, a cassação de mandatos, a suspensão dos direitos políticos, em nome da segurança nacional, com intuito de reprimir qualquer tipo de oposição ao governo. “O AI-5 foi o instrumento de uma revolução dentro de uma revolução ou de uma contra revolução dentro de uma contra revolução. Ato contrário dos atos anteriores não tinha prazo de vigência”²⁶. O AI-5 autorizou a repressão a agir de maneira mais severa, através da implantação da censura e da perseguição aos estudantes, padres, jornalistas, operários, artistas e todos aqueles que exerciam alguma atividade intelectual.

²⁵ RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p. 85.

²⁶ FAUSTO, B. OP. CIT., p.265.

(...) a partir de 68, com a edição do AI-5, houve uma intensificação da censura na imprensa, pois o “decretum terrible” permitia praticamente tudo. Desde então, a censura na imprensa sistematizou-se, tornou-se rotineira e passou a obedecer a instruções especificamente emanadas dos altos escalões do poder. (...) ²⁷.

Neste sentido, pode-se pensar no terror instaurado, que gerou instabilidade e insegurança também no campo da produção de arte, pois qualquer pessoa poderia ser julgada por comportamentos suspeitos e ser vítima da opressão do regime militar. A ação das forças armadas e do Destacamento de Informações – Centro de Defesa Interna (DOI-CODI)²⁸ resultou em abusos, como prisões, torturas e “desaparecimentos”.

Durante a ditadura, além dos casos óbvios de perseguição, prisão, tortura e morte de militantes e quadros organizados, praticados pela polícia política, milhares de pessoas foram espionadas, julgadas e prejudicadas pela comunidade de informação. Muitas pessoas nem sequer souberam disso²⁹.

Em alguns casos a censura agia mutilando obras, interditando exposições e vetando espetáculos e shows, sob o pretexto de julgar o trabalho imoral ou com mensagens revolucionárias. Uma destas situações aconteceu durante a *II Bienal Nacional da Bahia*³⁰ (1968) que foi fechada, visto que, em discurso inaugural, Luiz Vianna Filho (o então governador do Estado) afirmou que “toda arte jovem tem de ser revolucionária” e que “a liberdade caracteriza a arte” ³¹. Foram presos os organizadores e retirados vários trabalhos considerados subversivos. Siron Franco, por exemplo, teve dois

²⁷ FICO, Carlos. **Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar.** Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 87.

²⁸ O DOI-CODI foi o órgão de inteligência e repressão do governo durante a ditadura militar.

²⁹ FERREIRA, Jorge Luiz; DELGADOPAG, Lucília de A. Neves. **O Brasil republicano 2.** São Paulo: Civilização Brasileira, 2003, p. 181.

³⁰ Vale lembrar que nesta exposição João Câmara também participava com Sala Especial.

³¹ MORAIS, F. **Opinião 65.** OP.CIT., p. 101.

trabalhos queimados, restando apenas a obra *Carvalo de Tróia*. Esta passagem se confirma pelas palavras de Marília A. Ribeiro:

Instaurou-se um clima de terror e de perseguição aos militantes políticos, aos intelectuais e aos artistas, seguindo o fechamento de várias instituições progressistas, como a União Nacional dos Estudantes (UNE), os Centros Populares de cultura e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). O governo impediu a abertura da mostra da representação brasileira que seguiria para Paris, e cancelou a exposição de arte brasileira no Instituto Torquato de Tella em Buenos Aires³².

O texto “A significação da Bienal da Bahia”, de autoria de Mário Barata, foi publicado na revista GAM, em 1969, e traduzia uma forma de protesto frente aos excessos cometidos pelos militares. Neste texto, Mário Barata se pronuncia sobre o lamentável evento:

É um fato incompreensível, o das posteriores apreensões de obras e longo fechamento temporário da Bienal, noticiado nos jornais da Bahia. Como é que um dispendioso esforço administrativo-cultural, que custou dinheiro a centenas de artistas e, sobretudo, a órgãos estaduais e federais altamente autorizados, pode ser desperdiçado, jogado fora, num País de poucas realizações culturais, como o nosso? (...) A tolerância e o respeito ao trabalho de setores alheios ao de cada um é a base da convivência civilizada. Quer arbitrariamente vetar obras de arte porque não gostam delas ou se não as compreendem bem, na sua íntegra mensagem, é ultrapassar os limites do arbítrio³³.

Jean Boghichi, um dos criadores da galeria Relevo do Rio de Janeiro, conta em depoimento que as mudanças de perspectivas das atividades do campo artístico resultaram no enfraquecimento das produções:

Em 1968, a situação brasileira era muito deprimente, lembrava meus tempos de juventude na Romênia. Os artistas sentiam-se reprimidos em

³² RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. OP. CIT. p. 173.

³³ Publicada na Revista Gam, Rio de Janeiro, nº 08, pág. 10-13, 1969 Cf. RIBEIRO, M. A. **Neovanguarda em Belo Horizonte – anos 60**. OP. CIT., p.80.

sua atividade criadora, a censura retirava obras de salões e bienais e meus melhores amigos – Dias, Gerchman, Gullar e Mário Pedrosa – começavam a deixar o país, exilados ou espontaneamente³⁴.

A tensão aumentou em 1969 na exposição dos artistas selecionados para representar a *IV Bienal de Paris*, quando a censura fechou a mostra e proibiu a participação dos escolhidos no evento em Paris. A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), sob a presidência de Mário Pedrosa, redigiu um documento no qual afirmava que a entidade não mais indicaria seus membros para integrar júris de Salões e Bienais.

Destaca-se que tanto o fechamento da Bienal, como o documento redigido pela ABCA tiveram grande repercussão no exterior, resultando no boicote à *Bienal Internacional de São Paulo* de 1969, da qual faziam parte diversos países como os Estados Unidos, França, México, Holanda, Suécia e Argentina. Como consequência do regime ditatorial, intelectuais e artistas optaram pelo exílio, para evitar perseguições e prisões³⁵.

Com a Bienal em crise, a idéia de uma representação nacional ampla foi cogitada por Francisco Matarazzo Sobrinho, que idealizou uma nova estruturação para as exposições dos artistas, na forma de Bienais Nacionais como bem analisa Renata Cristina de Oliveira Maia Zago:

(...) pode-se perceber que a alternativa encontrada por Francisco Matarazzo Sobrinho e seus agentes culturais foi a criação da Pré Bienal de 1970 ou I Bienal Nacional de São Paulo. Este certame visava a construir um critério para a escolha da representação nacional na XI Bienal de São Paulo (1971). Segundo a documentação gerada pelo evento, a Fundação Bienal efetuou cinco mostras prévias regionais nas cidades: Belo Horizonte, Recife, Brasília, Goiânia e Belém do Pará³⁶.

³⁴ MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Topbookes, 1995, p. 97.

³⁵ AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo, 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989, p. 180-197.

³⁶ ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **Os Salões de Arte contemporânea de Campinas**. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2007, p. 90-91.

É neste contexto de mudanças que os artistas Siron Franco e João Câmara trouxeram suas contribuições para a arte brasileira, especificamente com a pintura, como nos aprofundaremos adiante.

Capítulo II

A Pintura de João Câmara (João Pessoa, PB, 1944)

A carreira artística de João Câmara desenvolveu-se de forma muito rápida. Nascido na Paraíba, mas residindo em Pernambuco, logo cedo iniciou com um amigo seus estudos sobre pintura a óleo, técnica que tornou-se seu principal meio de expressão e interesse. Durante o curso que freqüentou por três anos na Escola de Belas Artes, em Pernambuco, Câmara relata que sua principal fonte de pesquisa foi a literatura³⁷ e que seu interesse nesta e em outras áreas se estendia para os mais diferentes assuntos. Seus primeiros trabalhos datam de 1962/63 e atestam influência cubista, pois estudou com o professor Laerte Baldini, profundo conhecedor do tratado da pintura de André Lhote, com quem, segundo Câmara, aprendeu a “técnica e a lição de dignidade do ofício”.³⁸

Em 1962, aos 18 anos, além de realizar sua primeira exposição individual, teve seu talento para o desenho e pintura reconhecido pela crítica de arte local, ao participar do *XI Salão do Estado de Pernambuco*, em Recife. Este reconhecimento proveio não apenas da sua qualidade técnica, mas também do vigor de sua temática - voltada aos assuntos de crítica social. Neste Salão, recebeu o primeiro prêmio de pintura³⁹ e, ainda no ano de 1962, participou do *Salão Universitário de Belo Horizonte* em Minas Gerais, obtendo o 1º prêmio em pintura e o 2º prêmio em desenho.

A partir de 1963, Câmara já havia se estabelecido em um ateliê onde desenvolvia sua produção de pinturas junto a outros artistas. Em 1965 participou da coletiva *Seis*

³⁷ Em entrevista com Almerinda Lopes, o artista conta que em sua casa havia muitos livros, de modo que seus primeiros contatos com a arte foram através da literatura. Apenas na adolescência iniciou-se no desenho através da caricatura de professores, apud LOPES, Almerinda da Silva. **João Câmara, o revelador de paradoxos políticos e sociais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995, p.191.

³⁸ Entrevista com Almerinda Lopes apud LOPES, A. da Silva. OP.CIT., p.192.

³⁹ Recebe o prêmio com a obra *Sangue Vertido II* que hoje faz parte das obras do acervo do Museu do Estado de Pernambuco.

Artistas Pernambucanos, em Porto Alegre, ao lado de artistas renomados como Francisco Brennand, Wellington Virgolino e Gilvan Samico, cujas obras têm caráter regionalista. Câmara trabalhou também como crítico de arte, escrevendo para dois jornais consagrados: entre o período de 1966 a 1969, na coluna “Arte e outras”, no Diário de Pernambuco e de 1966 a 1967, manteve uma coluna no Jornal do Comércio de Pernambuco, na qual falava sobre teoria e crítica de arte. Paralelamente, trabalhou no ateliê coletivo “Dez Mais”, nome dado por causa do número de participantes que o integrava. O grupo “Dez Mais”, formado por João Câmara, ex-integrantes do “Ateliê Coletivo da Ribeira”⁴⁰, Archives Azevedo, Jorge Tavares, Maria Carmem, Vera Carmem, Liedo Maranhão, Vicente do Rego Monteiro, Montez Magno, Wellington Virgulino e Helena Farias, iniciou uma nova fase para as artes plásticas do Recife, pela oportunidade de intercâmbio de conhecimento entre os artistas mais jovens e os mais experientes, principalmente pela presença de Vicente do Rego Monteiro, um dos principais representantes da fase modernista e incentivadores das artes neste estado, que atuava como colaborador e orientador dos jovens artistas deste ateliê.

A primeira participação de Câmara como artista representante do Brasil foi na *III Bienal Americana de Córdoba*, que aconteceu na Argentina em 1966, a convite de Clarival do Prado Valladares, que também indicou, além de João Câmara, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Flávio Império e Abraham Palatnik⁴¹

Na ocasião desta indicação houve resistência por parte de alguns artistas das capitais de São Paulo e Rio de Janeiro em aceitar Câmara para a representação brasileira, pois consideravam a atitude precipitada por se tratar de um artista tão jovem – apenas 22 anos – e que poucas vezes havia saído de Pernambuco. Além disso, alguns

⁴⁰ O “Ateliê Coletivo da Ribeira” foi mencionado na página 39, do Capítulo I.

⁴¹ Ao contrário de Câmara, artista pouco conhecido, Flávio Império havia participado por duas vezes consecutivas na *Bienal Internacional de São Paulo* e Palatnik, além de ter realizado várias exposições dentro e fora do país iniciara, desde 64, um trabalho intitulado *Objetos Cinéticos*, representando a vertente de artistas que trabalhavam com arte cinética no Brasil. Rubens Gerchman e Antônio Dias participaram de várias coletivas em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Paris. Gerchman recebeu o *Prêmio Aquisição na II Exposição do Jovem Desenho Nacional*, no MAC/USP, em 1965, e Antonio Dias recebeu Primeiro Prêmio de Pintura na *II Bienal de Paris* em 1965.

artistas referiam-se a João Câmara como “um primitivo a mais”, por ser um artista do nordeste brasileiro. Aqueles que se rebelaram foram, mais precisamente, Antonio Dias e Rubens Gerchman, que só aceitaram entregar suas obras para esta exposição na condição do texto de apresentação não ser da autoria de Clarival⁴² este, imediatamente, concordou em não escrevê-lo, evitando assim a desistência dos dois pintores - (mesmo assim, continuou atuando na defesa da obra de Câmara).

Tathianna Nunes de Souza e Silva, ao analisar documentos que contribuíram para legitimação das obras de Câmara no eixo Rio - São Paulo, levantou alguns pontos fundamentais considerados pela crítica em relação ao reconhecimento de um artista dentro daquele certame. Concluiu a pesquisadora que

(...) partindo do pressuposto que o processo de reconhecimento da obra de arte se daria através da natureza e das práticas sociais, a crítica de arte, sendo uma das atividades do campo intelectual, o próprio artista opera de forma significativa na instituição da hierarquia do sistema social das artes, não apenas na criação artística, como também nas atividades exercidas e na acumulação de capital simbólico. Ou seja, a importância da trajetória profissional do artista e sua posição no campo intelectual interferem na forma como se critica. João Câmara, por exemplo, desempenhava um papel bastante produtivo para o espaço das artes de Pernambuco, antes de iniciar as suas investidas em São Paulo⁴³.

Segundo Souza e Silva, o fato de João Câmara já ter um destaque profissional no cenário artístico pernambucano – atuava e era reconhecido como crítico de arte – teria influenciado no processo de inserção de suas obras no cenário artístico nacional. Isto provavelmente justifica o interesse e a indicação de Câmara por Clarival Valladares para a *III Bienal Americana de Córdoba*. Notadamente, o trabalho do artista pernambucano despertou a simpatia do crítico de arte, tanto que o motivou a ir ao encontro do artista

⁴² LEITE, J. R. de Teixeira. João Câmara na Galeria Bonino. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1970.

⁴³ SILVA, Tathianna N. de Souza e. **A crítica de Arte e a exposição das diferenças, o efeito da crítica jornalística no processo social da legitimação da produção de João Câmara Filho**. Universidade Federal de Pernambuco, Recife. CAC. Comunicação social, 2006, p. 41

em Olinda. Sobre este encontro Valladares relata: “ele é o mais desconhecido do grupo, precisamente por não residir na metrópole, mas numa província. Para conhecer seus trabalhos tive que ir a Olinda vê-los naquela solidão”⁴⁴.

Fato é que se pode considerar tanto o interesse de Valladares pelas obras de Câmara quanto a escolha do artista para a representação nacional como um primeiro passo por parte da crítica especializada para repensar os pré-conceitos herdados do modernismo em relação à produção, que se realizava longe dos grandes centros. João Câmara havia enviado suas obras para *VII Bienal Internacional de São Paulo*, em 1965, mas elas foram recusadas. Um ano depois recebeu o prêmio *Placa de Ouro da Bolsa de Comércio de Córdoba*, na já citada Bienal, tendo sido escolhido por um corpo de jurados internacional, composto por Alfred Barr J., fundador e diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, Sam Hunter, ex-diretor do Jewish Museum crítico e historiador americano, e Carlos Villanueva, crítico e arquiteto de Caracas.

A respeito da inicial recusa, bem como sobre a premiação posterior, Frederico Morais⁴⁵ teceu algumas considerações importantes:

(...) [João Câmara] ousava ser ele próprio, usava seus próprios parâmetros, que eram também de sua região, que sempre foi um núcleo de resistência encarada como campo crítico (...). Mas por ser um artista de província, que não integrava o círculo privilegiado dos artistas de vanguarda, foi logo considerado um primitivo. E descartado. A crítica da época fez eco a tal posição. Mas o júri internacional da Bienal de Córdoba decidiu premiá-lo, impondo à crítica brasileira a primeira de uma série de revisões em relação à obra de Câmara. Na verdade, não se tratava ainda de revisão, pois a crítica desconhecia sua obra. Tratava-se de revisar um preconceito, o de que só produz boa arte no eixo Rio - São Paulo⁴⁶.

⁴⁴ VALLADARES, Clarival do Prado. O Brasil da 3ª Bienal de Americana de Arte. **Diário de Pernambuco**, Recife, 27 de novembro de 1966.

⁴⁵ Frederico Morais foi um dos críticos envolvidos com as proposições artísticas mais radicais, como por exemplo, a anti-arte de Hélio Oiticica, desde a exposição *Opinião 66*. Torna-se teórico da obra de João Câmara, a partir da década de 1980.

⁴⁶ MORAIS, Frederico. Cenas da Vida Brasileira 1974/1980. In CÂMARA FILHO, João. **João Câmara - Trilogia: Cenas da Vida Brasileira 1930/1954**. Vol. I. São Paulo: Takano, 2003, p. 35

Morais certamente se refere a uma idéia de arte brasileira que se formou nas décadas de 20 e 30, construída a partir das produções da geração dos artistas da fase modernista, como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, entre outros. Tal idéia consistia em valorizar as obras que eram produzidas no sudeste do Brasil e também considerá-las as representantes da arte nacional como um todo. Naquele momento, ainda era o eixo Rio - São Paulo que dominava a cena política e econômica e que também era, claramente, mais valorizado em seu aspecto cultural. Nesse sentido, era a região que definia os critérios do que seria ou não considerado arte brasileira, como assim explica Moacyr dos Anjos:

Como resultado, a produção artística proveniente da região sudeste foi, por muito tempo, reconhecida no Brasil e no exterior – como moderna e brasileira, enquanto que as que provinham de outros lugares eram rotuladas de regionais - pouco mais de descrições etnológicas do entorno humano e físico – ou assumidas como “regionalistas” subordinando práticas modernas ao conceito de tradição⁴⁷.

Entretanto, foi ao longo da década de 60 que se iniciou um movimento por parte dos estudiosos para rever estas questões em relação à produção artística e cultural, ao que é regional e ao que transcende os limites geográficos modernistas – como foi o caso de Clarival do Prado Valladares. Nascido na Bahia, Valladares era historiador e crítico de arte brasileira, e também dedicou seus estudos à reconstrução da história e das artes no Nordeste e na Bahia. Em 1965, compôs o corpo de jurados da *VIII Bienal Internacional de São Paulo* e participou ativamente da exposição *Propostas 65*, realizada na FAAP/SP. Valladares contribuiu também com o texto de abertura do catálogo desta exposição, junto a críticos e artistas como Aquino, Hélio Oiticica, Jorge Mautner, Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, Mário Schenberg e Pedro Escoteguy. Era, portanto, conhecedor tanto da cultura nordestina quanto das idéias vanguardistas. Tinha a clara noção do que se passava no campo artístico do eixo Rio–São Paulo e isto, certamente,

⁴⁷ ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 53

não impediu a aproximação da produção de João Câmara aos trabalhos que circulavam nestes dois pólos. Pode-se considerar, inclusive, que foi exatamente este conhecimento que permitiu a Clarival Valladares aproximar Câmara dos artistas vanguardistas.

Embora Clarival transitasse pelos dois pólos, o crítico não deixou de evidenciar sua admiração pela tradição cultural nordestina, tanto que selecionou João Câmara para representar o Brasil naquela Bienal. Na realidade, o crítico não se opôs às novas expressões artísticas contemporâneas, mas considerava as propostas vanguardistas manifestações passageiras.

Era claro que, sob este ponto de vista, o crítico defenderia a obra de João Câmara, uma vez que encontrava no artista qualidades que eram por ele valorizadas, como por exemplo, o interesse erudito de João Câmara pela técnica da pintura. Pela possibilidade de utilizar os mesmos critérios de análise empregados por artistas de outros centros, o olhar de Clarival do Prado Valladares não se referia aos aspectos regionais nordestinos, mas certamente à qualidade do trabalho do artista. Independentemente de sua predileção, pode-se considerar que, para o crítico, a contemporaneidade da obra não estava vinculada à idéia de suportes ou técnicas inovadoras.

Interessante notar que, neste instante, os critérios aplicados pela crítica especializada para legitimar as obras dos artistas dos grandes centros foram os mesmos apontados por Valladares em entrevista para justificar sua opção por Câmara, ou seja, “estilo individual” e “suficiente background profissional”⁴⁸. Em 1970, José Roberto Teixeira Leite relembra as palavras do crítico Valladares para justificar sua escolha na indicação de Câmara:

Não se trata de um artista improvisado, nem pouco informado. Tem boa formação autodidata, interesse erudito e vem produzindo em paralelos de nova figuração, surrealismo e mais algumas identificações

⁴⁸ VALLADARES, Clarival do Prado. O Brasil da 3^a Bienal de Americana de Arte. **Diário de Pernambuco**, Recife, 27 de novembro de 1966.

que apenas conjecturamos como vocabulário de cuja mensagem carregada de poesia e de razões de uma atualidade⁴⁹.

O fato de Clarival Valladares aproximar as obras de João Câmara aos artistas pertencentes à *nova figuração* certamente veio em função da temática e pelo declarado interesse que Câmara tinha por questões relacionadas à política e ao homem, que são expressas pelo artista através da decomposição e reorganização do corpo humano associado à máquina ou retratado executando alguma função incomum. Suas primeiras telas já traziam esta característica, como é o caso de *Lição de Anatomia* (1965-66) e *Ascensão em ciclo* (1966), justamente as que foram escolhidas por Clarival Valladares para compor o conjunto enviado à *III Bienal de Córdoba*.

Em *Ascensão em ciclo*, [Figura 12] as figuras humanas parecem fazer parte de uma complexa engrenagem. Ao centro, quatro cabeças estão ligadas pela parte superior do dorso, de duas em duas e invertidas. O tipo de roupa das pessoas retratadas lembra batinas, pela forma que cobrem a cabeça deixando apenas o rosto à mostra. Estas figuras estão agregadas a uma base, de cor escura, composta por diferentes partes (quadradas, cilíndricas e redondas) e parafusos que sugerem um tipo de peça de metal ou madeira. Duas cabeças, semelhantes às que estão ao centro da tela, servem de sustentação e base para esta estrutura. Na parte superior, duas pessoas se diferenciam das demais pela frontalidade e pelo fato de seus braços e mãos sinalizarem direções. Além disso, Câmara representou-as com algumas características simbólicas, como os chifres e a auréola, o que, em uma breve leitura, poderíamos associar à dualidade entre o bem e o mal e ao fato de parecerem estar no comando da ação sugerida pela cena, pelos olhares firmes e os dentes cerrados. Todo o conjunto formado por quadrados, parafusos, alavanca e cabeças parece representar peças de uma complexa máquina.

⁴⁹ LEITE, J. R.de Teixeira. João Câmara na Galeria Bonino. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1970.



Figura 12
João Câmara, *Ascensão em ciclo*, 1965

Mesmo com o artista trazendo uma representação estilizada da figura humana, a característica peculiar da pintura a óleo aparece através do *dégradé*, que revela o domínio da técnica da pintura. O predomínio da cor ocre, com tonalidades escurecidas e avermelhadas, valoriza a dramaticidade do quadro. Pela maneira como o artista representa o corpo humano, sem características que a individualizam, pode-se considerar este trabalho como uma metáfora da máquina do governo, milícia ou qualquer sistema hierárquico de poder. A hierarquia aparece implícita nas funções que exerce nesta “máquina” e também pela maneira como Câmara compõe a cena – sem identificar situações específicas.

Esta característica também é perceptível em *Lição de Anatomia*, [Figura 13] em que a figura central, que seria o suposto corpo a serviço do estudo anatômico, é construída de peças ou está presa a uma espécie de aparelho. Ao redor, várias cabeças – cobertas como na tela *Asensão em ciclo* – sugerem duas situações diferentes: representam os observadores, ou então um movimento à imagem, pois uma seqüência de cabeças gira ao redor do corpo. Além disto, o rosto da parte superior do quadro é pintado em três modos diferentes: perfil, meio, perfil – como indicando um movimento de giro. Na parte inferior do quadro, ao lado da cabeça, observamos os pés, que parecem amarrados – o que reforça a idéia de uma mesa de tortura.

Considerando o corpo como espaço representativo, simbólico e estruturado a partir de diferentes características como elementos biológicos, sociais e culturais, a maneira como o artista constrói este corpo reflete uma interpretação de como ele é percebido



Figura 13
João Câmara,
Lição de anatomia, 1965/66

socialmente. Sobre este aspecto, João Câmara fala do processo de construção de suas obras em um dos artigos que escreveu para o *Diário de Pernambuco*. Pelas palavras do artista, percebe-se a busca por uma anatomia humana que pudesse expressar a interpretação através de associações e relações do corpo com o mundo:

Quando comecei a pintar em um sentido muralista e moralista, a maior dificuldade que encontrei foi romper uma anatomia e um naturalismo estilizados que, na ordem de suas idealidades, conservaram uma lógica estanque (...). Lutava entre a perfeita assepsia estética e uma tecnologia nova que comportasse o cultural de uma maneira interpretativa (...) foi-me difícil encarar a geometria como instrumental criativo e não como instrumento de medida, somente, (...) Havia ainda naquela época, a mesquinhez e o medo de ferir a lógica para que não surgisse o absurdo⁵⁰.

João Câmara não esconde suas influências como o cubismo e a arte mural. Do cubismo explorou o recurso da geometrização como estudo para a representação do corpo humano – evidentes nas obras *Questão de Limites* de 1966 [**Figura 14**] e *Tríptico I, II e III* de 1967 [**Figura 15**]. Nestas obras, percebemos uma geometrização maior da figura humana e o uso de cores mais vibrantes, além da fragmentação que aparece de maneiras distintas.



Figura 14
João Câmara, *Questão de Limites*, 1966

⁵⁰ CÂMARA FILHO, João. Notas para antes e depois do quadro II. **Diário de Pernambuco**, Recife, 21 de agosto de 1966. In CÂMARA FILHO, João. OP.CIT. p. 247.



Figura 15
João Câmara, *Tríptico I II III*, 1967

Em *Tríptico I, II e III* percebe-se a figura humana composta por formas geométricas, principalmente quadrados e retângulos, e partes humanas. Observando a obra, verifica-se que o uso das cores complementares intensifica a fragmentação, chamando a atenção para cada detalhe da composição. O corpo, constituído por peças e próteses, remete a uma máquina, não apenas pelas formas, mas também pelo que ela representa: em cada extremidade do losango/cabeça aparece um instrumento pontiagudo lembrando ganchos de açougue. O tórax parece uma máquina de moer pessoas: por uma extremidade entra uma cabeça composta por duas faces e do outro lado da máquina, como produto, saem duas mãos. A sensação de movimento acontece pela escolha das cores vibrantes, que contribuem ainda para a dinâmica da imagem, nos passando a impressão de que as cabeças giram ao entrar na máquina. Existe ainda a idéia de repetição ou seqüencialidade: a primeira e a terceira tela são iguais, porém estão espelhadas.

Câmara faz referência à pintura mural, podendo-se destacar dois traços em sua obra: o interesse pelas grandes dimensões e também por questões sociais e, posteriormente, pelos temas relacionados à história e literatura. Historicamente, a pintura mural antecede a pintura de cavalete, e este tipo de representação foi retomada

pelos artistas mexicanos através dos murais no início do século XX⁵¹, pelos quais Câmara possui declarada admiração.

João Câmara, de modo peculiar, vai referir-se aos problemas do período através de alegorias, rompendo com a narrativa histórica proposta pelos muralistas. Esta quebra é percebida pela fragmentação tanto do corpo humano como da cena retratada em suas obras.

Já no sentido moralista, transscrito no trecho acima, ao associar em suas telas formas geométricas ao corpo humano, Câmara rompe com a verossimilhança. A preocupação certamente era retratar um corpo carregado de significações sem, contudo, ferir a coerência permitida pela técnica de pintura tradicional.

Num período em que a censura e a vigilância impediam que os cidadãos gozassem amplamente de seus direitos sociais e políticos, a descontinuidade na representação do corpo humano pode estar associada à fragmentação do sujeito ou à limitação de suas ações. As pessoas retratadas de maneira genérica, assim como as ações incomuns, servem como metáforas para questionar o período, mas sem apontar fatos específicos. É a partir de associações entre forma e conteúdo das suas telas que a significação se completa.

A premiação das obras anteriormente mencionadas dividiu a crítica de arte, causando polêmica. Igualmente em outras duas ocasiões, na *I Bienal Nacional da Bahia* (1966) e no *IV SAMB* (1967), a premiação das obras de João Câmara foi também questionada. Desta forma, a polêmica criada em torno da premiação recebida por João Câmara na *III Bienal Americana de Córdoba* não foi um fato isolado.

Na *I Bienal da Bahia*, que reuniu artistas de diferentes Estados, como Antônio Henrique Amaral (SP), Lygia Clark (BH), João Câmara (PE), Rubem Valentim e Mário

⁵¹ Em termos históricos, a Revolução Mexicana pode ser considerada a primeira grande mobilização social na América Latina no século XX, e, em 1910, logo após esta revolução, ocorreu o movimento muralista mexicano. Seus principais representantes – Rivera, Orozco e Siqueiros – tinham como proposta o rompimento com o individualismo da pintura de cavalete; ampliando as dimensões da pintura e atingindo a qualidade de mural significava portanto, uma arte pública e coletiva, fora dos limites do museu.

Cravo (BA), entre outros, o Grande Prêmio foi concedido à Lygia Clark por uma obra de caráter sensorial, *Objetos Relacionais*⁵² e João Câmara e Antônio Henrique do Amaral receberam o *Prêmio Aquisição*, concorrendo com obras em óleo sobre tela. Rubem Valentim recebeu o prêmio pela contribuição à pintura brasileira.

Nesta exposição, João Câmara foi premiado com pinturas em óleo sobre tela formadas pelo conjunto composto por *A vaca Azul*, *Paul Klee nos interstícios*, *Vietnose Perfil II*, Frontal e 1/4, e *Dois Ciclos e Arremate*⁵³.

A presença do “objeto” nos salões competitivos e bienais era algo recente – tanto que, enquanto categoria, ainda não constava no regulamento. Mesmo assim, o júri decidiu premiar uma artista cuja linguagem era inovadora. Compunham a banca julgadora Mário Pedrosa⁵⁴ e Mário Schenberg (que defendiam as propostas mais radicais em arte), Clarival do Prado Valladares (que, como se citou, era admirador da obra de João Câmara) e Wilson Martins e Riolan Coutinho,⁵⁵ estes dois últimos representando os Estados de Paraná e Bahia, respectivamente – ou seja, a experiência crítica e os pontos de vista artísticos dos membros da banca julgadora eram heterogêneos.

O resultado desta premiação foi fundamental para percebemos uma mudança na escolha de um conjunto de obras que formaria uma representação da arte brasileira. Esta Bienal apresentava um enfoque descentralizador, até mesmo na escolha dos jurados. O nome de Lygia Clark não poderia deixar de ser cogitado por sua notável posição na arte brasileira – era uma das principais artistas que trazia uma proposta inovadora em arte e representante do Rio de Janeiro, principal pólo artístico; mas o fato

⁵² *Objeto Relacional* é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os objetos por ela inventados. Os primeiros eram compostos por saquinhos plásticos, cheios de ar, água, areia, conchinhias ou sementinhas. Desta série, quase todos tem nome: *Saco plástico cheio de água*, de *ar* ou de *areia*. A manipulação destes objetos pelo receptor provocava sensações, sendo esta experiência corporal a condição de realização da obra.

⁵³ Estas obras não constam no catálogo desta Bienal e não foram por mim localizadas.

⁵⁴ Mário Pedrosa atuava como crítico desde 1930 era membro da *Associação Internacional de Críticos de Arte - Aica* desde a sua fundação em 1948 e em 1957 torna-se vice-presidente da entidade. Mário Schenberg foi teórico do movimento neo-realista e colaborou com as exposições com propostas voltadas à nova figuração na década de 60

⁵⁵ Riolan Coutinho era artista plástico e Wilson Martins atuava como poeta.

da artista ter recebido o principal prêmio da Bienal não impediu a visibilidade de outras possibilidades para a representação artística do país.

Para refletir sobre as discussões que se estabeleceram em torno das mudanças nos critérios de premiação, pode-se apoiar em Marília Andrés Ribeiro, que, através de documentos do período, constatou que alguns críticos consideraram a premiação da *I Bienal Nacional da Bahia* equilibrada, justamente pelo fato de contemplar propostas artísticas diferentes e provenientes de outras regiões do país. Esta observação da historiadora demonstra que, nesta ocasião, o foco não estava apenas no ponto de vista técnico ou temático das obras, pois assim explica:

A crítica de arte brasileira aplaudiu a iniciativa e a premiação equilibrada do júri, que contemplou duas vertentes da nova vanguarda brasileira Lygia Clark, com suas propostas radicais de participação lúdica do espectador dentro da obra, e Rubem Valentim, que soube integrar os signos afro-brasileiros em uma nova concepção geométrica apurada⁵⁶.

É possível pensar que uma Bienal realizada em Salvador era o reflexo do que vinha acontecendo no país. Os Salões de Arte que se estabeleceram nas diferentes capitais brasileiras ao longo desta década tiveram um papel fundamental no processo de autonomia da arte de outros estados. Sem dúvida, atuaram como catalisadores do confronto da produção de artistas de diversas capitais e reuniram diferentes tendências artísticas. E foi esta idéia de descentralizar que suscitou uma necessidade de se discutir e procurar novos critérios de escolha e premiação, já que grande parte dos artistas era desconhecida nos eixos legitimadores, mas nem por isto as obras perdessem em qualidade.

Era comum que o júri de premiação destes Salões e Bienais fosse composto por críticos locais e teóricos atuantes das exposições e debates que aconteciam nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Muitas vezes, os jurados eram os mesmos, apenas

⁵⁶ RIBEIRO, M. A. **Neovanguarda em Belo Horizonte – anos 60.** OP.CIT., p. 85

intercalavam suas presenças nos Salões que aconteciam tanto no eixo Rio – São Paulo, como nas capitais Belo Horizonte, Curitiba, Salvador e Brasília.

A edição do *IV SAMB* (1967) também contou com a participação de artistas de vários Estados, cujas obras refletiam as diferenças das propostas artísticas produzidas no Brasil. Como visto, a categoria *Objeto* gerou polêmica e também interferiu nos critérios adotados pelo júri para a escolha das obras. Um acontecimento peculiar foi o fato de o artista Nelson Leiner ter inscrito um *Porco Empalhado* [Figura 16] nesta

categoria e ter afirmado que o fez como provocação. Ao ver o “porco” aceito pela comissão julgadora do Salão, enviou as fotos da suposta obra para os jornais, questionando os critérios utilizados para a aceitação daquele trabalho. O júri deste Salão, composto pelos críticos Walter Zanini⁵⁷, Mário Barata, Frederico de Moraes, Clarival Valladares e Mário Pedrosa, aproveitou a polêmica para refletir sobre a questão, respondendo a Leiner com uma pergunta:



Figura 16
Nelson Leirner, *O Porco*, 1966

Mas se ele apenas comprou um porco empalhado engradado e mandou à Brasília, a obra cai na categoria dos ready-made à lá Duchamp. Queria o jovem artista que o júri fosse negar a validéz (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa proposição, uma das mais ricas de consequências que se bolaram desde o Dada, no mesmo contexto de desmistificação cultural e estética? Se, porém, a objeção latente da obra é quanto à originalidade da obra, não entenderia Leiner o que está fazendo?⁵⁸

⁵⁷ Nesta década, Zanini atuou como diretor do MAC/USP e escreveu para o catálogo de diversas exposições, dentre elas a exposição *Jovem Gravura Nacional*, realizada em 1964 e também dos artistas do grupo Phases.

⁵⁸ PEDROSA, Mário. **Mundo, Arte, Homem em Crise.** (org. Aracy Amaral). São Paulo: Editora Perspectiva, 2^a Ed. 1986. p. 235

É certo que Leiner estava preocupado com questões em relação à natureza da arte, ou seja, a presença de um porco empalhado no salão inferiria sobre a concepção da arte e seus sistemas legitimadores dentro do museu. Além disto, o porco trouxe reflexões pertinentes à questão de autoria da obra e aos critérios de originalidade frente ao processo de criação. Como o júri apontou, negar a proposta de Nelson Leiner seria negar os precedentes históricos da arte enquanto conceito.

O outro motivo que gerou polêmica neste Salão foi a escolha dos artistas premiados, pois acreditava-se que os parâmetros de premiação seriam os mesmos adotados nos Salões anteriores: receberiam o principal prêmio os artistas já conhecidos e com um certo renome. Na edição realizada em 1965, Tomie Othake recebeu o Prêmio Nacional de Pintura e Francisco Rebolo recebeu o prêmio Isenção de Júri. Em 1966, a artista Maria Bonomi recebeu o Prêmio Melhor Gravadora Nacional e Anna Maria Maiolino, o Prêmio Referência Especial.

Entretanto, em 1967, a decisão do júri foi de conceder o Grande Prêmio do *IV SAMB* a João Câmara e Archives de Azevedo (artista também pernambucano), enquanto Hélio Oiticica, recebeu apenas uma menção honrosa. João Câmara foi premiado pelas obras em óleo sobre tela *Homenagem à Sheldon* e o tríptico *Exposição e Motivos da Violência*, ambos de 67, [Figuras 17 e 18] e Hélio Oiticica participou com uma obra de caráter multisensorial.

Considerando os Salões como parte de transição no processo de percepção da arte nacional, a premiação do *IV SAMB* parecia também equilibrada. Entretanto, frente às divergências diante da escolha, Mário Pedrosa julgou, nesta ocasião, necessário refletir sobre as questões referentes à produção periferia/centro e o fez através de um documento intitulado *Perspectiva de Brasília*, em que destacava:

(...) O júri do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, ao deliberar sobre a concessão do Grande Prêmio Regulamentar, deparou-se com alguns nomes de artistas que se impuseram de imediato, ao seu julgamento. De um lado, Hélio Oiticica, artista carioca de profundas raízes urbanas, representa a vanguarda brasileira em suas invenções mais originais e aberturas experimentais mais desinibidas, sendo,

também, considerado, hoje, e um dos pioneiros no mundo da arte ambiental, o júri não podia deixar de cogitar seu nome para o grande prêmio. Em face dele, a representação pictórica de Pernambuco traz uma nova nota para o Salão: João Câmara, contribuindo para a pintura brasileira com um elemento que faltava: **o valor descritivo do protesto social**⁵⁹. (...) Da perspectiva de Brasília, o júri terminou por fixar-se na contribuição Pernambucana que assim se integra no ecumeno da arte brasileira, destacando, porém, o nome de Hélio Oiticica para a referência especial.⁶⁰

Pelas palavras de Mário Pedrosa, destacamos uma dualidade presente na produção brasileira: de um lado, a produção vanguardista que estava em consonância com os principais centros internacionais essencialmente urbanos, e de outro, a produção regionalista (pernambucana) que representou com mais ênfase a identidade nacional daquela época.

É neste sentido que o júri de premiação do *IV SAMB* considerou que o “vigor descritivo” e o “protesto social” eram características notáveis nas telas apresentadas por João Câmara e ainda ressaltou que tais qualidades faltavam para as outras obras do Salão.

As obras *Homenagem à Sheldon* e o tríptico *Exposição e Motivos da Violência*, premiadas neste Salão, mostram, de forma bem evidente, a relação entre o corpo e a tortura vista como protesto social. Este interesse em retratar os problemas políticos e denunciar as práticas de tortura provavelmente foi motivado pela situação política que o país se encontrava. A ação da ditadura tornava-se cada vez mais intensa, interferindo inclusive no andamento das exposições. Neste mesmo salão, Cláudio Tozzi e José Roberto Aguilar tiveram seus trabalhos retirados pelos militares, por serem considerados contrários ao governo, e o mesmo aconteceu com a *II Bienal da Bahia*, em 1968, fechada pelos militares. Sobre este difícil período, João Câmara apresenta seu testemunho:

⁵⁹ Grifo meu.

⁶⁰ PEDROSA, Mário. Perspectiva de Brasília. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1967.

(...) Lembro-me de ter ido a Brasília em janeiro de 68 e de ter visitado a mostra Athos Bulcão. O Salão que se realizava no Teatro Nacional estava já desmontado. Vivíamos então no epicentro e nas ondas de choque do AI-5. O Salão dava um testemunho, tanto pelo clima das obras enviadas, quanto por sua própria desmontagem, dos conflitos que se instalaram e se agravaram no País.⁶¹

Em tempos de perseguição e prisão de artistas cujas obras opunham-se ao governo, parecia estranho que as telas de Câmara, com representação de objetos e outros elementos que se referiam à violência, como facas, sangue, parafusos, passassem despercebidas pelos agentes do SNI. Em *Exposição e Motivos de Violência* os corpos são representados por seus fragmentos ou híbridos. Novamente, pode-se observar que a predominância de cores complementares permite uma movimentação ao quadro, o que



Figura 17
João Câmara, *Exposição e motivos de violência*, 1968

⁶¹ CÂMARA FILHO, João. Depoimento /memória. Olinda, outubro de 1993 Cf. CÂMARA FILHO, João. OP.CIT. p. 249

valoriza cada um dos fragmentos e, por este motivo, torna-se mais agressivo e direto. Os corpos híbridos ora são representados por meio de uma prótese substituindo parte do corpo, ora por objetos estranhos e pontiagudos. Além disso, identificam-se vários objetos utilizados pela polícia militar no contexto político brasileiro instaurado pelo golpe de 1964 como a mangueira para afogamento, martelo, soco inglês, faca (suja de sangue), além das consequências causadas por estes objetos: à direita, uma pessoa caída de cabeça para baixo tem seu braço amputado e de sua cabeça escorre sangue que se espalha pelo chão. Os parafusos na perna desta figura remetem a pernas mecânicas como seqüelas, talvez das torturas sofridas pelos presos políticos. Outro aspecto é a sensação de imobilidade causada pelo excesso de elementos num espaço tão pequeno. A obra de Câmara neste período inaugura características fundamentais que farão parte de seu instrumental plástico e poético da década seguinte.

Críticos cujas preocupações voltavam-se para uma valorização de obras centradas nas questões de ordem social, como era o caso Aracy Amaral, elogiaram a decisão do júri do *IV SAMB* em premiar um artista cuja obra apresentava laços estreitos com as questões referentes ao período político do momento. Aracy Amaral considerava que os artistas da neovanguarda estavam mais preocupados com as questões de ordem estéticas, em detrimento dos problemas políticos que o país enfrentava como a ditadura, as greves e a crise econômica. Segundo Amaral, estas questões estavam em segundo plano para esta tendência e ela

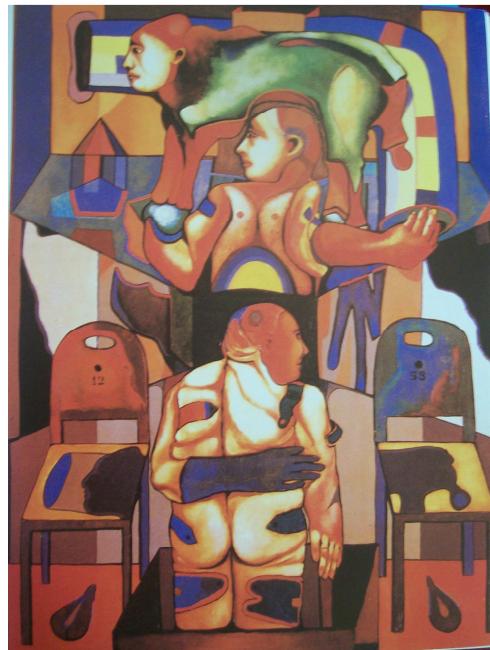


Figura 18
João Câmara
Homenagem à Sheldon, 1967

considerava que o “político tocaria o artista plástico *de leve*”⁶² –

A ênfase, enfim, muito maior na “vanguarda”, entendida como pura experimentação, no momento corporificando a arte como “antiarte”, magnificando a importância do objeto em detrimento dos suportes convencionais, a vinculação ambiental, participação, são as idéias-chaves da “nova objetividade”, teorizada por Hélio Oiticica em seu texto apresentado em propostas ⁶⁶ e que equivale quase a um manifesto dos grupos de vanguarda do Rio de Janeiro da época. Não vemos, contudo neste texto, como em suas obras da época, uma explícita preocupação social ou política, a não ser se entendermos por “preocupação social” a assunção do ambiente que constitui o nosso entorno, isso sim, se faz densamente presente na obra de Oiticica.⁶³

Sabe-se, porém, que a preocupação com o contexto político e social não estava ausente nas obras de Hélio Oiticica, a exemplo das obras *Bólide 18 Homenagem à Cara de Cavalo* (1966) e *Mergulho do Corpo* (1967), já mencionadas no primeiro capítulo desta dissertação, mas, para Aracy Amaral, o caráter de denúncia e protesto contra o governo não foi por eles demonstrado de forma clara e objetiva como se considerou expressido por João Câmara em suas obras premiadas.

Por outro lado, a dimensão das questões que abrangeram o *IV SAMB*, não estava concentrada apenas em uma ou duas obras que expressassem a realidade brasileira daquele momento, mas envolvia uma necessidade se rever a produção artística dos outros pólos, que, de maneiras tão distintas, representava a produção nacional.

João Câmara posicionou-se diante do documento apresentado por Mário Pedrosa como artista e também como crítico que estava do outro lado (no polo regional) e através de um artigo publicado no *Diário de Pernambuco* refletiu sobre a relação centro-periferia instaurada por Pedrosa. Ao se referir ao crítico, apontou que “ao situar a bipolaridade universal-regional [Pedrosa] não quis, inteligente como é, situar um polo sobre outro”, entretanto não se mostrou convencido pelas

⁶² AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970.** São Paulo: Nobel, 1984. p.239

⁶³ Ibidem. p. 334.

considerações tão dicotômicas colocadas por Pedrosa. Sobre as razões da premiação, Câmara comenta:

(...) nós, por outro lado, não sabemos se é válido ou... inevitável relacionar o cosmopolitismo à produção artística mais desinibida e universal em caráter vanguardista. O cosmopolitismo não é a tabela de comparação do subdesenvolvimento cultural (em seu tempo e espaço) dos artistas periféricos. Não gostaríamos de fazer o reverso e afirmar uma subcultura cosmopolita como geradora de defasagens.⁶⁴

É certo que a indignação de João Câmara no trecho acima se refere ao posicionamento de Pedrosa sobre as razões da premiação – pela maneira que este expôs, sugestionava uma exaltação das qualidades da vanguarda carioca. Entretanto, podemos considerar este posicionamento como apenas uma justificativa para não premiar o representante daquele pólo que até então era o mais valorizado.

Isto pode ser constatado ao longo do seu texto *Perspectiva de Brasília*, pois além de refletir sobre a natureza da premiação dos artistas João Câmara e Hélio Oiticica, o crítico considera a arte brasileira uma fusão da arte produzida em outros países, criando uma legitimidade brasileira – e neste sentido, inclui-se também a raiz cultural pernambucana que foi constituída a partir de uma mistura povos, como podemos conferir neste trecho:

A formação brasileira é cada vez mais uma síntese entre o que vem de fora e o que surge aqui dentro. Mas isso é a própria imagem do crescimento dessa coisa ainda informe, embora já polifônica que é a Nação Brasileira. O Brasil é ainda uma fome canibalesca de cultura que vem da estranha e a vontade contraditória e ainda contestada de desenhar no seu espaço uma fisionomia, uma forma que lhe defina o todo em face do mundo. (...)⁶⁵

⁶⁴ CÂMARA FILHO, João. Desde a perspectiva de Brasília. **Diário de Pernambuco**, Recife, 31 de dezembro de 1967. In SILVA, Tathianna N. de Souza e, OP.CIT., p. 153-154.

⁶⁵ PEDROSA, Mário. Perspectiva de Brasília. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1967.

Ainda neste documento, Mário Pedrosa considerou que as questões que definiam a arte brasileira ainda não haviam se esgotado, e com propriedade afirmou que

(...) No “IV Salão de Brasília”, todas essas linhas se encontraram. Não se fundem, pois mostram, ao contrário, as divergências que se cruzam, as orientações que se cortam, movimentos que partem de momentos diferentes, mostrando ângulos diferentes, tempos diferentes. (...)⁶⁶

Neste sentido podemos considerar que a bipolaridade da atual arte brasileira era inevitável. Como apontou o crítico, a novidade estaria, portanto, em considerar a abrangência da arte nacional e o reconhecimento da autenticidade do pólo regional também como expressão da cultura brasileira atual com repercussão internacional. Assim escreve Ferreira Gullar⁶⁷, que considerou a decisão do Prêmio a dois artistas pernambucanos como uma nova fase para a arte brasileira:

(...) Uma nova etapa na crítica de arte no Brasil pode ter começado em Brasília, quando o júri do IV Salão de Arte ali se reuniu para outorgar os prêmios previstos no regulamento. (...) O júri decidiu entre vacilações e discussões, dar o grande prêmio e o primeiro prêmio do Salão a dois artistas pernambucanos praticamente desconhecidos: João Câmara e Anchises de Azevedo. (...) Noutras palavras: em face a uma expressão de vanguarda internacional, como é a obra de Helio Oiticica, e a expressão mais regional e social (não obstante universal) dos dois artistas pernambucanos, o júri decidiu consagrar a segunda, vendo uma expressão legalmente legítima da cultura brasileira atual.⁶⁸

Além disso, João Câmara não era o único pintor IV SAMB. A pintura estava representada por diferentes correntes estilísticas, através de artistas “regionais” e de centros artísticos urbanos, tais como José Roberto Aguilar, Bin Kondo, Rubens Gerchman, Claudio Tozzi, Carlos Zílio, Anna Maria Maiolino, entre outros, e que se

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ferreira Gullar, que havia atuado como teórico do movimento *neoconcreto* durante a formação do grupo, na década de 60, passou a liderar o Movimento de Cultura Popular, engajando-se em questões que envolviam uma arte voltada para o popular.

⁶⁸ GULLAR, Ferreira. A força que levou a crítica a auto-crítica. **Visão**, São Paulo, 19 de janeiro de 1968.

utilizavam de técnicas por vezes radicais. Contudo, destacamos que a qualidade das obras produzidas por Câmara trouxe outra possibilidade artística como forma de expressão no contexto social vivido na época.

Em Pernambuco, por exemplo, a formação dos artistas da década de 60 absorveu as experiências dos artistas da geração modernista através da permuta de experiências que acontecia nos ateliês coletivos sem a necessidade de uma ruptura com os suportes tradicionais. Através da pintura em óleo sobre tela, Câmara soube traduzir, por meio figurativo, a grave preocupação política daquele momento, surpreendendo os críticos daquele Salão, destoando as qualidades plásticas de sua pintura com as de outros artistas, os quais utilizavam uma linguagem gráfica, através de tintas serigráficas e técnicas apropriadas da comunicação em massa, como o artista plástico Rubens Gerchman.

As técnicas incorporadas por Gerchman, por exemplo, evidenciam o impacto da indústria nos processos artísticos na década de 60, no entanto a pintura de João Câmara não absorvia as tendências da *nova figuração* e conservava o caráter artesanal da pintura a óleo.

Além disso, Câmara imprimiu um estilo pessoal em sua pintura e através desta procurava representar a realidade em sua volta de modo peculiar, além da fragmentação do corpo, a construção da narrativa através da divisão da tela em três painéis distintos, na qual provocam rupturas na leitura e, consequentemente, um novo direcionamento na significação da imagem.

O recurso da fragmentação aparece como alegoria de um corpo “reclamante”, que denuncia os abusos à sua volta, principalmente a tortura que se tornara uma prática comum entre os meios para se obter confissões dos presos. Este expediente já tinha sido utilizado por alguns artistas do modernismo internacional, em especial os surrealistas, como observa Eliane Moraes,

Se o corpo pode ser tomado como uma unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e

se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades, ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. Os artistas modernos inauguram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou chamar de Renascimento, quando a descrição da morfologia humana tornou-se igualmente, ainda que motivada por interrogações diversas, uma obsessão nas artes plásticas e na literatura, submetendo-se, também ali, às evidências de uma mesa de dissecação. Para que as artes modernas levassem a termo seu projeto foi preciso, antes de mais nada, destruir o corpo, decompor sua matéria, oferecê-la também em pedaços.⁶⁹

Baseando-se na obra do filósofo Ortega, a autora observa que, no caso dos modernistas, “a idéia de desumanização – que, neste caso, significa desantropomorfização – poderia, a princípio, sugerir uma negação do corpo”⁷⁰. A desestruturação do corpo no modernismo acompanha também uma ruptura com a representação realista e, transpondo para o modo como Câmara interferia nas suas imagens, esta necessidade de fragmentação remetia a uma das particularidades da estética surrealista. Neste sentido, o corpo construído por João Câmara pode ser entendido como um recurso alegórico para trazer à tona as questões políticas daquele momento. A representação da violência e da agressividade é resolvida a partir da associação a um corpo despedaçado que denuncia todo tipo de violência.

Na tela *Exposição e motivos de violência*, este recurso está evidente – nele vê-se alguns casos deste corpo reclamante: com a cabeça destituída ou representado apenas pelas suas partes, sugere uma dissociação de sua corporeidade, percebida pela aparência sem vida ou pelas associações entre um corpo/máquina ou corpo/prótese. Além disso, a ausência de expressão das figuras contribui para uma natureza semelhante a um manequim. Outro aspecto pelo qual podemos aproximar suas obras com a estética surrealista é a maneira pela qual Câmara faz as manipulações das imagens, pois combina figuras humanas aos objetos. Podemos associá-lo, neste sentido, às representações do corpo humano propostas pelo artista Max Ernest ou De Chirico.

⁶⁹ MORAES, Eliane Roberto. **O corpo impossível**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 60

⁷⁰ Ibidem. p. 61.

Mesmo sendo possível aproximar a sua produção às dos artistas acima mencionados, destacamos que a natureza de suas imagens não tinha a mesma intenção das obras surrealistas, devido ao distanciamento de suas telas em relação caráter fantástico ou onírico, como confirma o artista: “eu não estava interessado nos contrastes propostos pelos surrealistas. Estava interessado nas similitudes. Eu não sou surrealista, sou obsceno. Estou interessado no grau de aproximação das coisas”⁷¹.

João Câmara retrata em suas telas um arsenal de objetos específicos de uso militar ou utilizados nas práticas de tortura, que, para aquele período, tinha uma conotação crítica, pois mesmo havendo um conhecimento sobre esta prática, era um assunto velado. Assim, as associações e manipulações das imagens escolhidas por João Câmara podem ser consideradas uma solução plástica para criticar sem ser evidente.

As aproximações entre objetos e pessoas, nem sempre estabelecem uma lógica aparente ou que apresenta limites definidos. Na obra, *Homenagem à Sheldon*, também exposta no IV SAMB, as cores complementares, contrastantes entre si, destacam a fragmentação tanto do corpo quanto do espaço, criando um ambiente no qual objetos e pessoas se misturam. O ambiente fechado e a presença das cadeiras numeradas ao lado de um corpo disforme formado por partes sobrepostas remetem a uma construção inventada da realidade. Novamente percebem-se as associações entre corpo fragmentado e a tortura, através das possíveis aproximações entre os corpos e os objetos presentes na cena, como uma sala onde os presos são submetidos às confissões.

Através da análise das obras, as quais Câmara estavam sendo premiadas, podemos perceber que não se encontram relações com as idéias referentes às questões folclóricas. Desta forma, pode-se considerar que a tendência em conceber o que era produzido fora dos grandes centros como “primitivo”, “fantástico” e “mágico”, por pertencer a outro Estado, não se aplicou no caso de João Câmara.

⁷¹ CÂMARA FILHO, João. apud COUTINHO, Wilson. O brilho Fugaz da história. **Arte hoje**, novembro de 1979, p 20 -24.

Todavia, é possível perceber que, ao longo da carreira de João Câmara, algumas obras receberam algum tipo de influência regional, como analisa Almerinda da Silva Lopes:

Sem que lhe possamos negar singularidades intransferíveis, essa imagística universal de Câmara deixa transparecer, também, as raízes culturais do autor e o forte resíduo regionalista, seja nas cores incendiárias, na extravagância das estampas dos tecidos e da decoração Kitsch, seja na ação dominadora do homem em relação à mulher, na erotização e particularidades dos corpos.⁷²

Entretanto, nas obras da década de 60, quando Câmara faz uso de alguns símbolos de seu estado de origem e os transforma em metáforas, estes símbolos não são incorporados na sua linguagem, mas fazem referência crítica aos problemas sociais e políticos do seu Estado, como acontece em *Tríptico para a Cidade de Recife* (1968). Nesta tela, constatamos as cores fortes, a presença do boi, as vestes utilizadas no animal (lembrando as fantasias utilizadas nas festas folclóricas em que o boi é homenageado), simbologias típicas da região de sua origem.

Em *Tríptico para a Cidade de Recife* [Figura 19], a representação é composta por três grandes painéis e em cada um é possível perceber a presença do retrato. No painel central, a figura de uma mulher representada por várias partes ou próteses de um corpo humano (e por este motivo seu semblante triste lembra uma máscara); apoiada sobre um pedestal, ela segura uma chave ou alavanca. No painel da direita, vemos a representação da figura de um boi, verticalizado e composto por próteses, assim como a figura central, mas com as partes do animal. A posição vertical coloca o animal no mesmo patamar de importância dado ao retrato da figura central. No painel da esquerda, temos uma montagem vertical de gente e coisas, ou seja, uma estrutura formada por imagens e próteses humanas sustenta uma televisão projetando o rosto de um homem.

⁷² LOPES, A. da Silva. OP.CIT., p.54.

Neste tríptico de Câmara, pode-se associar a mulher a uma presença fundamental para a representação da cidade de Recife, por estar retratada sobre um pedestal e por segurar a chave da cidade. De um lado, a figura de um boi representando o folclore regional e a bovinocultura que determinou a cultura de Recife por um determinado tempo. De outro, a força dos meios de comunicação que transformaram a cultura da cidade aqui simbolizada pela televisão – principal meio de comunicação – que parece secundarizar a imagem anexa de um boi e da mulher nesta estrutura, o que complementa a sua constituição do quadro.

Mesmo com as representações de caráter local, Câmara faz uma leitura crítica de sua região, utilizando os mesmos recursos plásticos das obras premiadas: a narrativa fragmentada através de painéis e também a representação de um corpo em pedaços,



Figura 19
João Câmara, *Tríptico para a cidade do Recife*, 1968

que, neste caso, podemos considerar como mistura regional. Sobre suas raízes, afirmou

João Câmara: “estas tendências de juntar homem e bicho fazem parte de um fabulário comum na minha terra e em toda a tradição da pintura ligada às infra-estruturas telúricas”⁷³.

Os salões, portanto, facilitaram o “confronto” entre as neovanguardas e as diferentes produções artísticas brasileiras e permitiram a visibilidade de artistas pertencentes a outras regiões.

Pensar sobre a produção de Câmara como um representante da “arte pernambucana” seria afastá-lo da discussão “globalizante” que se iniciou naquele momento. Sabe-se que não é a territorialidade que define uma obra. Portanto, neste processo de redefinição de limites, era natural que existissem oposições entre os críticos e era possível perceber também uma notável reorganização dos critérios para a escolha das obras, do ponto de vista técnico e temático nos Salões e Bienais no período. Isto ficou demonstrado a partir das premiações de artistas de outros Estados, pois configurou uma nova perspectiva para a arte brasileira, como observa Tadeu Chiarelli:

Grosso modo, a pintura brasileira valorizada pela parcela mais evidente da crítica brasileira era aquela que, vindas das experiências construtivas da década de 50, desembocada na produção de objetos, ambientes e/ou performances. (...) Fora desta linhagem que se constituiu no país, à sua margem, foi sendo perceptível a emersão de uma outra corrente, na qual João Câmara, apesar de toda sua singularidade, poderia ser agregada.⁷⁴

A nova corrente a que faz referência Tadeu Chiarelli são as pinturas em óleo sobre tela de João Câmara, então premiado na *I Bienal Nacional da Bahia*, Humberto Espíndola, que também participou do *IV SAMB*⁷⁵ e também Siron Franco que estudaremos no próximo capítulo. Foram artistas que, gradativamente, estavam sendo

⁷³ _____. João Câmara. **A Notícias**, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1970.

⁷⁴ CHIARELLI, Tadeu, A Estranheza de João Câmara. In CÂMARA FILHO, João. OP.CIT., p.15

⁷⁵ O artista Humberto Espíndola participou ao lado de Câmara da *II Bienal da Bahia*, da *X Bienal de São Paulo* e dos *XVIII e XIX Salão de Arte Moderna* do Rio de Janeiro.

reconhecidos. Suas obras trouxeram uma nova discussão para a pintura brasileira, sem romper totalmente com suportes tradicionais.

Desta maneira, podemos perceber que a partir de 1968 as discussões sobre a produção artística relacionada ao centro/periferia e cosmopolitismo/regional se enfraquecem diante dos freqüentes Salões no país e também pela crescente visibilidade e reconhecimento da obra de artistas como João Câmara e, de outros como ele, citados anteriormente. Mas é possível considerar que tais questões não se diluíram totalmente, pois dentro de um processo de globalização, a presença de Salões em outras capitais regionais, confrontada, com a produção artística dos principais centros, inclusive com a arte internacional, trouxe uma relativização da produção artística nacional. Percebe-se que se formava em outros estados uma vertente de artistas que traziam contribuições relevantes para a produção nacional, entretanto o interesse pela pintura fundamentada nos valores modernistas apresentava valores diferentes da produção valorizada pelo principal polo produtor (eixo Rio – SP). Segundo Moacyr dos Anjos,

As reconstituições identidárias que, formuladas nas regiões periféricas, acompanham o processo de globalização são (...) enunciados críticos à universalização de códigos criados nas regiões que detém o poder de difundir valores simbólicos mundialmente, os criadores daquelas regiões, instituem, por meio de obras híbridas que traduzem e aproximam formações culturais diversas, um espaço agonístico de negociação entre as diferenças que não se conciliam.⁷⁶

Esta percepção confirma-se pela contribuição de outros artistas que também exploraram valores culturais locais, expandindo sua importância para o âmbito nacional. Pode-se aproximar as obras de João Câmara às do artista Humberto Espíndola, que começou sua carreira no Mato-Grosso do Sul e também se serviu da figuração e do uso da pintura a óleo sobre tela para compor as suas obras.

⁷⁶ ANJOS, M. dos. OP.CIT., p. 53.

Entretanto, diferente de João Câmara, Espíndola se apropria de um aspecto específico da cultura local – no caso a criação do boi – e o transforma numa espécie de símbolo que funcionou como metáfora para fazer suas críticas sociais e políticas. Suas telas denominadas *bovinocultura* trazem a figura do boi como principal referência da força econômica e social da sua região. Em algumas delas, o artista humaniza o boi e o



Figura 20
Humberto Espíndola
Bovinocultura, 1969

representa a partir de um retrato. Em *Bovinocultura*, de 1969, [Figura 20] o retrato do boi, visto como símbolo de moeda e poder no Estado de Mato Grosso, satiriza a sociedade. O animal representado frontalmente remete aos retratos tradicionais também pela individualidade dada ao boi, passando a sensação de nobreza de um retrato. O boi personifica o *status* ou o dinheiro, trazendo brasões, fazendo referência não apenas a importância econômica para aquele estado, mas também para o país, pois “Numa sociedade de bois, o Boi é rei e se apresentam com toda a majestade. Boi - Brasil, Boi-República. É assim como o boi em sua obra é o dinheiro (efígie de papel-

moeda, brasão)”⁷⁷ (sic). Em *Boi-Brasão*, 1968, [Figura 21] o retrato é formado pela composição de um Boi e de um Homem (a postura, frontal, e mão humanas, mas com a cara do animal e também a pata). Assim como na obra anterior, Espíndola cria uma espécie de mitologia contemporânea com o boi segurando o Brasão do Estado do Mato-Grosso na pata direita e na mão esquerda uma simplificação do Brasão do Brasil. Mistura de símbolos e mistura de pessoas e animais inventam uma nova construção do herói brasileiro.

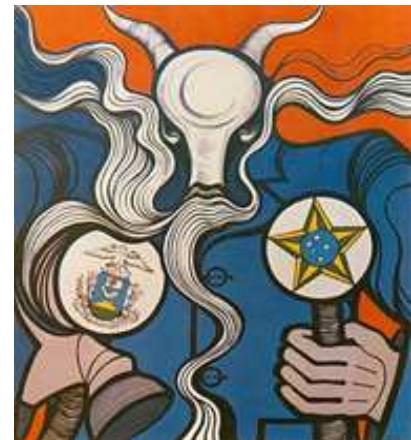


Figura 21
Humberto Espíndola
Boi-brasão, 1968

Na tela *Bovinocultura*, de 1968, [Figura 23] o boi torna-se espaço para reflexão não apenas do retrato de uma sociedade de bois, mas também de seus limites geográficos. De um lado, Espíndola conserva a simbologia do retrato, o brasão é substituído pelo troféu e por uma condecoração. Do outro lado da tela, o corpo do boi é representado lateralmente e são destacados os cortes do animal, os quais, ao mesmo tempo, fazem referência à territorialidade do Estado do Mato Grosso. Desta forma, o artista indica a expansão da importância desta cultura para o país através do uso de símbolos, as cores da bandeira, insígnias e brasões que indicam

questões relacionadas à nacionalidade. A importância da cultura da criação do gado, portanto, está relacionada ao dinheiro, à hierarquia e às relações de dependência sustentadas pelas alianças políticas.



Figura 22
Brasão do Estado do Mato Grosso.

⁷⁷ MORAIS, Frederico. Bovinocultura, sociedade do boi. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1969.

Antônio Henrique Amaral é outro artista de destaque no período que também se voltou para as questões políticas. Em um primeiro momento, realizou, entre 1966 e 1967, uma série de xilogravuras e linóleo, na qual destacaram-se dois temas: *generais e bocas*. Nesta série, o artista se utiliza de símbolos nacionais para fazer críticas ao governo e a idéia de nacionalidade aparece de diferentes formas: insígnias, brasões e bandeiras.

Na obra *A mesma língua*, de 1967, [Figura 24] a insígnia e o brasão aparecem fazendo referência às relações diplomáticas entre os Estados Unidos e o Brasil, assim como em Espíndola. Através da linguagem da gravura, explorou uma comunicação direta, pela sua qualidade de traços e contrastes marcantes, caracterizando um caráter satírico e agressivo, como afirma o artista: “meu trabalho tornou-se francamente descritivo a partir de 1964. Eu fiz questão de me tornar quase um panfletário”⁷⁸.

Em 1968, Amaral passa a se dedicar definitivamente à pintura e introduz o tema das bananas. *Boa Vizinhança* (1968) [Figura 25] é uma das primeiras obras em que a banana aparece. A construção que faz da temática aproxima-se da poética de Espíndola, pois nesta tela a banana simboliza a moeda brasileira, o que torna evidente a crítica às relações de satelitismo econômico, político e cultural entre Brasil e Estados Unidos. Nesta mesma tela, os países são representados pelas suas bandeiras, em uma divisão em duas partes, em que



Figura 23
Humberto Espíndola
Bonivocultura, 1968



Figura 24
Antonio Henrique Amaral
A Mesma Língua, 1967

⁷⁸ Apud MORAIS, Frederico. O Corpo Contra os Metais da Opressão. In: SULLIVAN, Edward J. (e outros). **Antonio Henrique do Amaral: Obra em Processo**. São Paulo: DBA, 1996, p. 37.

se vê na parte superior a bandeira dos EUA e na parte inferior a bandeira do Brasil. O artista destaca na inscrição da bandeira nacional “ordem e progresso” apenas as palavras *prog/Esso*, reforçando relação de dependência iniciada na economia bananeira que permaneceu através das multinacionais petrolíferas (nesta obra representada pela multinacional *Esso*).



Figura 25
Antonio Henrique Amaral, *Boa Vizinhança*, 1968

Antônio Henrique Amaral se aproxima do tipo de relação construída por Humberto Espíndola, entretanto, como vai apropriar-se de um símbolo nacional – a banana – e conforme vai se aprofundando nesta temática, suas obras vão perdendo o caráter panfletário e tornam-se cada vez mais metafóricas. Neste sentido, não é legítimo atribuir como sendo uma característica dos artistas considerados regionais uma subordinação à soluções tradicionais, como por exemplo, a pintura de cavalete, mas uma opção profissional. Podemos considerar que Amaral também utiliza como expressão as relações entre tema e conteúdo, entretanto se afasta do nacionalismo proposto por Tarsila, pois suas bananas passam a ser o próprio personagem do quadro,

uma vez que são retratadas sozinhas, em closes e com os tons verdes e amarelos.

[Figuras 26 e 27] Sobre a escolha desta simbologia, explica o pintor: “as minhas bananas são meus personagens. Trato-as com dignidade temática e pictórica Nunca me preocupei se elas têm uma ligação, próxima ou remota, com antropofagismo de Tarsila, ou com “Tropicália” de Gil e Veloso, como afirmam”⁷⁹.

Em termos pictóricos, o artista se afasta das estilizações modernistas e também da linguagem *pop*. Amaral escolhe como técnica o refinamento da pintura erudita, aproximando suas representações do real. A verossimilhança é percebida pelos volumes, cores e proporções do desenho. Como recurso, o artista se serve de registros fotográficos para pintar as suas “personagens”, o que o aproxima da técnica contemporânea, assim como os grandes formatos que adotou. Sobre esta opção de não se apropriar de elementos das vanguardas européias, o artista se posiciona:

Cheguei a elas por via racional, por uma necessidade de refutar os movimentos de vanguarda europeu e norte-americano, importados e copiados aqui. Essa arte cinética, por exemplo, essas de computadores, que nada tem a ver com a nossa realidade cultural. As bananas são, pois, uma saída para a nossa realidade cultural. As bananas são uma saída brasileira para a nossa arte melhor, e não aquela arte elitista, “uma linguagem cifrada para um grupo muito secreto de pessoas”, como já anunciou, com propriedade, o escritor americano Henry Miller. De pop, minhas bananas só têm mesmo o monumental. De fato, minhas musáceas são sempre gigantes, como é no Brasil a própria natureza.⁸⁰

A banana também passa a ser uma alegoria para a representação do corpo humano. Em suas telas, este fruto será submetido a todo tipo de violência: será amarrado, cortado, perfurado, dependurado e enforcado. A presença da corda em muitas telas está relacionada à suspensão do prisioneiro e também ao enforcamento, como em *As duas suspensas* e *Detalhe com corda*, de 1972. [Figuras 28 e 29]

⁷⁹ AMARAL, Antonio Henrique, apud LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988, p. 24

⁸⁰ Ibidem.

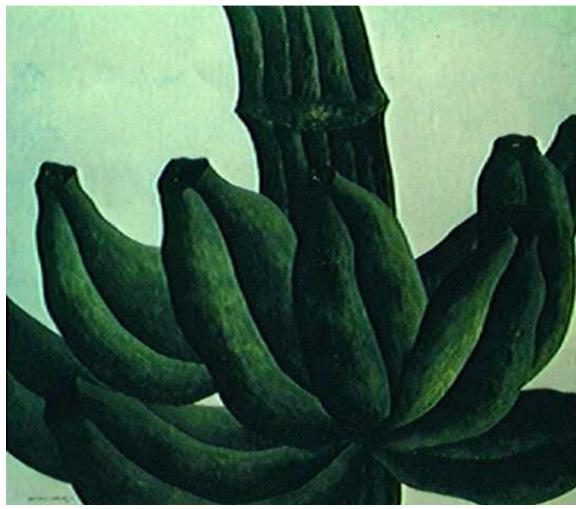
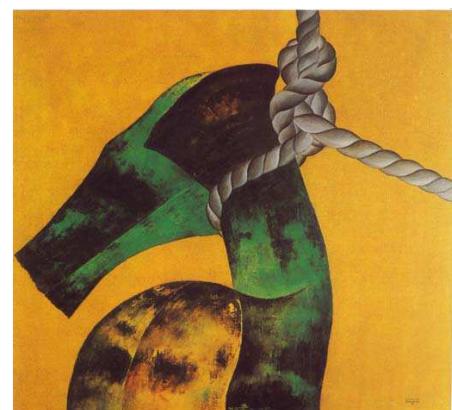
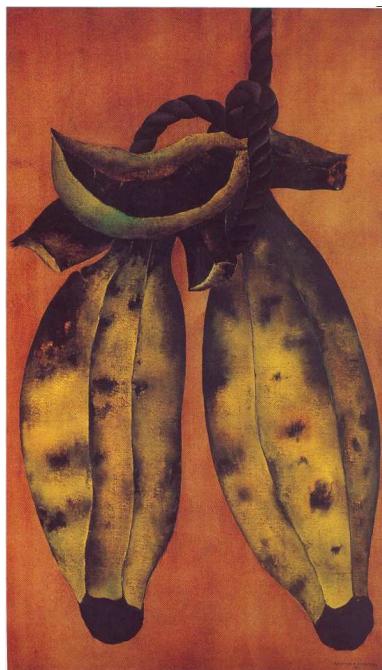


Figura 26
Antônio Henrique Amaral,
Brasiliana nº 9, 1969



Figura 27
Antônio Henrique Amaral,
Bananas, 1970



(acima)
Figura 28
Antônio Henrique Amaral,
Detalhe com corda, 1972

(ao lado)
Figura 29
Antônio Henrique Amaral,
As duas suspensas, 1972

Nesta, é evidente a referência entre o cabo da banana e a cabeça. Em outras obras, a corda aparece como imobilização do prisioneiro e as bananas são representadas por uma paleta mais sombria, lembrando o processo de apodrecimento da fruta como nas telas *Bananas e corda* e *O primeiro de N...*, de 1973 [Figuras 30 e 31]. O abandono dos verdes e amarelos da fase anterior aproximou a fruta da representação da realidade brasileira. “A banana abandona seu habitat natural, passando a freqüentar, agora sozinha, os espaços confinados da repressão e da tortura”.⁸¹

A série *Campo de batalha*, [Figuras 32 e 33] iniciada em 1973 e pintada nos Estados Unidos, para onde Amaral seguiu durante sua viagem ao exterior com o prêmio do *Salão de Nacional de Arte Moderna* do Rio de Janeiro (SNAM-RJ) em 1972, é uma variação do tema da tortura, no qual o uso de utensílios como garfos e facas funcionam como metáfora para as evocações sinistras da violência. O jogo de justaposição de garfos e os dentes do garfo servem como metáforas para as grades dos prisioneiros.

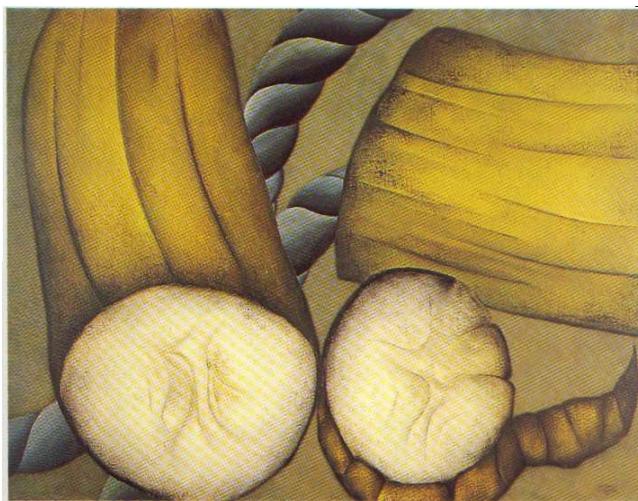


Figura 30
Antônio Henrique Amaral,
Bananas e corda, 1973

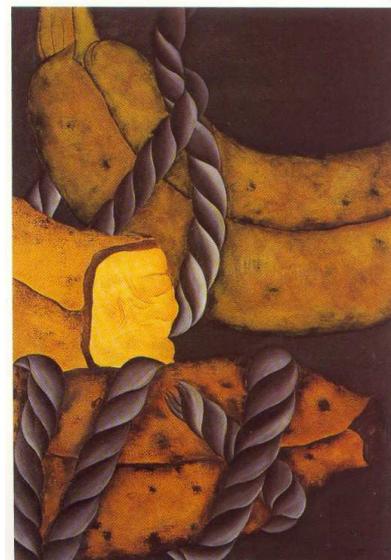


Figura 31
Antônio Henrique Amaral,
O primeiro de N, 1973

⁸¹ MORAIS, F. O Corpo Contra os Metais da Opressão. OP.CIT., P. 45.

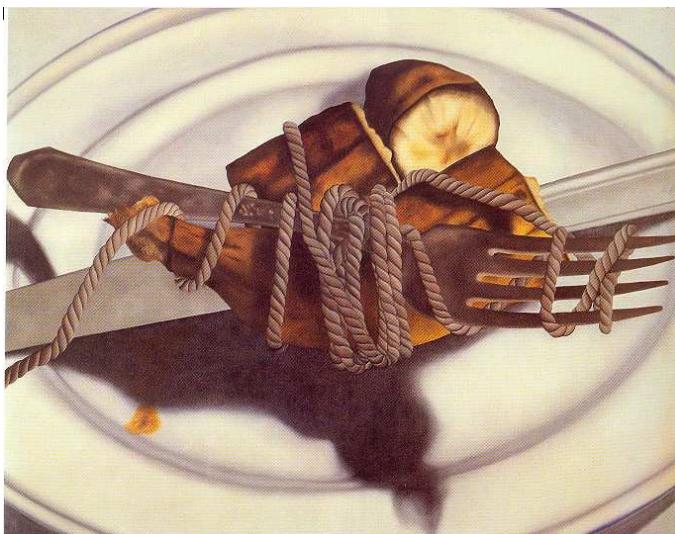


Figura 32

Antônio Henrique Amaral, *Campo de batalha 3*, 1973

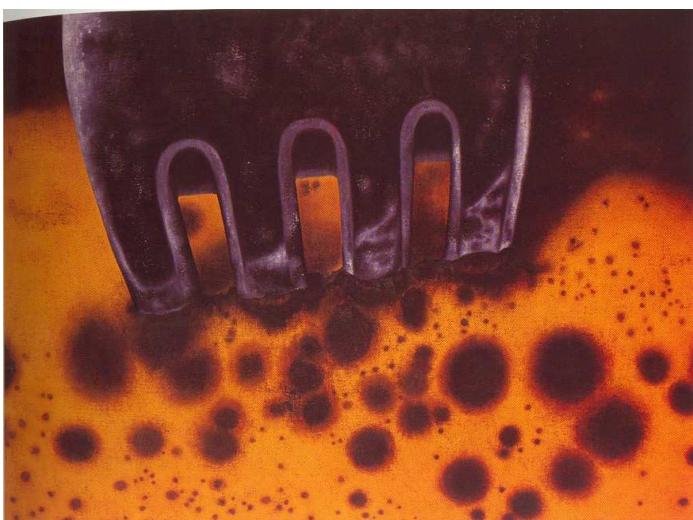


Figura 33

Antônio Henrique Amaral, *Campo de batalha 22*, 1973

O uso das alegorias torna-se recorrente na maioria das obras desse período, por se tratar de uma possibilidade da obra ter outros sentidos além dela mesma, ou seja, este recurso destina-se a ultrapassar o que se apresenta como mais visível ou imediato. No caso da banana de Antônio Henrique do Amaral, esta apresenta até mesmo analogias com o corpo humano dos prisioneiros políticos.

De um modo geral, para João Câmara, Humberto Espíndola e Antônio Henrique do Amaral, a maneira de representar o corpo humano e as relações com os diferentes elementos das telas trazem aspectos que extrapolam os elementos que nela são figurados, pois sugerem reflexões sobre conceitos relacionados aos valores culturais do momento, poder e outras mazelas humanas.

Dentro deste processo de emergência de novos artistas, João Câmara destacava-se, sobretudo, pelas qualidades presentes em suas obras, como o uso de grandes painéis, rompendo com a pintura de cavalete, como destaca a apresentação do artista no texto do catálogo da *II Bienal Nacional da Bahia*, escrito por Luiz Carlos Pires Sampaio⁸²:

(...) João Câmara decididamente não é um pintor de cavalete. A tendência para o mural é evidente em sua obra. O quadro, a despeito de suas grandes dimensões, é pra Câmara um continente exíguo.

(...) O realismo visual imitativo da natureza e limitado ao sensorial, de há muito desgastou-se. Desde o começo do nosso século a linguagem plástica abandonou a imitação da aparência de realidade e, quer pela deformação intencional na representação das formas, quer pela abstração ao naturalismo óbvio, projetou-se nos domínios da “Realidade Inventada”. Os Símbolos e os signos que aparecem na linguagem pictórica moderna são a medida de seu afastamento do elementar no caminho de poder expressar-se numa arte mais total e essencialmente humana⁸³(sic)

É perceptível, portanto, uma mudança na postura dos críticos em relação à obra de Câmara, pois o artista foi convidado a participar, com sala especial, da *II Bienal*

⁸² SAMPAIO, Luiz Carlos Pires. Arte e outras. **Diário de Pernambuco**, Recife, 10 de novembro de 1968. Publicado pela primeira vez em 1968 no catálogo da *II Bienal Nacional da Bahia*.

⁸³ Ibidem.

Nacional da Bahia (1968)⁸⁴ e, em 1969, a integrar a representação nacional na prévia da *IV Bienal de Paris* e o *Panorama Atual da Arte Brasileira*.

Entretanto, ao mesmo tempo em que existe uma nova perspectiva na representação brasileira, considerando os artistas emergentes neste processo de descentralização da arte, o desfecho da década de 60 foi um período tenso, por conta dos militares que atuavam arbitrariamente fechando exposições ou retirando obras das mostras trazendo grandes consequências para a representação artística nacional.

Como visto no primeiro capítulo, a *II Bienal Nacional da Bahia* (dezembro de 1968) foi fechada e vários trabalhos foram queimados. A exposição da representação brasileira dos artistas que seguiria para a *IV Bienal de Paris* foi fechada antes de sua inauguração e nem chegou a sair do país. Em protesto, um grupo de artistas e críticos de arte se uniu, organizando um boicote à *X Bienal Internacional de São Paulo* e acabou ganhando o apoio de outros países. Entretanto, se por um lado a recusa na participação da *X Bienal Internacional de São Paulo* era circunstancial, sendo o principal objetivo atingir o governo, por outro lado, a adesão por parte dos artistas brasileiros não foi total, dos vinte e cinco artistas convidados, dez decidiram participar justificando a importância deste evento para o cenário artístico brasileiro⁸⁵.

Esta Bienal contou com mudanças no regulamento tais como a seleção de três salas destinadas à representação brasileira: a primeira era geral, a segunda dedicada às “artes mágicas” e “fantásticas” e a terceira destinada aos “novos valores”, bem como aboliu a Isenção de Júri.

O Júri, composto por Eduíno de Jesus, Patrick Waldberg, Carlos Paez Vilaró, Edyla Mangabeira Unger, Swaminathan, Mário Schenberg, Doris Shadbolt, Moshe Spitzer, Wilhelm Mrazek, Fernando Lemos, Geraldo Ferraz, Oswald de Andrade Filho, Walmir Ayala, Marc Berkowitz e Izar do Amaral Berlinck, considerou estas mudanças

⁸⁴ Participaram também na *II Bienal Nacional da Bahia* os artistas Gilvan Samico e Siron Franco. Siron recebeu o Prêmio Aquisição.

⁸⁵ Cf. Aracy. AMARAL, Aracy. **Arte e o meio artístico, entre a feijoada e o X-burguer**. São Paulo: Nobel, 1982, p.156.



Figura 34
João Câmara
Dissertação para o terceiro Mundo,
1969

marcante.

A partir de 1969, Câmara começa suas investidas na cidade do Rio de Janeiro. Participou do XVIII SNAM- RJ, com a obra *Dissertação para o terceiro Mundo*, escolhida pelo júri composto pelo artista Marcelo Grassmann e os críticos Walmir Ayala e Antônio Bento. Walmir Ayala, manifestando-se sobre este salão, que contava com um grande número de participantes de várias tendências e regiões do país comentou que “considerando a importância do Salão Nacional, pretendeu-se documentar com

como uma maneira de abranger os principais nomes de artistas brasileiros que estavam sendo premiados nos principais salões do período. João Câmara participou desta mostra com o conjunto das obras *Tríptico para a cidade do Recife* (exposto pela primeira vez na II Bienal Nacional da Bahia), *Tríptico Civil, A barca, Mesa e Gafanhoto, Última Ratio e Senhorinha 13*.

Nota-se em *Tríptico para a cidade do Recife* algumas modificações na composição de Câmara. Em outras obras deste período, estas variações também são percebidas como, por exemplo, na obra *Dissertação para o terceiro mundo*, de 1969 [Figura 34].

Câmara abandona as figuras estilizadas e genéricas e a fragmentação perde a intensidade. O artista concentra-se mais nos volumes dos corpos e em outros elementos da tela, utilizando como recursos as técnicas clássicas da pintura. As cores contrastantes são suavizadas e substituídas por uma paleta mais sóbria, mas ainda com um colorido

largueza várias tendências e dar chance ao maior número possível de artistas de experimentarem o choque da exposição comparativa, em tão ampla coletiva”.⁸⁶

No ano seguinte, Câmara enviou para o *XIX SNAM- RJ* as obras: *A Marquesa* e *Daguerrotipo Familiar*, recebendo Isenção de Júri. Estas duas obras fizeram parte de uma micro-série com temática político-histórica que relatava a vida da Marquesa de Santos e Dom Pedro I, através da interpretação do artista. Esta temática partiu do interesse pela

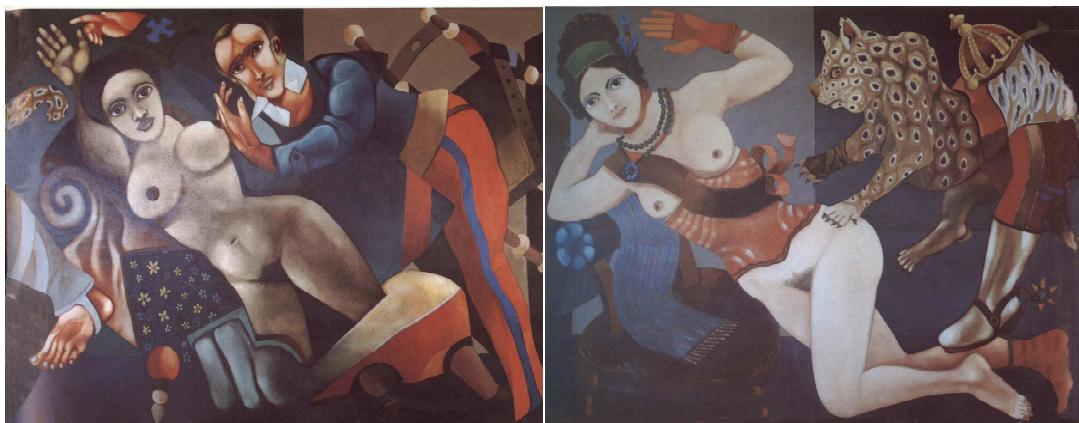


Figura 35
João Câmara, *Díptico para a Marquesa de Santos*, 1970

litografia da época imperial, com a qual o artista identificou-se pela *faceta caricatural e irônica*⁸⁷ com que as pessoas e os fatos daquele período eram representados.

Na tela *Díptico para Marquesa de Santos*, [Figura 35] também desta série, a suntuosidade do I Reinado é demonstrada pelo aparato decorativo. A crítica ao poder está representada pela ironia e por uma narrativa próxima do fantástico. Percebe-se que o artista prioriza o conteúdo, mas a divisão em dois painéis quebra a linearidade da leitura.

Além desta mini-série, Câmara começa investir em pequenos quadros, concentrando sua pesquisa no corpo humano, através de um “estudo anatômico” para

⁸⁶AYALA,Walmir. Vanguarda muito bem-vinda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1969.

⁸⁷MORAIS, Frederico. João Câmara fala de sua pintura. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 01 de agosto de 1970.

explorar suas diferentes possibilidades de representação. Com a utilização de recursos clássicos da pintura, atribui uma verossimilhança às figuras que podem ser percebidas pelas cores, proporções e volumes, e, como contraponto, inventa diferentes possibilidades de torções e flexibilizações do corpo.



Figura 36
João Câmara, *Nu AB*, 1970



Figura 37
João Câmara, *Segunda Mulher com bola*, 1973



Figura 38
João Câmara, *Isaac Rabino*, 1973

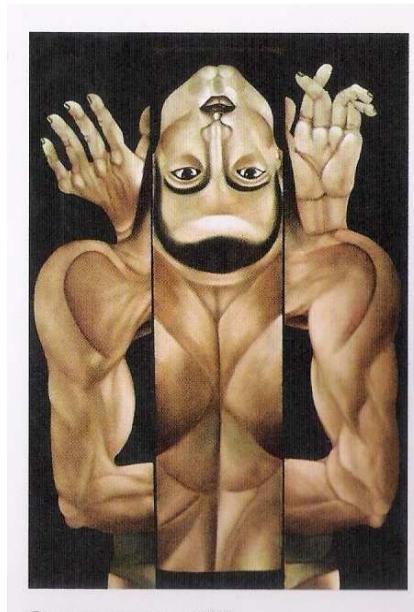


Figura 39
João Câmara, *contorcionista*, 1973

Na tela *Nú AB* (1970) [Figura 36], percebe-se uma preocupação pela representação de todo corpo, enquanto nas obras *Segunda mulher com bola*, *Isaac Rabino* e *Contorcionista*, [Figuras 37, 38 e 39] Câmara concentra-se nos detalhes, escolhendo determinadas partes do corpo, destacando-as para preencher toda tela.

Embora os corpos não obedeçam a uma lógica verossímil, os outros elementos que compõem a obra são retratados de modo convencional, como, por exemplo, a ênfase dada às mãos na obra *Isaac Rabino*. O artista recria o corpo humano através de planos, diversificando as possibilidades da anatomia, intercalando e desconstruindo a narrativa do corpo.

Podemos considerar que estas telas são exercícios compostivos, os quais são utilizados também nas pessoas representadas nos grandes quadros e painéis, como no caso da obra *Uma confissão*, de 1971, em que o artista retoma a temática da tortura. Entretanto, percebemos que a agressão e a violência são representadas de formas diferentes das telas pintadas em 1968, pois o corpo reclamante, que antes era híbrido e fragmentado, é agora representado por estranhas torções e posições desconfortáveis. A cena inventada por Câmara em *Uma Confissão* [Figura 40] é rica em informações e cada detalhe minuciosamente pintado pelo artista tem como intenção retratar o momento da tortura de um preso político.

Nesta tela, vemos duas pessoas que parecem nos encarar: uma delas está parcialmente vestida e a outra parece usar uma máscara. A nudez presente nesta cena era comum nas sessões de tortura, o que além de tornar as pessoas mais vulneráveis, facilitava a aplicação dos choques. Ao lado esquerdo da tela, aparece um homem equipado com alguns apetrechos de tortura nas mãos: sobre os dedos de uma das mãos um “soco inglês” de ferro e na outra um chicote para o açoite. Sobre os outros elementos que compõem a cena é importante considerar a leitura de Jardel Dias Nascimento, fruto de um estudo minucioso sobre as práticas de tortura durante a ditadura militar:

O homem veste apenas uma calça, aparecendo sobre suas costas o colete de fivelas que caracteriza o suporte para carregar armas usadas pela polícia. Ao lado do torturador aparece um equipamento chamado dínamo, usado nas torturas com choque elétrico. O aparelho é acionado por uma manivela que, conforme a velocidade imprimida aumenta a voltagem do choque produzido por fios que são presos às partes sensíveis do corpo (ânus, glande, vagina, língua, dentes, dedos, tímpanos). Se o espancamento deixa marcas, as seqüelas do choque são mais fáceis de apagar. O arrepião (como é chamada a tortura com descarga elétrica), geralmente é combinado com a água - já que a água ajuda a corrente elétrica, e vice-versa. (...) O torturado está preso a entre as duas figuras, sobre a coxa do torturador, aparece um livro aberto numa clara referência aos “guias de tortura” fornecidos pela polícia americana aos aprendizes brasileiros da tortura.⁸⁸



Figura 40
João Câmara, *Uma Confissão*, 1971

⁸⁸ CAVALCANTI, Jardel Dias. **Artes Plásticas: vanguarda e participação política Brasil anos 60 e 70.** Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas-SP: Universidade Estadual de Campinas, 2005, p. 85-86.

A necessidade do artista retratar de forma verossimilhante o corpo das personagens contribuiu para a significação da obra, pois a musculatura rígida do torturado pode indicar o momento em que o choque está sendo aplicado. Câmara substituiu o rosto do torturado por uma cara de cavalo, o que, de certo modo, demonstra a animalização do ser humano sob tortura. O realismo com que são retratadas as imagens é contraditório, ao considerarmos as posições e torções impossíveis de serem feitas por um ser humano.

Outro fator que destacamos é o excesso de elementos que preenche todo espaço da tela as dimensões que as pessoas e objetos ocupam sugerem uma aversão ao espaço vazio e imprimem um caráter de imobilidade das figuras. Segundo Almerinda da Silva Lopes, esta foi a maneira encontrada por Câmara para metaforizar a questão dos espaços sociais, como referência aos problemas políticos locais: “as imagens movem-se dentro de um espaço imóvel, que tende anular o ritmo imposto às formas, maneira que encontra para parodiar a imobilidade histórica e social daquele momento”⁸⁹.

O tema da tortura é abordado pelo artista em várias outras telas deste período, como *Testemunhal* [Figura 41], *Reconstituições* (1971); *Auto-Retrato Senil ou Daniel na cova dos Leões*, (1972) e o tríptico *As Três mulheres* (1976).

No tríptico *As Três mulheres* [Figura 42], Câmara faz um desdobramento da temática da tortura retratando mulheres. O que chama a atenção nestas três telas é o



Figura 41
João Câmara, *Testemunhal*, 1971

⁸⁹ LOPES, A. da Silva. OP.CIT., p. 55.

desconforto provocado pela maneira como a mulher é retratada, através de uma seqüência que indica tortura e morte. Além disso, verifica-se que o artista utiliza todo espaço da tela, amplificando a proporção dos corpos para sugerir a idéia de confinamento.

Nas três cenas, podemos perceber o encadeamento e os diferentes modos de tortura, pois a mulher retratada está sentada em uma mesma cadeira, onde os presos eram comumente amarrados. No primeiro tríptico, ela está com os braços amarrados e encara seu observador, seu corpo contraído demonstra tensão e desconforto, mas sua expressão indiferente contrasta com a situação. A presença da televisão e de fios soltos, a nudez e outros elementos reforçam a representação da tortura pelos choques elétricos. Na segunda cena, a mulher tem um capuz cobrindo seu rosto e, na última, é retratada em um corpo sem vida: além do corpo relaxado, a cabeça está decepada e a perna amputada.



Figura 42
João Câmara, *As três Mulheres*, 1976

Comparando este conjunto de obras com a série das bananas, de Antônio Henrique Amaral, percebemos que, em muitos aspectos, elas aproximam-se da maneira como Câmara trabalha neste período. Nota-se, nas telas de Antônio Henrique do Amaral, a busca por uma representação da banana próxima ao real, utilizando-se como meio expressivo a tinta a óleo sobre tela, inventando analogias das partes do fruto com as partes do corpo humano. Esta narrativa nos remete a idéia de uma alegoria da seqüência dos acontecimentos que cercavam a vida de um prisioneiro político, desde a prisão até a tortura e morte, o que o aproxima das telas de Câmara. As cores que os dois artistas usam em suas telas são compostas por tons baixos e podem ser associadas à obscuridade do cárcere.

Foi através desta temática política que Câmara, em 1971, concorreu com o Prêmio Viagem ao estrangeiro⁹⁰, enviando para XX SNAM- RJ o conjunto de obras *Uma confissão*, *Testemunhal* e *Reconstituições*. O júri deste Salão, composto por Lóio-Pérssio⁹¹, Frederico Morais e Edyla Mangabeira Unger⁹², por falta de consenso sobre o primeiro lugar, optou por premiar Raimundo Collares, o segundo da lista de cada integrante do júri, o qual concorreu com as obras *Trajetória* e *Trajetória em progressão geométrica*, em esmalte sintético sobre compensado.

A obra *Trajetória* [Figura 43], de Collares, destoava da natureza simbólica proposta por Câmara, pois a composição e a escolha dos materiais industriais por ele utilizados refletiam a influência da *Pop Art*, com cores fortes, linhas, traços e números que representam impressões de closes de detalhes de placas, ônibus ou outros

⁹⁰ Neste certame concorria ao Prêmio Viagem o artista que, ao participar no ano anterior, recebera a Isenção de Júri. O Prêmio Viagem correspondia a uma estadia por dois anos na Europa.

⁹¹ Lóio-Pérssio Magalhães esteve afastado do cenário artístico brasileiro por um tempo, trabalhando na Escola Superior de Arte de Stuttgart, na Alemanha; atuou como pintor, desenhista, gravador, ilustrador, artista gráfico e publicitário. Em 1951, fundou o Centro de Gravura do Paraná e trabalhou em ateliê comum com o pintor alemão Gunther Schierz. Em 1963, recebeu o Prêmio de Viagem ao estrangeiro, concedido pelo *XII Salão Nacional de Arte Moderna*. A partir de 1970, passou a integrar o júri de seleção e premiação do *Salão Nacional de Arte Moderna*, no Rio de Janeiro.

⁹² Edyla Mangabeira Unger nasceu em Salvador, Bahia, em 1920. Trabalhou como jornalista, crítica de arte e poeta. Edyla acompanhava seu pai, Otávio Mangabeira, em viagens ao exterior quando este atuou como Ministro das Relações Exteriores e também no exílio, pois Manguabeira se opôs ao governo de Getúlio Vargas. Portanto parte da sua formação da crítica de arte aconteceu enquanto esteve na Europa e Estados Unidos.

elementos presentes na iconografia urbana. Este modo de representação foi associado pelo crítico Jayme Maurício a uma vertente *neo-futurista*, pela idéia de movimento que estava implícita nas imagens.⁹³

Já a obra *Testemunhal* de João Câmara relacionou a tortura aos aparatos da personagem central e, pela posição deslocada dos braços, criou um paradoxo na imagem. Além dos braços deslocados, saem dois outros braços que, pela representação, indicam um estiramento. Nesta obra, como na tela *Uma confissão*, a expressão da personagem contradiz as ações às quais ela é submetida. Os retratos presentes na cena fazem referência aos retratos divulgados no jornal de pessoas desaparecidas.

Outra situação semelhante aconteceu no XXI SNAM- RJ, de 1972. João Câmara concorreu com as obras *O Sonho de Danae*, *Auto-Retrato Senil ou Daniel na cova dos Leões* e *Doze mais uma observações de Saturno*, Regina Vater com o tríptico *Nó* e Newton Cavalcanti, artista também pernambucano, com o conjunto das obras *Édipo*, *A bruxa* e *Corisco*.⁹⁴ O júri, composto por Carmem Portinho, Darel Valença e Aloísio Magalhães, concedeu o Prêmio de Viagem à Europa ao pintor Newton Cavalcanti e à Regina Vater.

Embora todos concorressem com pintura, os trabalhos apresentavam significações e manipulações muito distintas. O júri optou por premiar o tríptico *Nó*, cujas características encontramos igualmente na tela da mesma série *Eu os desatarei um dia* [Figura 44]. É notável nesta obra que se serve de uma técnica mista de pintura e desenho com interferência da linguagem escrita, exigindo uma diferente abordagem



Figura 43
Raimundo Collares
Trajetórias, 1968

⁹³ Maurício, Jayme. Collares: o ônibus e as Barreiras a vencer. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 3 setembro de 1969.

⁹⁴ A obra *Édipo* (trata-se de uma xilogravura) e *A bruxa* e *Corisco* eram pinturas compostas por um misto de tela e pranchas de madeira, mas não foram por mim encontradas.

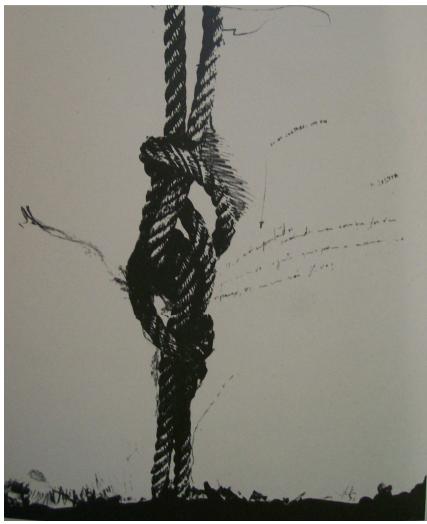


Figura 44
Regina Vater
Eu os desatarei um dia, 1973

interpretativa e distanciando-se num primeiro momento da proposta apresentada por Câmara.

Nas pinturas de João Câmara, *Auto-retrato Senil* ou *Daniel na Cova dos Leões* [Figura45], percebe-se uma busca por estreitar contextos atuais a referências literárias. Como é sabido pela tradição bíblica, o profeta Daniel foi vítima de um crime forjado por seus companheiros para que fosse atirado nas covas dos leões. Neste caso, a temática relacionada à tortura pode ser considerada como uma reinterpretação de um fato histórico, através de associações entre passado e presente.

Nesta tela, Câmara conserva algumas características estruturais das obras anteriores: o corpo, elemento simbólico principal, associado à tortura, caracterizado pela mordaça tapando a boca, as mãos tapando o sexo e a menção ao confinamento. Novamente, verifica-se a presença da desproporção das dimensões do corpo em relação ao espaço reduzido da tela. Além das associações estabelecidas pelas imagens com a temática da tortura, a referência literária presente no título da obra tem como intenção, talvez, reforçar a sua significação.

Além desta temática, nesta obra, Câmara apresenta uma novidade: o seu auto-retrato, que se tornaria uma prática comum em suas obras posteriores. Neste caso, o fato do artista se auto-retratar amordaçado pode referir-se à questão do silêncio diante da situação política daquele período. Nota-se uma descontinuidade da narrativa da tela, causada pelos outros elementos aparentemente desconexos, como o vaso sanitário tombado e suas tubulações. No entanto, esta representação do vaso e a nudez do corpo podem estar associadas à intimidade, como uma referência à excessiva exposição do retratado.

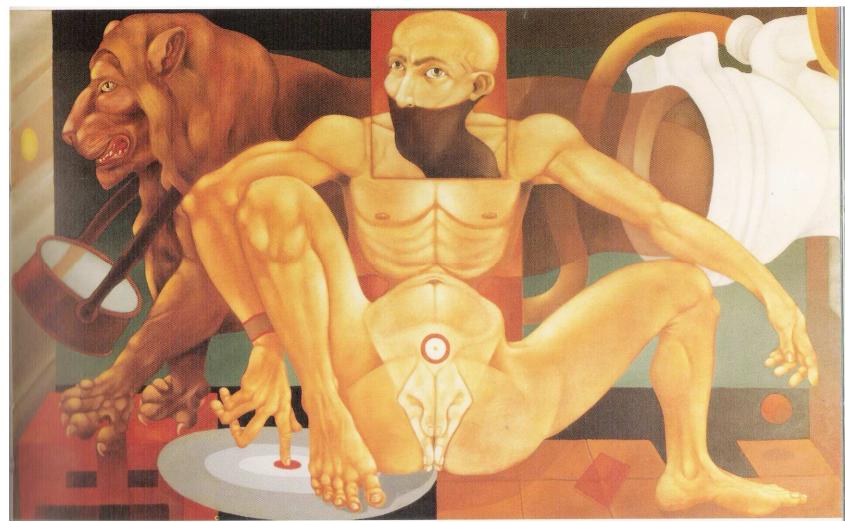


Figura 45

João Câmara, *Auto-retrato senil ou Daniel na cova dos Leões*, 1972



Figura 46

João Câmara, *Doze mais uma observações de saturno*, 1972

Outro exemplo em que o título traz referência literária é em *12 mais uma Observações de Saturno* [Figura 46], também enviada para o XXI SNAM- RJ. Neste quadro, Câmara escolhe um tema mitológico para representar resgate do herói contemporâneo, com conotação irônica pela circunstância em que o personagem principal é pintado.

A construção da cena é explorada a partir de uma acentuação na profundidade do quadro e a narrativa é composta através de diferentes quadros, rompendo com a bidimensionalidade quando une o painel inferior ao painel principal em um ângulo de 90 graus. Surgindo por uma passagem delimitada por dois portais, o personagem principal é representado sobre uma estranha bicicleta distorcida, mas seus braços torcidos parecem não conseguir guiá-la. Neste sentido, esta representação assimétrica e desarticulada do personagem se assemelha mais a de um anti-herói.

Apesar das naturezas distintas das pinturas apresentadas pelos participantes na ocasião do XXI SNAM- RJ, a premiação de Regina Vater causou indignação por parte da crítica especializada, contrariando o que se seguiu no IV SAMB em 1967⁹⁵. O crítico Mário Barata, publicou no Jornal O Comércio, do Rio de Janeiro, uma crítica mostrando o seu descontentamento com o Júri:

(...) não se omitir o desagrado geral ante a atitude em relação ao júri em relação ao prêmio Viagem ao Estrangeiro (...) como o júri poderia cometer tal engano, a não ser pelo espírito de proteção aos amigos? Espírito que deve ser banido das comissões se quiser dar alguma possibilidade de atuação eficaz às premiações oficiais de arte no país⁹⁶.

Mário Barata entendia que a qualidade técnica da obra do João Câmara era mais expressiva que a de Regina Vater, sendo, portanto, merecedora da premiação. No entanto, não foi a qualidade técnica das obras que o júri considerou para concessão do prêmio, mas sim a “proteção” que estendia-se à pessoa, no caso Regina.

⁹⁵ Ocasião que o crítico Mário Barata participou como jurado e votou a favor da concessão do prêmio a João Câmara.

⁹⁶ BARATA, Mário. Arte Atual e Salão. **O Comércio**, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1972.

Analizando a trajetória de João Câmara, podemos perceber que o artista continuou investindo no *SNAM*- RJ e na expectativa de receber o Grande Prêmio, o que na realidade acabou não acontecendo. O fato de não conseguir ser premiado pode ser atribuído à insistência na escolha da temática tortura e da deformação dos corpos para suas obras, o que não estava mais convencendo o júri, apesar da qualidade técnica e criatividade.

Um dos motivos que podemos apontar para a mudança na composição do júri foi o endurecimento do regime militar, na década de 70, que obrigou muitos artistas e críticos de arte, que contribuíram na década de 60, a partirem para outros países, pela dificuldade de atuação diante das arbitrariedades do governo.⁹⁷ Por conta disto, aquele corpo de jurados envolvido no processo de descentralização da arte brasileira que compunha os Salões das diferentes capitais do país na década anterior modificou-se. Mário Pedrosa, por exemplo, exilou-se em 1971, na cidade de Santiago no Chile e retornou ao Brasil apenas em outubro de 1977.

Outro motivo para esta mudança foi que o júri, adaptando-se a essa nova realidade, passou a ser composto por artistas que haviam passado um período fora do país, em função de premiações recebidas, como foi o caso Lóio Pérsio, Darel Valença e Aloísio Magalhães⁹⁸.

E no caso dos críticos que compunham o júri de premiação no *SNAM*- RJ, alguns estavam afastados da cena artística na década de 60 ou vinham de outras formações, como foi o caso de Carmem Portinho e Edyla Mangabeira.⁹⁹ Naturalmente, os críticos que escreviam sobre a obra de João Câmara em catálogos e nos jornais não

⁹⁷ Lygia Clark e Hélio Oiticica envolveram-se com projetos fora do país. Oiticica viveu em Nova York na maior parte da década de 1970, período em que foi bolsista da Fundação Guggenheim e participou da mostra *Information, no Museum of Modern Art - MoMA*. Retornou ao Brasil em 1978. Lygia Clark residiu em Paris entre 1970 e 1976, período em que lecionou na Faculté d'Arts Plastiques St. Charles, na Sorbonne.

⁹⁸ Aloísio Magalhães viaja para os Estados Unidos em 1956, com bolsa de estudos do governo americano, dedicando-se à área de comunicação visual. Quando retorna ao Brasil, em 1960, é pioneiro nesta área e colabora para a criação da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, onde lecionou comunicação visual durante esta década. Darel Valença recebeu o Prêmio Viagem em 1957 no *SNAM*- RJ, e na década de 60 trabalhou ilustrando livros de diferentes autores.

⁹⁹ A última atuação de Edyla Mangabeira, por exemplo, na crítica de arte, foi na *Bienal Internacional de São Paulo*, em 1973, abandonando em seguida esta área de atuação.

participaram como júri destes Salões, como por exemplo, Walmir Ayala e Roberto Pontual.

As divergências na escolha da obra premiada no *XIX SNAM*- RJ foram lembradas por Frederico Moraes: “eu estava a favor de Dileni Campos, Edyna fechou em Vergara e Loio defendia ardorosamente Câmara”¹⁰⁰. Para Lóio-Persio, também pintor, o principal motivo para Câmara receber o prêmio estava no fato de ser ele o único pintor do Salão.

Em 2003, Frederico Moraes, ao relembrar este episódio, questiona-se sobre a contribuição artística atual, daqueles artistas premiados em 1971:

Decorridos dez anos, o que fazem todos estes personagens? Collares, após cumprir seu prêmio em Nova York e Milão, amarga hoje uma espécie de auto-exílio em sua cidade Natal, Montes Claros, no norte de Minas. Dileni trocou a pintura e o desenho pelo cinema documental. Vergara e Câmara deixaram de concorrer aos salões. Edyla abandonou a crítica de arte, Loio, continua pintando e eu, que votei contra Câmara, estou aqui escrevendo este ensaio, convencido de que se trata de um dos mais importantes artistas brasileiros¹⁰¹.

Diante da expectativa frustrada de receber o grande prêmio, Câmara decidiu deixar os Salões, pois dizia ter perdido a confiança nos critérios adotados pelo júri para a concessão da premiação, “o salão competitivo, foi uma brincadeira. Mais: foi uma piada. Os Salões e as Bienais tendem a se desmoralizar com o tempo”.¹⁰²

Esta opinião, expressa por Câmara, fundamenta-se nas observações do crítico carioca Quirino Campofiorito, que escrevia para O Jornal, do Rio de Janeiro. Para ele, a necessidade de um novo regulamento fazia-se urgente:

O que vem existindo são classificações que não classificam, pintura que não é pintura, escultura que na verdade é outra coisa e gravura que já era. (...) Na pintura, um terço do que figura no catálogo é outra coisa

¹⁰⁰ MORAIS, Frederico. Cenas da Vida Brasileira 1974/1980. In CÂMARA FILHO, João. OP.CIT., p. 36.

¹⁰¹ Ibidem, p. 37.

¹⁰² Apud LOPES, A. da Silva. OP.CIT., p. 43.

muito diferente do que mesmo de longe possa aceitar-se como pintura. (...) [por exemplo] os trabalhos literários da arte conceitual que se derramam por várias das sessões, por falta de um terreno apropriado para pousarem.¹⁰³

Neste artigo, o crítico lamenta também a ausência de alguns artistas que foram ignorados neste Salão pelo fato de não terem ainda recebido, no ano anterior, a isenção de júri, apesar de terem recebido prêmios em coletivas oficiais de outros Estados:

Para dar só dois exemplos, contando os fatos, mas escondendo os nomes, dois artistas tiveram suas obras rejeitadas por não contarem ainda com a isenção do júri, que lamentavelmente lhe foi negada nos anos anteriores (...). Os critérios de julgamento artístico parecem não oferecer nenhuma confiança¹⁰⁴.

Embora o crítico não cite os nomes, esta situação se estendeu a João Câmara que, apesar de não ser premiado, em 1972 foi convidado para expor na mostra *Arte Brasil Hoje - 50 Anos Depois*, na Galeria Collectio, em São Paulo, que foi organizada por Roberto Pontual, entre outros nomes do cenário nacional como Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Tomie Othake, Antonio Henrique Amaral, Maria Bonomi, Emanoel Araújo, etc.

Paralelamente à participação nos Salões, Câmara realizou algumas exposições individuais em galerias conceituadas nas cidades do Recife, São Paulo e Rio de Janeiro¹⁰⁵, com comprovado sucesso de vendas entre os colecionadores. Os comentários dos críticos sobre a sua produção referiam-se à qualidade técnica, aos grandes painéis e à capacidade de criar paradoxos através da composição de seus personagens.

¹⁰³ CAMPOFIORITO, Quirino. Um salão à espera de novos critérios. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1972.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Em 1970 e 1973, na Galeria Bonino, Rio de Janeiro, e em 1972, nas Galerias Degrau em Recife e na Galeria Ipanema em São Paulo.

E em 1973, Câmara foi convidado a integrar o *Panorama de Arte Atual*,¹⁰⁶ que acontecia no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Esta mostra, como o próprio nome aponta, tinha como objetivo apresentar uma visão geral das artes visuais presentes no País. Neste mesmo ano, Câmara foi convidado a representar o Brasil na *VIII Bienal de Paris*, mas não pode participar, porque o governo militar impediu que suas obras saíssem do país (assim como aconteceu em 1969, para representação na Bienal de Veneza).

Dois painéis de grandes dimensões, *1937 e 1930*, foram produzidos pelo artista, para integrar esta exposição, iniciando uma série que retrata, com começo, meio e fim, o período histórico mais conhecido como Ciclo Vargas. A princípio, a série foi pensada em dez painéis, todos em grandes dimensões, porém foi acrescida de cem litografias sobre o mesmo tema. O artista encerrou a série em 1976, expondo-a, em seguida, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (em abril) e no Museu de Arte de São Paulo (em setembro). Pode-se considerar que o impacto gerado por esta série legitimou a obra do artista no eixo Rio-São Paulo.

Até mesmo o crítico Frederico Morais, que se opôs à produção do artista, ao visitar a exposição *Cenas da vida Brasileira*, surpreendeu-se com as telas expostas. Morais discursou num artigo para o jornal *O Globo*, sobre níveis seqüenciais de interpretação desta série, argumentando:

O primeiro emocional, é caracterizado pela tentativa de identificação dos atores e seus papéis (...). Segue-se a constatação, um tanto frustrante, mas ao mesmo tempo enriquecedora, do caráter apócrifo e inventado das cenas. (...) Outro nível de leitura é o técnico-formal. Preocupa agora como o artista resolve as questões particularmente difíceis, e que são ao mesmo tempo questões de linguagem e de artesanato de pintura. Por exemplo, as passagens de plano nas figuras. Ou a fragmentação crítica do espaço. E as soluções apresentadas pelo pintor, muitas vezes, são deliberadamente arcaicas. Quero com isto

¹⁰⁶ Inaugurada em 1969, foram realizadas edições anuais do *Panorama de Arte Atual* realizado no -MAM-SP, mas desde a segunda edição realizada em 1970, adotou-se o sistema de rodízio entre os diferentes gêneros das artes plásticas, observando-se a seqüência: I Pintura; II Desenho e Gravura; III Objetos. A participação nesse certame acontecia mediante convite pela Comissão de Arte.

dizer que o artista vai buscá-las eruditamente na própria história da arte – no cubismo ou no maneirismo, por exemplo. Afinal, como ele costuma dizer: serei sempre um representante do velho ofício de pintor.
¹⁰⁷(sic)

Embora as obras da série *Cenas da Vida Brasileira: 1930-1954* nos remetam a um período histórico bem definido, a composição das imagens não segue uma narrativa linear e, por este motivo, foge do caráter documental. Para o artista não interessa a veracidade dos acontecimentos históricos, pois “os quadros são recortados de modo que forma um mosaico, um jogo apócrifo de documentos falsos. É uma operação de reconhecimento da nossa infância política”.¹⁰⁸ (sic)

Devido a temática escolhida, alguns críticos do período referiam-se a João Câmara como o *Portinari do Estado Novo*, pelo fato de Portinari¹⁰⁹ ter sido o pintor oficial do governo Vargas. Câmara reinterpretou os fatos históricos transformando-os em uma situação crítica. Esta busca por um novo direcionamento plástico para a sua pintura, não foi bem interpretada por alguns críticos. Como resposta aos ataques de críticos, comenta o artista:

(...) Sei que corro o risco ou a rotina de ser logo classificado como “artenaizante”. Paciência, não serei eu, posso garantir, sendo solicitado, o agente desta sofisticação. Fazer tal quadro, é para mim uma coisa natural independente de conceituação prévias sobre sua necessidade ou sobre a existência de parede para ele. (...) alguns quadros grandes são feitos porque tem que ser feitos¹¹⁰. (sic)

Neste sentido, sua atuação reflexiva sobre o papel da pintura extrapola os limites do compromisso com fatos históricos. A pintura tornou-se, como afirma o artista, o seu principal tema e motivação para as investigações relativas ao ato de pintar. Pode-se

¹⁰⁷ MORAIS, Frederico. João Câmara Filho, O humanismo de um pintor que inventa reminiscências. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1976.

¹⁰⁸ COUTINHO, Wilson. O brilho fugaz da história. OP.CIT., p 2.

¹⁰⁹ Na Era Vargas Portinari tinha um compromisso oficial.

¹¹⁰ CÂMARA FILHO, João. Catálogo da exposição, Galeria Bonino. Outubro de 1973.

considerar que esta série é a que melhor traduz a busca de João Câmara por associar e interligar a história ou temas literários a assuntos referentes a um presente atemporal.

A maneira como Câmara trabalha o realismo nas imagens permite identificar cada um dos “personagens” que figuraram na cena política daquele período, seduzindo o espectador. A aparente verossimilhança dos fatos históricos é rompida pela narrativa das cenas, que não acontece de forma linear. As cenas são construídas em espaços contíguos, de maneira que as personagens e os objetos que figuram na tela revelam-se através de um jogo de aproximações e associações.



Figura 47
João Câmara, 1937, 1974

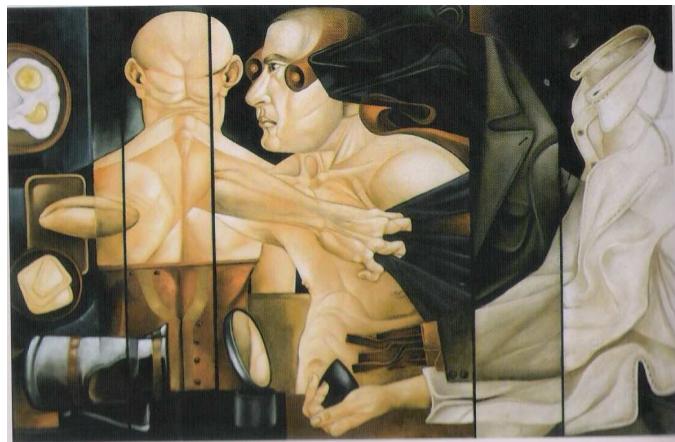


Figura 48
João Câmara, *Vestir e Comer*, 1973

O painel 1937 [Figura 47], um dos primeiros da série, apresenta algumas subdivisões que encadeiam uma seqüência na construção da tela. No canto superior esquerdo, aparece a imagem de dois homens seminus, quase idênticos e, no quadrante ao lado, uma dupla efígie de Getúlio Vargas composta por dois rostos – um jovem e outro velho – circundados por uma “área amarela”. O ambiente, aparentemente doméstico, é composto por pratos e talheres, lembrando uma refeição. Na parte inferior, aparece o corpo do presidente em um banheiro, que dá continuidade à efígie de Getúlio, mas assemelha-se a um manequim, pela ausência do pescoço e dos membros.

Como os títulos referem-se a datas, é inevitável buscar na história associações às referências utilizadas pelo artista em suas obras para falar da interpretação do governo de Vargas durante os anos em que ele esteve no poder. Os gêmeos podem referir-se ao fato de Getúlio ter sido, por



Figura 49
João Câmara, *Tríptico Trigêmeos*, 1973

duas vezes, presidente da República (governou o Brasil de 1930 a 1934, no governo provisório; de 1934 a 1937, no governo constitucional, eleito pelo Congresso Nacional; de 1937 a 1945 no Estado Novo; e de 1951 a 1954 como presidente eleito pelo voto direto). Os alimentos, vasos sanitários e o bidê podem fazer referência ao público e ao privado. A cena é ambígua, pois os vasos sanitários estão duplicados, remetendo-nos a um banheiro público, mas a tubulação formada por roupas e o bidê a uma idéia de privacidade.

Câmara se apropria de elementos de suas telas anteriores, como podemos perceber nos detalhes das mãos utilizadas na obra *Vestir e Comer* e, também, na obra, *Trigêmeos* de 1973 [Figuras 48 e 49]. Em entrevista à Almerinda da Silva Lopes, Câmara explica o sentido do vestir e do comer da tela realizada em 1973:

(...) do ponto de vista histórico-social e político-social, [Cenas] mostra uma situação crítica de crise do homem, constrangido no seu vestir e no seu comer. Ele se repete do painel “1937”, que é um painel digestivo de comer e descomer, mesmo porque em cima há comida e embaixo vasos sanitários. Existem, também, as roupas institucionais e os desvestidos.¹¹¹

Refletindo sobre o corpo, nas telas da série *Cenas da Vida Brasileira*, percebemos que Câmara utiliza a mesma construção corporal do início da década de 70, com a diferença de que a representação da figura humana perde o “anonimato”, pois são retratadas personalidades políticas da *Era Vargas*. A presença do nu na obra acompanha uma narrativa cuja simbologia oscila entre a violência e a exposição da intimidade. Esta idéia de corpo despidos, exposto pela nudez, extrapola as questões específicas da tortura. A representação do homem nu reflete, também, uma necessidade do artista em dissecar o corpo humano, em seus aspectos mais íntimos.

As tensões são agora criadas por um processo de contrastes com o nu em contraposição ao corpo vestido. A extrema exposição da intimidade, simbolizada pela

¹¹¹ LOPES, A. da Silva. OP.CIT., p. 197.

nudez, pelos pratos, vasos sanitários, elementos que envolvem o cotidiano, opõe-se aos trajes sociais e oficiais. Estas relações entre público e privado serão exploradas na série *Cenas da Vida Brasileira*, principalmente pelas circunstâncias em que os aspectos da vida pessoal do político interferem na sua vida política e vice-versa.

Na obra *1930 [Figura 50]*, Câmara manteve a estrutura dividida da obra *1937*. Observamos, no primeiro plano à esquerda, o corpo nu de João Pessoa, cuja cabeça



Figura 50
João Câmara, 1930, 1974

está decepada e deslocada para o segundo plano, onde também foram retratados outros políticos: Filinto Müller e Gaspar Dutra. Mais uma vez, objetos domésticos compõem a cena: uma batedeira, uma máquina de moer carne, uma mesa e panelas. O desconforto é causado na cena tanto pela musculatura tensa do nu quanto por suas proporções.

Percebemos várias contradições nesta obra, como a estranha posição em que João Pessoa foi retratado, traduzido pelo enorme esforço que empreende contorcendo o corpo para representar uma ação tão simples e corriqueira como quebrar um ovo; o

corpo nu do protagonista, com musculatura tensa expressando vida em desacordo com a representação da cabeça decepada, pode significar a morte; a nudez contrastando com o traje social. Cada elemento abordado por Câmara cria uma metáfora para falar das condições em que João Pessoa foi eliminado da história. A presença aparentemente desconexa dos retratos de políticos e dos eletrodomésticos exige uma associação dos elementos que compõem a obra, relacionando-os com a vida pública do protagonista e a intimidade da sua vida pessoal.

Alguns elementos representados na obra tais como: a batedeira que espirra sangue, a balança simbolizando a justiça e a máquina de moer carne, pode ser considerada como uma maneira encontrada por Câmara para indicar o assassinato do protagonista, assim como pela facilidade em que o ovo foi quebrado por João Pessoa associando-se à fragilidade da vida.

Embora *Cenas* refira-se a um episódio específico da história, a *Era Vargas*, cujas imagens estabelecem associações inevitáveis com o período em que elas foram pintadas, podemos considerá-las atemporais, pela temática e pela construção das cenas. Expostas numa época em que a questão política começava a sair do seu total isolamento, as *Cenas* entrelaçavam com um imaginário um pouco distante. A escolha do período Vargas não limitou a sua leitura, pois muitas passagens poderiam referir-se a outras situações ocorridas num passado próximo, “Expostas em 1976, tinham como pano de fundo um Brasil ainda marcado pela violência Política, pelo arbítrio, pelo medo generalizado. Naqueles anos de chumbo ninguém se sentia seguro. A abertura política – lenta e gradual - ainda não se completara”¹¹².

A repercussão desta série no meio crítico, comentada nos principais jornais, trouxe uma visibilidade efetiva de sua contribuição para a arte brasileira naquele momento, motivo pelo qual a ABCA, em 1976, concedeu a João Câmara o prêmio de melhor pintor. Como reflexo deste reconhecimento, em 1975 foi convidado para

¹¹² MORAIS, F. *Cenas da Vida Brasileira*, 2003, *Flashbacks*. In CÂMARA FILHO, João. OP.CIT., p. 41

compor *X Salão de Arte Contemporânea de Campinas*: “*Arte no Brasil*” que aconteceu no Museu de Arte Contemporânea em Campinas, em 1975.

No ano de 1976, Câmara foi convidado para compor a representação brasileira em diversas exposições fora do país, como as mostras *Arte Fiera*, Bolonha, Itália, *III Bienal de Arte Gráfica*, Cali, Colômbia, *V Bienal de Arte Gráfica de Florença*, Itália e *20 Artistas Brasileiros*, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires.

Um ano após a exposição das obras *Cenas*, Câmara inicia a série *Dez Casos de Amor*, afastando-se dos assuntos de crítica política e apresentando uma série com uma temática que busca exprimir sua intimidade, se representando constantemente.

Neste ponto, prosseguindo esta pesquisa, passo a abordar a trajetória de Siron Franco, destacando as diferenças em suas trajetórias e obras.

Capítulo III

A Pintura de Siron Franco (Goiás Velho, GO, 1947)

Siron, assim como João Câmara, morava longe dos grandes centros artísticos. Nasceu e cresceu no Estado de Goiás e desde cedo revelou grande interesse pelo desenho e pela pintura. Diferente de Câmara, Siron iniciou sua carreira de pintor como autodidata. Já aos 13 anos, freqüentava o ateliê de D.J. Oliveira e Bernardo Cid¹¹³, artistas locais que Siron ajudava em trabalhos gerais, passando a ter acesso aos materiais e técnicas por eles utilizados, a partir dos quais, através da observação destes procedimentos, buscava soluções para as suas pinturas. Aos 16 anos, apresentou alguns trabalhos na Universidade Federal de Goiás (UFG), onde foi aceito como aluno-ouvinte do curso de pintura, encontrando apoio no Frei Nazareno Confalonii¹¹⁴, que atuava como artista, professor e orientador dos jovens artistas, nas décadas de 50 e 60.

A primeira atuação de Siron Franco foi como pintor retratista, quando pintou a esposa do Governador de Goiás, ganhando projeção com este trabalho. Tanto que, mais tarde, pintou retratos de pessoas da alta sociedade de Brasília, e figuras comuns como a ilustração da Figura 51. Nesta época, Siron atuava no circuito comercial por questões financeiras, pois retratos eram um produto de venda fácil, e foi deste modo que ele obteve recursos para investir na pesquisa em pintura e desenho. E foi também por motivos comerciais que ele abordou, no início da sua carreira, a pintura com temas sacros.

¹¹³ Dirso José de Oliveira e Bernardo Cid de Souza Pinto contribuíram para a formação do cenário artístico de Goiânia. Figurativas, suas pinturas receberam influências de diferentes correntes estéticas, dentre elas o surrealismo e o realismo mágico. No final da década de 1960, Dirso José de Oliveira iniciou trabalhos com um enfoque social, transitando do realismo mágico para um realismo com influências da *pop art*.

¹¹⁴ Frei Nazareno Confalonii, vindo da Itália, fixou-se em Goiânia na década de 50, sendo considerado um dos principais formadores da arte moderna deste Estado. Nesse período, realizou painéis na Igreja do Rosário. Em suas obras, retratava figuras humanas próximas a um realismo social, com influência expressionista pelas aparentes deformações. Lecionou também na Universidade Federal de Goiânia (UFG) e na Escola Goiana de Belas Artes (EGBA), da qual foi um dos fundadores. Cf. FIGUEIREDO, Aline. **Artes plásticas no Centro-Oeste**. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979.

Em 1967, visando inserir-se no cenário artístico local, Siron realizou no Hotel Bandeirante, em Goiânia, a sua primeira exposição individual com a apresentação de desenhos.

Goiás, como outras capitais do centro-oeste, também iniciava suas atividades culturais de caráter moderno, de maneira mais efetiva em meados da década de 50¹¹⁵, com a criação da *Escola Goiana de Belas Artes* (EGBA) em 1953 e, posteriormente, com a fundação da UFG em 1960. Mas, comparada à trajetória das artes de Pernambuco, a vida cultural em Goiânia ainda era algo recente.

Neste sentido, Siron percebeu que precisaria investir em outros espaços expositivos fora dos limites de Goiânia para a legitimação de suas obras, motivo pelo qual enviou, em 1968, trabalhos para a *II Bienal Nacional da Bahia*, sendo três deles aceitos pela comissão julgadora: o desenho em nanquim *Cavalo de Tróia* e as pinturas em óleo sobre tela *Morte aos Primogênitos* e *Fim de todos*.



Figura 51
Siron Franco, *Sem título*, 1967

¹¹⁵ Em 1945, um grupo de artistas composto por músicos, arquitetos, escultores e artistas plásticos funda *A Sociedade Pró-Arte de Goiás*, com o intuito de compartilhar experiências entre os artistas locais e divulgar seus trabalhos. O grupo que representava as artes plásticas era composto por José Edilberto da Veiga, professor Confaloní e Antonio Henrique Péclat, que eram os mais conhecidos no período. Mais tarde, juntou-se ao grupo o escultor Gustav Ritter. Em 1953, foi fundada a *Escola Goiana de Belas Artes* (EGBA), que representou um papel de grande importância na vida cultural de Goiânia. A partir de 1954, com o *I Congresso Nacional de Intelectuais*, iniciou-se em Goiânia o processo de reflexão sobre a produção regional e arte brasileira. Segundo Aline Figueiredo, *O temário do Congresso propunha discutir problemas relacionados com: preservação das características nacionais da cultura brasileira; valorização dos temas nacionais, entre outros*. Além dos artistas e intelectuais locais, o congresso contou com a presença de Jorge Amado, Mário Schenberg, Lima Barreto, Mário Barata entre outros. Entretanto, o processo de emergência da nova geração de artistas, boa parte formados pela UFG e pela EGBA, na década de 60 e 70, aconteceria através de Salões nas capitais de DF, MG, BA, MT e através da *I Bienal de Artes Plásticas de Goiás*, que integraria a Pré-Bienal de Artes Plásticas, em São Paulo. Cf. FIGUEIREDO, Aline. OP. CIT. p. 94.

Devido ao rigor do regime militar, esta edição da *Bienal* foi fechada pelos agentes do SNI, que prenderam os organizadores e queimaram ou destruíram vários trabalhos ali expostos. Dos três trabalhos de Siron restou apenas a obra *Cavalo de Tróia*, tela esta que concedeu ao artista o Prêmio Aquisição. Ironicamente, esta tela pode ser interpretada como uma metáfora de algumas ações realizadas pelos agentes do SNI durante a vigência da ditadura. *Cavalo de Tróia* [Figura52] traz a representação do cavalo, em destaque, com a boca amarrada por uma corda. Ao ser aproximada a imagem, percebe-se que este cavalo é composto por diferentes partes. Uma coluna principal une cabeça e corpo; sua crina é formada por lanças e o corpo é formado por compartimentos que são interligados por diferentes meios - uma escada de pedra, cavidades e desenhos rebuscados. Estes compartimentos agregam muitas pessoas, todas pequenas, com aparência de bonecos que recordam “soldadinhos de chumbo”. Estas pessoas, unidas umas às outras, misturam-se aos detalhes que formam a estrutura do cavalo de tróia. Parece não haver uma diferenciação entre pessoas e peças.

Vale lembrar que também participaram da *II Bienal da Nacional Babia* os artistas

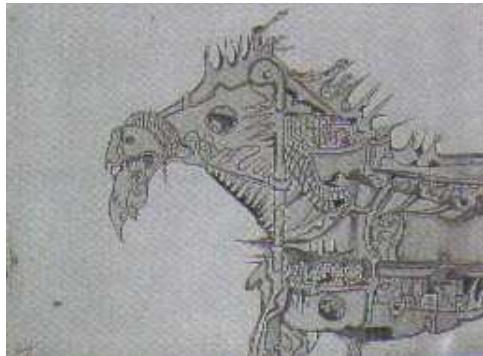


Figura 52
Siron Franco, *Cavalo de Tróia*, 1968

Humberto Espíndola e João Câmara, os quais, assim como Siron, investiam na produção artística através da pintura em óleo sobre tela. Contudo, é importante salientar que, havia uma diferença no grau de reconhecimento do trabalho de Siron Franco e João Câmara, pois para o primeiro esta mostra foi o marco inicial de sua

participação em exposições coletivas, representando sua inserção no cenário artístico nacional, ao passo que o segundo já era prestigiado pela crítica especializada e expunha seus trabalhos em Sala Especial.¹¹⁶

A participação de Siron nesta Bienal, assim como o Prêmio Aquisição, recebido pela obra *Cavalo de Tróia* foi importante fator de motivação para que ele investisse mais em sua carreira. Em 1970, Siron muda-se para São Paulo, onde permaneceu por apenas um ano, buscando artistas que possuíam as mesmas afinidades estéticas em relação a suas obras. Trabalhou nesta época com os artistas Bernardo Cid e Walter Lewy¹¹⁷,

participando da exposição *Surrealismo e Arte fantástica*, na Galeria Seta, em São Paulo. Retornou, em 1971, para Goiânia, por motivos pessoais.

Percebe-se nas obras de Siron, desse período, seja nos desenhos, seja na pintura, que o artista utiliza o domínio da técnica para exercer sua liberdade criativa. Prova disto são as representações de seres humanos



Figura 53
Siron Franco, *Na Era das Máquinas*, 1968

misturados com máquinas, como por exemplo, na tela *Era das Máquinas* (1968) [Figura 53], cuja estrutura principal lembra uma fábrica. Diferentes tipos de peças são unidas, aparentemente, de forma aleatória. Na parte inferior da tela, há uma espécie de forno construído com tijolos, mas a chaminé aparece deslocada do seu local original. Observa-se, ainda, uma plataforma de madeira que conduz a uma suposta entrada, cuja porta tem a representação de uma efígie. Na parte superior da tela, as estruturas se

¹¹⁶ Vale lembrar que nos anos seguintes Câmara foi convidado pela Comissão de Arte para participar da representação nacional na *X Bienal Internacional de São Paulo*, o *Panorama de Arte Atual*, em 1969, e novamente do *Panorama de Arte Atual*, em 1973.

¹¹⁷ Walter Lewi, artista alemão, freqüentou a Escola de Artes e Ofícios, em Dortmund, no período de 1929 a 1936; além disso, estudou e integrou o grupo de artistas do Realismo Mágico. Por ser judeu, foi obrigado a abandonar o país, radicando-se em São Paulo no ano de 1937.

tornam cada vez mais complexas, pois as peças não obedecem a uma lógica de proporção e não se pode distinguir suas funções. Além disso, em algumas extremidades do quadro há fragmentos de pessoas que se misturam à composição. A mesma efígie da entrada se repete na parte superior esquerda. Ao centro, a representação de um rosto chama a atenção pela sua semelhança com uma máscara; dela saem duas mãos, sendo que uma repousa e a outra, em forma de garra, segura uma alavanca. Logo acima, à direita, um busto se destaca, sendo projetado para o exterior da máquina, remetendo aos retratos “tradicionais”. Em outras obras deste período, Siron utiliza a mesma construção criada na tela *Era das máquinas*.

Podemos entender esta temática desenvolvida por Siron como uma crítica aos valores da sociedade contemporânea. Sua estética aproximava-se do surrealismo pela fragmentação e associação de elementos, aparentemente dessemelhantes, como o exemplo do homem e da máquina, o que podemos relacionar ao questionamento do homem e à sua condição no mundo. A substituição do homem pela máquina representa uma inversão de valores, através da qual a máquina passa a ter mais importância que o ser humano, em termos de trabalho. Pode-se inferir que sua opção pela temática e representação surrealista tenha tido como influência as obras dos artistas D.J. Oliveira e Bernardo Cid.

A composição de *Era das Máquinas* aproxima-se das características observadas nas primeiras obras de Câmara, como em *Questão de Limites* (pág. 56), destacando-se a fragmentação, a simplificação das formas e o contraste das cores complementares. Nesta obra de Câmara, há o predomínio da geometrização, cujos fragmentos compõem um corpo, o elemento principal da tela.

Outra tela representativa da série *Era das máquinas* é a obra *Sem título* [Figura

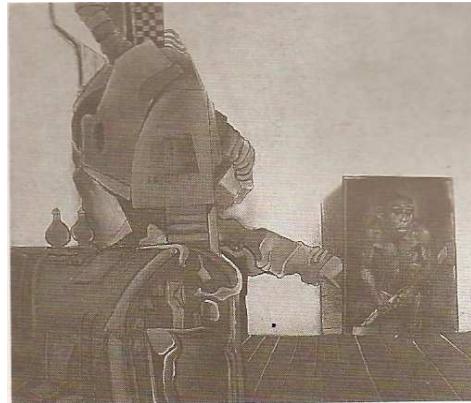


Figura 54
Siron Franco, *Sem título*, 1970

54], de 1970, na qual são representados no mesmo ambiente e de maneira estranha, diferentes formas mecânicas e robóticas e um macaco que surge pela porta. Nesta obra, percebemos que as associações não são estabelecidas de uma maneira clara.

Estabelecido em Goiânia, a partir de 1971, Siron Franco preparou telas para duas novas exposições individuais realizadas na Galeria Porta do Sol, em Brasília, e no Iate Clube, no Rio de Janeiro, no ano de 1972. Segundo a nota publicada no *Jornal Correio Brasiliense*, as 42 telas de Siron, expostas na galeria Iate Clube, causaram agradável impressão aos sócios deste Clube, como se comprova neste trecho:

A mostra de Siron revoluciona o tradicionalismo daquela galeria de artes porque seus quadros são todos de figuras fantasmagóricas, mostrando máquinas monstruosas e pessoas automatizadas, verdadeiros robôs, vítimas da sociedade de consumo¹¹⁸.

A admiração referia-se à novidade trazida pelas telas do artista que, de acordo com o jornal, foram procuradas por críticos e colecionadores.

O comentário enaltecedor sobre a obra de Siron – representante de uma pintura “revolucionária” – publicado pelo jornal da cidade onde ele já era um artista conhecido, chamou a atenção do crítico de arte Walmir Ayala¹¹⁹, que na época escrevia para a coluna de arte do Jornal do Brasil, do Rio de Janeiro. Ayala, ao ver as telas de Siron Franco, reconheceu no artista grande potencial e domínio da técnica. No texto *O pesadelo tecnológico*, o referido crítico aproxima as obras de Siron às criações de artistas consagrados:

Um de seus quadros chegou até nossa casa e logo nos apressamos a ver o que acontecia lá, no conjunto exposto. E vimos uma das mais vigorosas lições de consciência profissional e humana de nossa jovem arte. (...) A cibernetica, o sonho tecnológico, são as forças motrizes do maduro surrealismo de Siron, que tem em Bosch e na pintura flamenga como entre Deus e sua criação, a semelhança foi sendo desfocada por

¹¹⁸ ——— Siron espanta sócios do iate. **Correio Brasiliense**, Brasília, 27 de outubro 1972.

¹¹⁹ Walmir Ayala, natural de Porto Alegre, atuou como poeta, autor de peças de teatro e livros infantis, crítico teatral e de artes plásticas. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1956. Escreveu para colunas de arte dos jornais: Tribuna da Imprensa, Jornal do Brasil (entre 1968 à 1974) e Jornal do Comércio.

este poderoso artista Goiano e Bosch se viu ampliado e sertanejamente interpretado.¹²⁰ (sic)

A partir deste momento, Ayala passou a atuar como mentor intelectual de Siron, conseguindo exposições em outras respeitadas galerias de arte no circuito artístico. Walmir Ayala e o crítico de arte Antônio Bento indicaram Siron para a representação brasileira da *Bienal de Paris*, de 1973, mas não encontramos registros da participação do artista neste evento. Neste mesmo ano, Siron realizou três exposições individuais, nas Galeria Guignard, em Porto Alegre, e nas Galerias Intercontinental e Vernissage, no Rio de Janeiro.

Torna-se perceptível, a partir deste momento, um novo direcionamento nas telas de Siron, pois o artista abandona a representação das máquinas para se concentrar na figura humana, introduzindo animais em suas composições ou referências às características de animais. Na tela *Sem título*, de 1973 [Figura 55], a carne deformada é utilizada para simular o corpo do animal e a figura humana é representada como um



Figura 55
Siron Franco, *sem título*, 1973.

¹²⁰ AYALA, Walmir O pesadelo tecnológico. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1972.

espectro. Embora esta pintura se diferencie bruscamente do estilo anterior, o desenho *Figuras*, de 1970, pode ser considerado como uma transição, pois nele encontramos indicações da busca de Siron por uma nova relação para o ser humano. O artista representa dois “personagens” com máscaras, que possuem algumas características humanas – como as roupas, sapatos e posturas, mas estabelece afinidades destas personagens com animais, sobretudo por uma das figuras humanas que segura um filhote, como se este fosse um bebê. O artista ainda não assume as deformações da carne, particularidade esta que será predominante em sua obra pois os corpos ficam escondidos pelas roupas e pela máscara.



Figura 56
Siron Franco, *Figuras*, 1970

A partir de 1973, portanto, o direcionamento das pinturas de Siron Franco é estabelecido entre a relação homem-animal, transformando o corpo humano em forma indefinida e com aspectos animalescos. A técnica utilizada se transforma, pois o artista abandona a linha que modelava a sua pintura e que estabelecia um contraste entre figura e fundo, para adotar o recurso pictórico com o qual as figuras revelam-se através do contraste entre a escuridão do fundo e da luz que provém do corpo. Também representa o corpo pela tinta aplicada através de “manchas”, atribuindo à figura uma indefinição e causando a impressão de deformação da carne. São figuras genéricas, sem identidade e sexo, que o artista retrata, como na tela *Deus fez o homem à sua imagem e semelhança*, de 1973 [Figura 57], umas das obras chaves que inaugura uma nova fase na carreira de Siron.

Com um título intrigante, Siron cria paradoxos para a idéia de semelhança, pois a figura que se encontra em destaque no centro da tela, apoiada sob um pequeno pedestal vermelho, poderia ser Deus ou o homem. Pensando que, na cultura ocidental, Deus está associado à idéia de perfeição, a criatura representada na tela parece contradizer esta hipótese, devido à falta dos braços, a aparente carne deformada e os pés semelhantes a patas de um chimpanzé, causando repulsa e demonstrando imperfeição.

Desta forma, Siron aproxima-se do expressionismo, caracterizado pela capacidade de impressionar através de gestos visuais, que transmitem mensagens emocionalmente carregadas¹²¹. O significado das deformações das carnes não está na objetividade do que retrata, mas sim na maneira de representar subjetivamente o corpo humano.

¹²¹ Cf. LYNTON, Nobert. Expressionismo. In STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

Assim, do ponto de vista técnico e poético, sua obra ganha maturidade, pois o artista aprofunda-se na técnica, definindo melhor seu estilo e mantém sua pesquisa na área da pintura, utilizando sobretudo tinta a óleo sobre tela ou sobre madeira. A característica da tinta – diluída ou empastada, pincel, espátula, pano, textura e cor característica do material – contribui para o significado destas imagens. Este tratamento é dado à obra *Menino Morto*, de 1973, [Figura 58] cuja iluminação não tem por objetivo tornar o corpo nítido, mas remeter à sensações que se relacionam ao aspecto grotesco da figura mergulhada no vazio da tela, como abandono, angústia, desconforto e morte.



Figura 57
Siron Franco
Deus fez o homem a sua imagem e semelhança, 1973

A presença do retrato, temática antes utilizada para o seu sustento financeiro, é bem marcante neste momento. O interesse pela técnica da pintura e a sua busca por uma representação da figura humana são dois pontos fundamentais que nos levam a aproximar Siron da obsessão de João Câmara pela representação de pessoas.

Siron afirma que sua inspiração para a representação da figura humana nasceu de diferentes fontes, todas relacionadas à sua infância e terra natal, quando cita¹²² os deficientes físicos, frutos de casamentos consangüíneos comuns em Goiás Velho, as histórias de fantasmas contadas por sua mãe e também os animais do cerrado, que podemos considerar como um arquivo de imagens de suas vivências. Considerando aspectos subjetivos presentes em suas telas, estas imagens associam-se e transformam-se em metáforas que permitem uma reflexão sobre a condição existencial do ser humano. Sobre o significado de suas telas deste período, Siron declara:

Pinto pessoas em decomposição, frutos de uma era industrial e da sociedade de consumo, que precisa criar a destruição de seus próprios produtos para continuar a ser consumida. Na série de Os sobreviventes eu abordo justamente isso, a perda do homem diante da máquina, mas o tratamento não é unilateral varia de quadro pra quadro. Também as reflexões sobre a guerra e a destruição física do homem motivam meu trabalho, prova disso são algumas telas desta série.¹²³

Na tela *Os Sobreviventes nº3*, de 1973, o tratamento é muito próximo das telas anteriores, diferenciando-se em alguns pontos. O artista faz a representação dos corpos separadamente e em um fundo branco sobreposto ao negro, para valorizar as deformações ou evidenciar a incomunicabilidade entre elas.

¹²² Em entrevistas concedidas a diferentes periódicos, Cf. O universo paralelo de Siron Franco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro 28 de agosto de 1973; Siron, Francamente. **Top News**, 12 de outubro de 1978 e RONAI, Cora. Siron Franco, o lado sinistro da vida. **Jornal do Brasil**, Rio de janeiro, 29 de outubro de 1981.
¹²³ FELÍCO, Brasigóis. Siron e os sobreviventes condenados a morrer. **Revista Agora**, Ano II 15 e julho de 974, p.47



Figura 58
Siron Franco, *Menino Morto*, 1973



Figura 59
Siron Franco, *Os Sobreviventes n°3*, 1973

Embora Siron declare que a motivação para a construção de seu trabalho venha da idéia de representação do homem do pós-guerra, destacamos que no período em que suas obras foram pintadas vigorava no Brasil o regime ditatorial, e muitos artistas foram exilados ou presos devido à repressão e à censura. Independentemente das razões que motivaram o seu trabalho, suas telas permitem uma associação da crueldade daquele período à agressividade representada pelas figuras isoladas e disformes, que refletiam a angústia, o vazio e a repulsa. Essas representações eram talvez decorrentes do medo que, veladamente, fazia parte daquele período e do silêncio que era necessário, tendo em vista que a ditadura incisivamente combatia aqueles que poderiam insurgir contra o regime militar, inclusive no meio das artes plásticas.

A maneira pela qual Siron Franco enfatiza os sentimentos do ser humano de forma generalizada foi destacada no texto de abertura do catálogo da exposição da Galeria Vernissage (1973), por Walmir Ayala, que faz uma alusão indireta à ditadura, abordando as suas consequências como uma forma de protestar:

A ordem imaginária de seu mundo compõe-se de elementos por demais conhecidos, ou facilmente identificáveis, no contexto social, político e humano de nossos dias. **Uma pintura de protesto, mas nada circunstancial.** Um protesto que atinge raízes da questão, que interpreta o absurdo mesmo dos conflitos. Através de uma simbologia de fácil leitura e grave interpretação, ausulta o profundo desamparo do homem (diálogos de paz, o pós-guerra) e o sentimento perecível da vida, mesmo quando pinta simplesmente um animal solitário. Uma pintura pungente, sensível e sombria. (...) Um Bosch sem assombração, colocando na postura de seus monstros do irracional, questões mais pertinentes com a realidade existencial do mundo. Descendente artístico de um Bosch ou de um Grassmann, não possui nem a perversidade orgiaca do primeiro, nem a natureza do puro sonho do segundo. Coloca-se no meio-termo: delata a alma deformada do homem, lobo do homem, e situa, na pura realidade a luta em campo, a condição soturna e mártir de sua carne em ruína.¹²⁴

Sem vincular-se a nenhum movimento ou tendência, o mérito do trabalho de

¹²⁴ AYALA, Walmir. **Siron Franco.** Catálogo, Galeria Vernissage, Rio de Janeiro, 1973. In FIGUEIREDO, Aline.OP.CIT., p. 110; grifo meu

Siron residia justamente na capacidade do diálogo entre um meio de expressão “tradicional” e as questões que assolavam o homem e que não são reveladas de uma maneira direta, mas sim através de metáforas que expressam sentimentos e emoções universais, embora pudessem também traduzir angústias e situações daquele momento.

A aproximação das obras de Siron às dos artistas do passado recente ou distante como Grassmmam, Bosch e Francis Bacon, feitas por Jayme Maurício e Walmir Ayala, se dá por duas razões: a ênfase na figura humana e a natureza expressiva de suas obras. Sem discutir o mérito da originalidade das telas de Siron, esta aproximação também pode ser interpretada como um movimento que vê, em suas telas, um amadurecimento técnico.

Outro aspecto a ser ressaltado é a escolha de Siron por investir em uma técnica que, naquele momento, era vista por alguns artistas como “morta”. Na opinião de Siron,

Os que dizem que a pintura está superada é porque perderam a capacidade sensorial de lidar com elas. Acho que não morreu nada. Agora, não tenho a preocupação de ser moderno, atual, e não quero ser de vanguarda. Mas sei que sou de retaguarda. O importante é a idéia. Com toda tecnologia que está ali, o homem ainda chora e ainda ri. Então não mudou nada.¹²⁵

Siron não desconsiderava os outros meios de expressão utilizados por seus contemporâneos e também não se preocupava com a idéia de originalidade, criticando aos movimentos vanguardistas. O interesse e a escolha pela técnica tradicional e pela capacidade de observar, na pintura erudita, soluções para seus problemas de expressão, revelava sua postura como artista frente ao ofício de pintor.

Como visto no capítulo anterior, a pintura em óleo sobre tela continuou marcando presença no Brasil através das obras de artistas de diferentes Estados, tais como Humberto Espíndola, João Câmara e Rubem Valentim. Estes pintores também vinham de uma formação modernista em seus Estados de origem e conquistaram

¹²⁵ _____. Quero ser moderno, não quero ser de vanguarda. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de maio de 1975. Coletânea de entrevista do artista para o jornal, publicada pela primeira vez em novembro de 1974.

prêmios nos diferentes Salões da década de 60 ao lado de artistas com propostas experimentais atuantes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Neste sentido, percebe-se que a recepção das propostas artísticas contemporâneas não foi unânime em todo o meio artístico brasileiro. O fato de Siron ter participado apenas da *II Bienal Nacional da Bahia*, na década de 60, não impede de aproximar-lo dos artistas que foram valorizados através do domínio de uma técnica tradicional.

Considerando os aspectos plásticos das obras de Siron Franco e João Câmara, observa-se que os dois artistas absorvem aspectos diferentes na pintura a óleo sobre tela, principalmente pelo tratamento dado à representação da imagem, tais como: traçado, linha, manchas, definição de volumes, entre outros.

João Câmara procura uma tradução visual do mundo tático com uma pintura caracterizada pelo desenho. Os limites são bem definidos através da linha e as figuras são caracterizadas pela distinção clara entre uma forma e outra, como por exemplo, na obra *Mulher com Bola* [Figura 60], 1973. Em relação à temática, Câmara valoriza a narratividade para criar uma cena complexa, na qual cada pormenor deve ser minuciosamente retratado, como vimos na obra *Uma Confissão* (1971, pág. 90).

Siron, por sua vez, afasta-se do aspecto surrealista que caracterizou sua obra no início de sua carreira e concentra-se na figura humana, mudando também o seu modo de pintar. A percepção da pintura e dos volumes é realizada através da visibilidade das manchas, cujos corpos apresentam-se como massas que se revelam ao observador como mais claras ou como mais escuras, pois não existe um limite definido. Outro aspecto que destacamos consiste no fato de Siron trabalhar com poucos elementos na tela e com um fundo negro e indefinido, sugerindo um espaço que tende ao

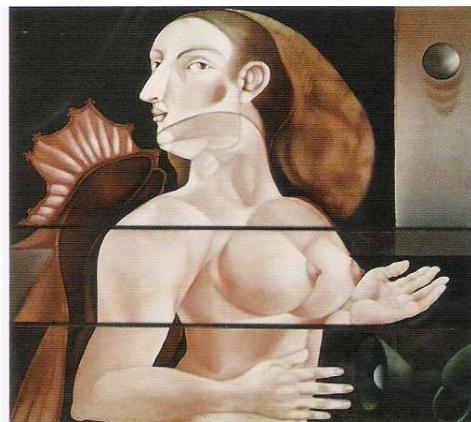


Figura 60
João Câmara
Mulher com bola, 1973

infinito, ao vazio, enquanto nas telas de Câmara o espaço é totalmente preenchido e estático.

Apesar de seu relativo sucesso entre alguns críticos que conquistou, pelas exposições realizadas no circuito comercial em Galerias de Arte, nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, somente a partir das novas investidas em Salões, na década de 70, é que o artista obteve prêmios que impulsionaram a sua carreira como pintor.

Paralelamente a Siron, João Câmara também estava expondo em galerias no Rio de Janeiro neste mesmo período. No entanto, as exposições tinham para cada um dos

artistas um significado diverso, pois representavam momentos diferentes em suas carreiras. Câmara, cuja produção artística já era reconhecida pela crítica especializada devido às suas participações e premiações nos Salões e Bienais, começa a expor suas obras em galerias de arte, contando com o apoio de colecionadores, sem contudo, abandonar os Salões.

Câmara opta então por participar dos célebres *Salões de Arte Moderna* do Rio de Janeiro, enquanto Siron Franco, ao retomar sua participação em Salões, prefere os de âmbito regional, uma vez que ainda não tinha recebido uma premiação de grande notoriedade

Figura 61
Rubem Valentim
Emblema IX Logotipo Poético
1973



Em 1973, Siron Franco envia obras da série *Os sobreviventes* para 1º Salão Global da Primavera, em Brasília¹²⁶, que tinha como uma das exigências estabelecidas no regulamento a seleção de artistas locais, com o objetivo de formar de um acervo que representasse a arte daquela região-

(...) como critério básico de julgamento ficou estabelecido o nível qualitativo ao qual se acrescentou também a preocupação de assegurar

¹²⁶ Realizado pela iniciativa da REDE GLOBO com a colaboração do Governo do Distrito Federal e do Estado de Goiás. É interessante perceber a presença do sistema de comunicação como parceiro no desenvolvimento cultural do Estado, função esta que antes estaria apenas a cargo do governo.

clara representatividade da criação dos artistas locais num processo de levantamento regional implícito na própria natureza do certame. Por outro lado estabeleceu-se o prazo de pelo menos dois anos de residência no Distrito Federal ou no Estado de Goiás como condição para a inscrição de vez que o Salão se destina a artistas radicados nessa área.¹²⁷

Outro fato importante deste Salão foi a presença não só das técnicas “tradicionais”, mas também da categoria objeto e instalação, valorizada pelo júri de seleção e premiação, composto pelos críticos de arte Clarival do Prado Valladares, Hugo Auler, Jaime Maurício, José Roberto Teixeira Leite e Olívio Tavares de Araújo, que premiaram ou escreveram sobre a obra de João Câmara em outras épocas.

A premiação deste salão consistia em Prêmios de Viagem internacionais e nacionais, que foram concedidos aos artistas Rubem Valentim, com a obra *Emblema IX Logotipo Poético* [Figura 61], Siron Franco com *Os sobreviventes nº3* (pág. 120), Cléber Gouvêa *Umbilical Prestes à romper* [Figura 62] – todos com pintura óleo sobre tela – Helena Godoy, com *Gravura nº 2* e, finalmente, Antônio Wanderley Santos Amori/Rosane Marie Alvim Carneiro com a instalação que ocupou 5,25m². Conforme a ata, ficou estabelecido pelo júri que:

1º Prêmio Viagem à Europa (...) conferido por unanimidade a Rubem Valentim pela força e coerência de sua obra baseada em fundamentos regionais de que o artista nunca se desligou, mas inegavelmente projetada num plano de significação universal.

2º Prêmio de Viagem ao México (...) conferido por unanimidade a Siron Franco, pela evidência de seu Jovem Talento em emergência comprovado nas obras com que concorreu a este Salão. O júri acredita igualmente que o contato com a arte mexicana poderá ser bastante enriquecedor para a linguagem plástica do artista de vigor expressionista e clima surrealista bastante originais.

3º Prêmio de Viagem ao Perú (...) conferido por unanimidade a Cléber Gouvêa, pela correta e satisfatória realização de uma obra que se desenvolve com qualidades plásticas próprias e maturidade crescente.

4º Prêmio de Viagem à Argentina (...) conferido por unanimidade à Helena Gogoy, pelo resultado de suas investigações dentro de uma

¹²⁷ ABRAMO, Radah; SAMPAIO, Marcio, SUEFF, Enio. **Por uma arte ressonante.** Catálogo Bienal 74, 1974.

tendência de gravura atual brasileira qual seja a de se libertar das pequenas superfícies e tender para uma linguagem monumental, de força e impacto.

5º Prêmio de Viagem ao Nordeste (...) conferido por unanimidade à equipe Antônio Wanderley Santos Amori/Rosane Marie Alvim Carneiro, pela proposta jovem e instigante que submeteram a este Salão representando nele tendências mais vanguardistas e inquietas com os processos e funções da criação.¹²⁸

Com a premiação recebida, pela primeira vez, Siron realizou uma viagem ao exterior permanecendo no México por seis meses – e oportunidade em que conheceu as obras de José Luis de Cuevas, artista que o marcaria.

Em 1974, Siron envia obras para a seleção de artistas que comporiam a *Bienal Nacional 74*. Destacamos que os critérios de participação desta Bienal haviam se modificado a partir de 1970, como confirma Francisco Matarazzo Sobrinho,



Figura 62
Cleber Gouvêa
Umbilical Prestes à romper, 1970

Estamos inaugurando um novo evento nacional, o terceiro de uma série iniciada em 1970(...) Nossa objetivo era e continua sendo estimular nacionalmente as artes plásticas dando aos artistas de todos os pontos do país oportunidade que antes não existiam. Foi essa razão do primeiro sucesso. (...) Entusiasma-nos esse resultado positivo, pois nos aproximamos agora, mais intensa e rapidamente, da meta idealizada: chegar aos nossos artistas em todos os pontos do país. Com isso, estamos mais confiantes no futuro da Bienal.¹²⁹

Assim, através da realização de salões estaduais em algumas capitais do Brasil, tais como: Goiânia, Rio Grande do Sul, Paraná, Amazonas, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Sergipe, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Brasília e Mato Grosso do Sul, que visavam a inserção de artistas de todos os

¹²⁸ Ata da reunião do júri de seleção e premiação, Catálogo -Iº Salão Global da Primavera, Brasília: Palácio do Buriti, 19 a 30 de novembro e Goiânia: 10 a 16 de dezembro de 1973.

¹²⁹ SOBRINHO, Francisco Matarazzo. Catálogo, *Bienal Nacional* de 1974.

pontos do país, foram escolhidas obras de vários artistas para serem expostas na *Bienal Nacional 74*¹³⁰. Sobre as diferentes expressões artísticas provenientes de todo país, o júri de seleção considerou:

A invenção tem muitos caminhos – disso sabíamos de antemão. Em São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo, a arte seria a síntese do pensamento contemporâneo; talvez o resumo desta realidade do arquipélago – o folclorismo, a arte popular, o kitsch, suburbano.

(...) Discutimos longamente o assunto Bienal e concluímos que a seleção não poderia levar em conta apenas valores como contemporaneidade, expressividade, ou o que quer que a arte contemporânea possa suscitar. A expressão de cada Estado Brasileiro teria de ser ressoante ao nível da comunidade em que tivesse aflorado.¹³¹

Os artistas premiados nesta Bienal representariam o Brasil na *XIII Bienal Internacional de São Paulo* (1975), como foi o caso de Siron Franco premiado pelo júri formado por Lisetta Levy, Morgan Motta, Olney Krüse, Antonio Bento¹³² e José Teixeira Leite¹³³. Desta forma, percebe-se que a descentralização da arte brasileira estendeu-se também à Bienal.

A defesa de uma arte brasileira voltada para suas raízes causou divergências entre os críticos e os organizadores da Bienal Internacional¹³⁴, especialmente no tocante à

¹³⁰ A escolha das obras expostas nestes salões estaduais contou com o júri de seleção composto pelo crítico Márcio Sampaio, designado pela ABCA e Enio Squeff, indicado pela Fundação Bienal. Além disso, cada Estado designou um crítico local Destacam-se, aqui, alguns críticos que atuaram nos Estados de maior interesse para esta pesquisa: Morgan Longuinhos Motta (Minas Gerais), Walmir Ayala (Guanabara), Quirino Campofiorito (Rio de Janeiro), Hugo Auler (Brasília), Aline Figueiredo Espíndola (Mato Grosso do Sul), Delmiro Gonçalves (São Paulo) e Adelmo Café (Goiânia).

¹³¹ ABRAMO, Radah; SAMPAIO, Marcio, SUEFF, Enio. **Por uma arte ressonante**. Catálogo Bienal 74, 1974.

¹³² Antônio Bento atuava como crítico de arte, jornalista e era admirador do modernismo brasileiro. Na década de 20, auxiliou Mário de Andrade em pesquisas de folclore; na década de 40, escreveu para coluna de arte do **Diário Carioca**. Foi, em 1949, presidente da *Associação Brasileira de Críticos de Arte*, da qual foi um dos fundadores. Na década de 70 escreveu sobre a vida e obra de Portinari e Ismael Nery, que foram publicadas, respectivamente, em 1972 e 1973. Participou como jurado do *Panorama de Arte Atual Brasileira*, de 1971, realizado no Museu de Arte Moderna e da *Bienal Nacional 74*, na Fundação Bienal em São Paulo, SP.

¹³³ Participou com o conjunto das obras *O quarto anjo*, *Negápole*, *Há pouco que espera* – todas elas pinturas a óleo sobre aglomerado. Os registros destas obras em catálogos ou periódicos do período não foram por mim encontrados.

¹³⁴ A *XIII Bienal Internacional* foi criticada tanto por artistas quanto pelos críticos. Cem artistas assinaram um manifesto enviado à diretoria da Fundação Bienal de São Paulo protestando contra o texto do crítico Olney Krüse, que abria o catálogo da mostra. Como melhor explica Leonor Amarante: “Krüse, então membro do

presença da arte indígena e dos artistas populares, como foi o caso do artesão baiano, Mestre Dézinho. Segundo o crítico Roberto Pontual, a seleção brasileira discordava dos propósitos e expectativas da Bienal:

A ingênuo tentativa do júri (ou dos júris) de seleção no sentido de dar à representação brasileira uma cor local, para isto escolhendo artistas ditos populares e outros que aparentam trabalhar com as nossas raízes, refinando-as ao nível pressuposto de vanguarda, desembocou na aceitação de trabalhos que, embora dêem a impressão de enraizamento no solo nacional, dele se alienam em última instância, na medida em que significam mais uma vontade do que uma possibilidade.¹³⁵

Apesar da seleção nacional para esta mostra fugir de seus propósitos vanguardistas, que marcaram o período de 1950 e 1960, destaca-se que o objetivo maior da instituição na década de 1970 era abranger artistas com outras formações e que buscavam neste

espaço uma maneira de projeção. Constatase, porém, que não houve esvaziamento total das vanguardas, pois estas estavam representadas por artistas locais – prova disso são as esculturas de Bernardo Caro e da Equipe Convívio, o quadro sensorial de Mário Céspede e Maria M. de Moura, a arte cinética de Ivan Freitas [Figura 63], as propostas em áudio-visual de Beatriz Lemos e Paulo Emilio Lemos, e a proposta em arte ambiental de Auresnede Pires Stephan entre outros.

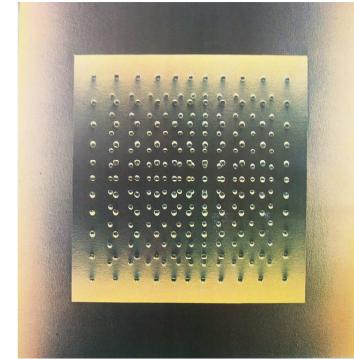


Figura 63
Ivan Freitas, *Solar*, 1975

Siron Franco participou da *XIII Bienal Internacional de São Paulo* com as obras: *A Traição das Palavras*, *Assassinatos*, *Divertimento do Rei*, *Festa*, *Habitantes da Megalópole*,

Conselho de Arte e Cultura da Fundação, defendia uma arte brasileira voltada para as raízes e, ao mesmo tempo, denunciava a falta de identidade na produção artística que agradava ao mercado. Para ele, essa produção não passava de “arremedo, subproduto da arte no mundo”. Cf. AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo, 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989, p. 231

¹³⁵ PONTUAL, Roberto. A visita à velha senhora. XIII Bienal Internacional de São Paulo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, dezembro de 1975.

Negociata, *Notícias Internacionais*, *O Aho*, *O Ditador*, *O Espelho*, *O Herói do Século XX*, *O Viajante Artificial*, *Sorrisos*. Destaca-se que, nesta mostra, sua pintura foi julgada por um corpo de jurados internacional, composto por Werner Schmalenbach, Rafael Squirru e Paulo Mendes de Almeida o qual concedeu a Siron o Prêmio Internacional da Bienal de São Paulo¹³⁶, comprovando a assimilação de sua obra enquanto arte contemporânea. É interessante destacar que participava desta mostra o artista José Luis de Cuevas, por quem Siron nutria grande admiração. Podemos comparar as obras destes artistas pelos seus aspectos expressivos, como a ausência da carne atraente e as deformações, sendo que ambos buscavam, na pintura tradicional, um meio contemporâneo de expressão. José Luis de Cuevas¹³⁷ já fazia crítica sobre os modismos que circulavam pela Bienal, haja vista quando foi premiado com pintura na *VI Bienal Internacional de São Paulo*, de 1959, declarou que estas tendências eram, para ele, “um problema de atitude do artista contemporâneo, em geral, querendo a todo custo salvar sua esterilidade, tratando de estar na moda, por um lado, e ser original, por outro”.¹³⁸

Na *XIII Bienal Internacional de São Paulo*, Cuevas participou com desenhos, cuja expressividade está contida principalmente em seu traço. Apesar do despojamento do desenho, percebe-se o domínio do traço pelos detalhes, proporção e perspectiva. Na litografia de 1969, [Figura 64] percebemos que, além deste domínio, o artista utiliza o recuso da “mancha” para preencher alguns espaços, conferindo um aspecto indefinido. Entretanto, o artista concilia, nesta litografia, os aspectos da pintura e do desenho em um mesmo trabalho.

¹³⁶ Além de Siron Franco foram selecionados dez artistas para o Prêmio Internacional da Bienal de São Paulo: Guillermo Roux (Argentina), María Simon (Argentina), Carl Bucher (Suiça), Edith Jimenez (Paraguai), François Morellet (França), Sigmar Polke (República Federal da Alemanha), Carlos Rojas (Colômbia), Ângelo de Sousa (Portugal) e José Luis Verdes (Espanha).

¹³⁷ Em 1959, recebeu o prêmio internacional de desenho, quando representou o México na *V Bienal Internacional de São Paulo*

¹³⁸ CUEVAS, José Luis apud MAURÍCIO, Jayme. Cuevas repete: o que não é tradição, é plágio. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1960.

Nas obras expostas nesta mostra, Siron preserva algumas características das pinturas anteriores, como os tons escuros e os seres geralmente representados com formas indefinidas, sem sexo, com poucas diferenciações. Agora, porém a figura humana é representada aos pares ou em grupos, ficando subentendido que há algum tipo de relação entre ela. Siron escolhe temas genéricos para fazer críticas ao governo ou à sociedade, dando a suas séries a títulos alegóricos como, por exemplo, “Fábulas de Horror” e “Divertimento do Rei”. Ora utiliza o tema sacro, através da representação de madonas ou papas, ora o tema da realeza, com reis e rainhas ironizando as questões relacionadas ao poder. Apesar da variação das personagens, constata-se que estas obras abordam temáticas referentes às relações que envolvem poder e subordinação. Deste modo, Siron não faz críticas diretas nem aponta para momentos históricos ou específicos.



Figura 64
José Luis de Cuevas, *auto-retrato com amigas*, 1975

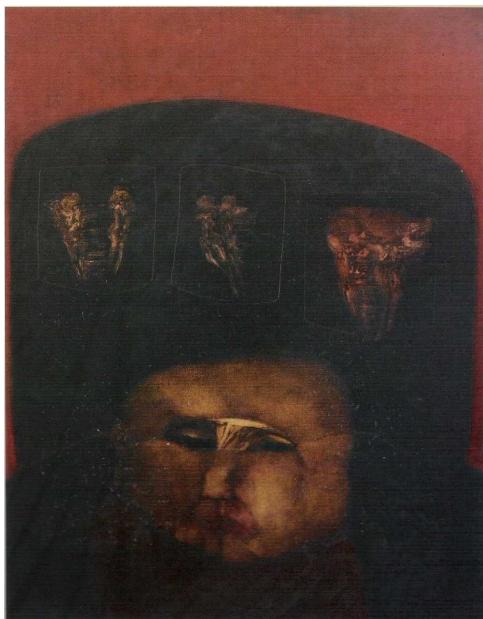


Figura 65
Siron Franco, *O anjo*, 1974

Figura 66
Jose Luis Cuevas, *Sem título*, 1969



Figura 67
Siron Franco, *sem título*, 1974

Apesar de Siron e Câmara abordarem a representação da figura humana e temas políticos, é certo afirmar que as naturezas de suas telas distanciam-se em alguns pontos. Tanto Siron como Câmara tem como fonte de inspiração os fatos que os cercam e, através da representação da figura humana, demonstram, de um modo geral, a angústia do homem. Entretanto, Siron representa estes sentimentos de forma metafórica, através de expressões e gestos que caracterizam a sua pintura. Neste sentido, suas telas revelam sentimentos que são universais e atemporais. Já João Câmara, se serve de elementos descritivos e narrativos que denunciam os assuntos que o motivaram ou o período histórico. Ressalte-se, porém que a divisão de suas telas em planos e painéis interfere na narrativa, subvertendo a sua linearidade. Mesmo quando aborda temas históricos ou específicos, Câmara retrata as cenas remontando-as em diversos planos. Mas, como o próprio artista aponta, *não são quadros políticos, são quadros sobre política*¹³⁹, referindo-se à série *Cenas da Vida Brasileira*.

Observamos nas obras *O anjo* (1974) e *Sem Título* (1974) [Figura 65 e 67] de Siron Franco que as relações de poder e subordinação se estabelecem de maneira ambígua. Em *Sem Título*, a figura da esquerda lembra a imagem de um bispo, pelo tipo de chapéu que cobre a cabeça. O “vazio” da tela não tem a mesma intensidade das obras anteriores, embora o fundo ainda pareça indefinido ou delimitado com cores. Este fator pode ser entendido como uma necessidade do artista em valorizar as relações entre as figuras, já que não são mais representadas solitárias.

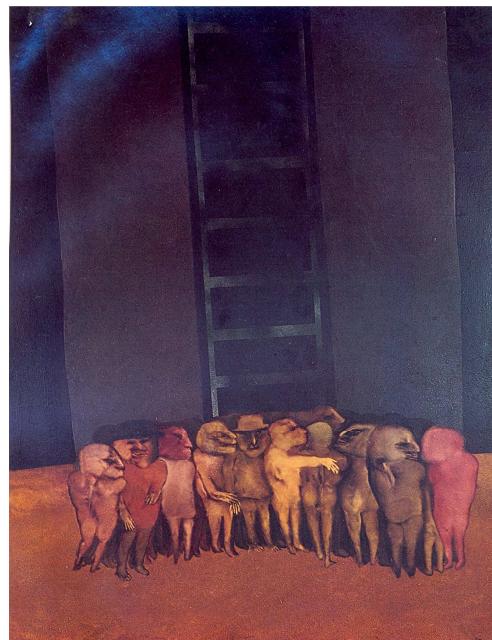


Figura 68
Siron Franco, *Megalópole*, 1974

¹³⁹ CÂMARA FILHO, João. **João Câmara**. Catálogo. Galeria Ipanema, 6 de novembro de 1974.

Já em *Megalópole* (1974) e *Sem Título* (1975) [Figuras 68 e 69], a narrativa e o espaço mostram-se de outro modo. Neste sentido, na obra *Sem Título*, (1975), por exemplo, a figura que flutua branca como um espectro parece expulsar os outros seres que estão no quadro, por uma porta no fundo da tela. Em *Megalópole*, o artista representa uma escada apoiada na parede, definindo o espaço onde estas pessoas se aglomeram.

Em *Sorrisos e Festa*, ambas da série *Fábulas de horror* (1975) [Figuras 70 e 71], as relações e expressões se misturam, sendo que nesta segunda tela a presença do animal é como menos hostil do que a do próprio humano.

A historiadora e crítica de arte Dawn Ades interpreta o “horror” retratado nesta série como “uma alusão, certamente, à crueza, do regime militar que vigorava no país, às pessoas, moral e mentalmente deformadas, com quem sua carreira obrigava a conviver, e a solidão que um jovem interiorano, como ele, devia sentir sempre perambulando por grandes cidades”.¹⁴⁰ Esta interpretação deve ser relativizada sobretudo pelo caráter internacionalizante e universal da obra de Siron, pois ao generalizar o aspecto das figuras, não lhes atribui nenhuma característica evidente. Somado a isso percebemos que a representação da escuridão ou a utilização de poucos elementos da tela indicam que Siron Franco não dimensiona o espaço com exatidão. Dessa forma, tanto o espaço, como a gestualidade, e as expressões de suas figuras são articuladas e interpretadas como aspectos subjetivos e atemporais.

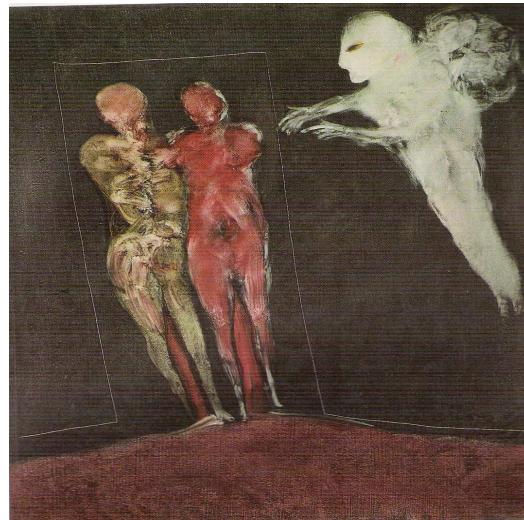


Figura 69
Siron Franco, *sem título*, 1975

¹⁴⁰ ADES, Daw. **Siron Franco / Figuras e Semelhanças Pinturas 1968 - 1995**. São Paulo: Cosac & Naify, 1995, p. 217



Figura 70
Siron Franco, *Sorrisos*, 1975



Figura 71
Siron Franco, *Festa*, 1975

Para Siron estes animais não representam um horror, mas sim a perda do impulso intrínseco à essência do homem. Já sobre as telas retratadas na série *Divertimento do Rei*, uma das obras apresentadas na *XIII Bienal Internacional*, Siron explica que:

Na série *Divertimento do Rei*, tudo está à mercê dele, inclusive o animal, que representaria a primitiva força vital do homem. Na grande cidade, o homem vem rompendo com seus valores reais, passa a viver em função de mecanismos alienantes, perde toda a força, todo o sentido e a coragem da aventura: por isso o rei tapa a boca dos animais. Têm aparecido interiores de apartamento, com figuras solitárias. E também, com alguma freqüência, personagens eclesiásticas. Mais uma vez, contudo, a intenção está por baixo da batina.¹⁴¹

Nesta obra, assim como em *Festa*, o rei diferencia-se por seu aspecto fantasmagórico e pela expressão mais agressiva que a dos próprios animais ali retratados.

Paralelamente à Bienal, Siron participou, em 1974, do 23º *SNAM* – RJ, tendo recebido o Prêmio Isenção de Júri. Em 1975, Siron concorria ao grande prêmio do 24º *SNAM* - RJ, com três obras: *A rainha*, *O espelho* e *O limite do sistema*.

Nesta última mostra, o júri deste Salão, integrado pelos críticos Roberto Marinho de Azevedo, Walmir Ayala e o pintor Onofre Penteado Neto, concedeu o prêmio “Viagem” aos artistas Siron Franco e Wilma Martins, que concorriam com pintura e desenho, respectivamente. Este prêmio correspondia a uma viagem de dois anos no exterior. Neste mesmo Salão, Inácio Rodrigues e José Lima, que concorriam, respectivamente, com pintura e gravura, receberam o Prêmio Viagem ao país.

Os críticos Roberto Pontual e Walmir Ayala constataram a necessidade de mudanças no regulamento do *SNAM* – RJ, apontando que a quantidade de apenas três obras por artista inscrito dificultava o julgamento. Consideravam que o número reduzido do conjunto das obras enviadas impedia a apreciação e absorção do que havia de mais novo na produção brasileira. Como consequência, este salão teve um número

¹⁴¹. Siron Franco em entrevista a Olívio Tavares de Araújo. In ARAÚJO. Olívio Tavares de. **Vida das Artes**, 1º de julho de 1975.

reduzido de isenções de júri, e a premiação ficou por conta dos artistas que melhor se destacaram, como confirmam as palavras de Roberto Pontual:

No caso dos dois prêmios maiores, os trabalhos de Wilma Martins impunham-se como exemplos significativos da nova emergência do desenho entre nós, de quatro anos pra cá (...) Mas em relação ao jovem pintor goiano Siron Franco - o segundo dos premiados com viagem ao estrangeiro- é provável que a escolha tenha recompensado mais o seu trabalho visto em sucessivas mostras coletivas e individuais, no Rio e em São Paulo, no curto período dos dois últimos anos do que propriamente as três pinturas exibidas no Salão atual. É que estas sem dúvida alguma demonstram o enfraquecimento de produção até a pouco.¹⁴² (sic)

Embora Pontual tenha se referido à obra de Siron como menos densa, nota-se que o artista apontava para outros rumos, com cores mais vibrantes, que anunciamavam uma nova perspectiva para seu trabalho. Ao contrário da perda de densidade, podemos apontar uma maior dramaticidade na composição das obras *O Espelho* e *A Rainha*. Na obra *A rainha* [Figura 72], premiada nesta mostra, Siron explora a luminosidade, ainda servindo-se da mesma técnica de pintura anterior. Através da justaposição das cores amarela, vermelha e negra, consegue atingir um contraste intenso entre elas. Cada tom aparece mais acentuado e vibrante e, por este motivo, embora o amarelo ocupe a menor área do quadro, esta escolha tornou o rosto da rainha mais evidente, impressionando o espectador. Outra característica é a maneira como o artista utilizou a tinta, ora com áreas de cores bem definidas, conferindo um aspecto linear (no caso, a área vermelha espalhada de modo uniforme), ora com manchas aparentes (neste caso, formam as mãos e o animal que está no colo da figura), compondo um contraste mais fraco na imagem, perceptível em segundo plano. Relacionamos a combinação do vermelho com o preto à sensação de peso, densidade e proximidade. A forma que contém a cor vermelha logo atrás da personagem pode ser interpretada como um trono, devido a esta cor estar associada ao símbolo da realeza.

Para Chevalier, autor de um dicionário de símbolos,

¹⁴² PONTUAL, Roberto. O Triste Salão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 de maio de 1975.

Um vermelho suntuoso, mais maduro e ligeiramente violeta, torna-se o emblema do **poder**, que logo é observado para uso exclusivo. É o púrpura, essa variedade de vermelho que era em Roma a cor dos generais, da nobreza, dos patrícios: ela tornou-se consequentemente a cor dos Imperadores¹⁴³.(sic)

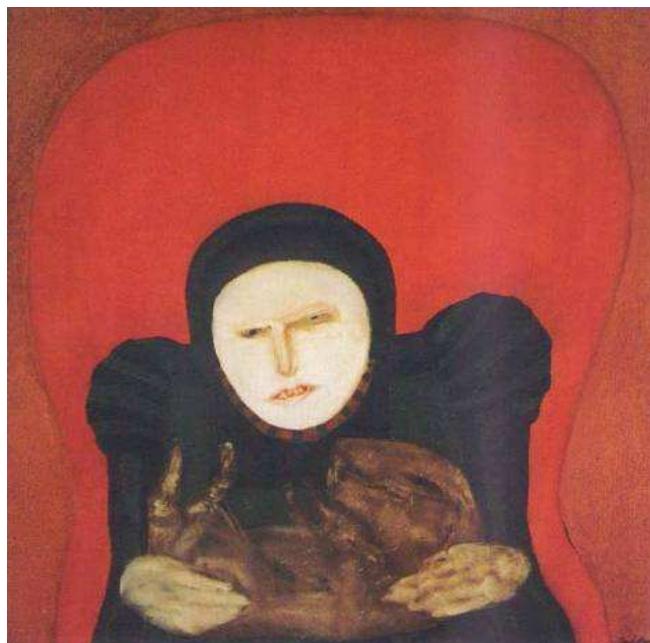


Figura 72
Siron Franco, *A Rainha*, 1975

Já na obra *O Espelho* [Figura 73], percebemos a presença da luminosidade, marcada pelo amarelo do rosto, evidente pela proporção que ocupa no quadro, mas o contraste não possui a mesma vibração do quadro *A Rainha*, certamente, pela cor do fundo, que neste caso, pode ser intencional para destacar a mão do artista impressa na tela. Relaciona-se esta atitude de duas maneiras: a representação da mão no lugar da boca, significando ou simbolizando a mão que cala ou simplesmente, um modo encontrado pelo artista de se colocar no quadro, como uma marca pessoal.

¹⁴³CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999. p. 945-6

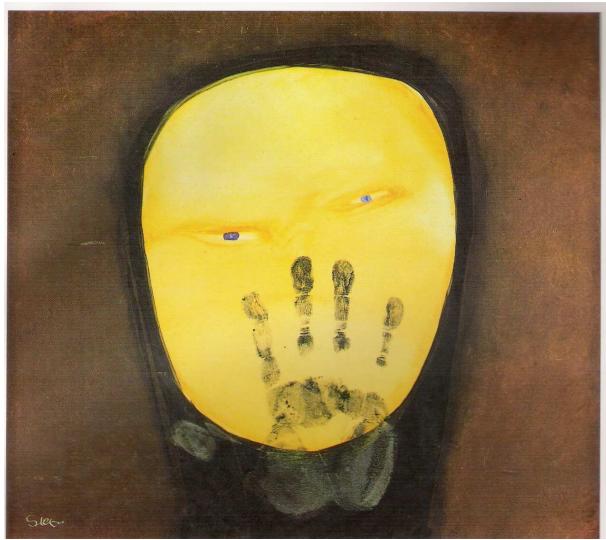


Figura 73
Siron Franco, *O espelho*, 1975

O comentário feito por Olívio Tavares de Araújo a respeito da obra de Siron reconhece que “a luminosa e meteórica trajetória de Siron Franco não se pode dever a um acaso. Em menos de três anos esse jovem goiano alcançou algumas das melhores salas do País, e reuniu uma larga e inequívoca série de prêmios”.¹⁴⁴ (sic)

No entanto, em 1976, Siron foi duramente criticado por Frederico Morais, que atuava desde os anos 60 como crítico de arte e como curador. Nota-se que, por coincidência, Morais não havia participado como júri em nenhum dos Salões e Bienais em que Siron conquistou prêmios. Em seu artigo intitulado *Goiás, o horror*, escreveu Frederico de Morais:

Os dois grandes prêmios obtidos por Siron Franco em 1975 (o de Viagem ao Estrangeiro, no Salão Nacional, e o da XII Bienal de São Paulo) coroando uma carreira fulminante de três anos, repercutiram intensamente em Goiânia. (...) Há neste momento boa movimentação naquela Capital: surgem galerias de arte, como a LBP e a Casa Grande, esta bem montada, os artistas começam a vender seus trabalhos. (...) Para a crítica as “fábulas de horror” de Siron Franco são uma recriação “de seu Goiás interno atormentado e dramático” (...) Seus monstros e bestas estão domesticados e embelezados. Não se trata de agredir, mas

¹⁴⁴ ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Siron Franco.** Catálogo. Galeria Cosme Velho, São Paulo, 1975 *in* FIGUEIREDO, Aline. OP.CIT. p. 112.

de agradar. (...) A última exposição de Siron Franco aqui no Rio, na Petite Galerie, continha indicações de novos caminhos que Siron preferiu não seguir, optando por uma pintura mais decididamente comercial¹⁴⁵.

Duas semanas após a crítica de Frederico Morais, Jayme Maurício publicou o artigo *Quem tem medo do horror de Siron Franco*, considerando a atitude do crítico como *paternalista*, e defendeu o talento do jovem artista, justificando que

Nada havia de fábula nem de horror, mas o pintor tem muitas personalidades, o que é raro nas academias das vanguardas - ou neo-vanguardas aí fica outra dica. O que Siron Franco tem são inconformidade, sarcasmo e irreverência¹⁴⁶.

De certo modo, Frederico Morais reconhecia o potencial de Siron, mas o considerava um artista comercial, questionando se o artista não passou a copiar sua própria produção como uma forma de garantir os compradores conquistados nas galerias comerciais. No entanto, considera-se que Siron acrescentou outras características à sua obra, adquiridas no período que esteve pesquisando na Europa¹⁴⁷, tais como: o aumento do uso das cores e a ampliação da representação da figura humana, que ainda constituía seu principal foco de interesse. Siron ainda manteve o aspecto pictórico em pintura, a agressividade e as deformações, que retratou em trabalhos anteriores, mas agora incorpora pinceladas rápidas e expressivas, aumentando, também, a quantidade de elementos na tela, o que torna sua obra mais rica em significações.

Siron foi convidado a participar do *XVIII Panorama de Arte Atual*, realizado no MAM-SP, em 1976, destinada exclusivamente à pintura. Os critérios de seleção foram norteados, como explica Paulo Mendes de Almeida, na abertura do catálogo, principalmente pelas manifestações da crítica especializada, sendo escolhidos artistas

¹⁴⁵ MORAIS, Frederico. Goiás o horror. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 de Janeiro de 1976.

¹⁴⁶ MAURÍCIO, Jayme. Quem tem medo do horror de Siron Franco. **O Popular**, Goiânia, 15 de fevereiro de 1976.

¹⁴⁷ Oportunidade, como vimos, conquistada pela premiação de sua obra no 24º Salão Nacional de Arte Moderna, em 1975.

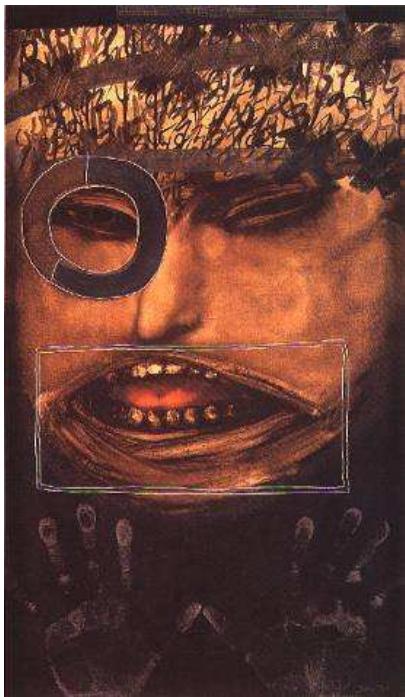


Figura 74
Siron Franco
O Homem (Série Situação), 1978

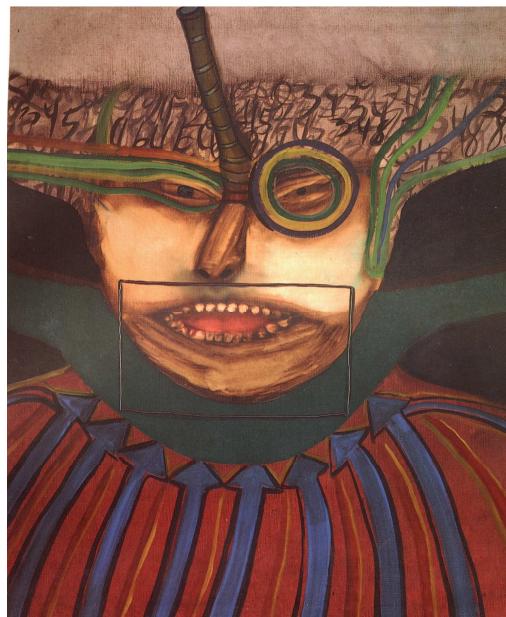


Figura 75
Siron Franco, *Situação*, 1977

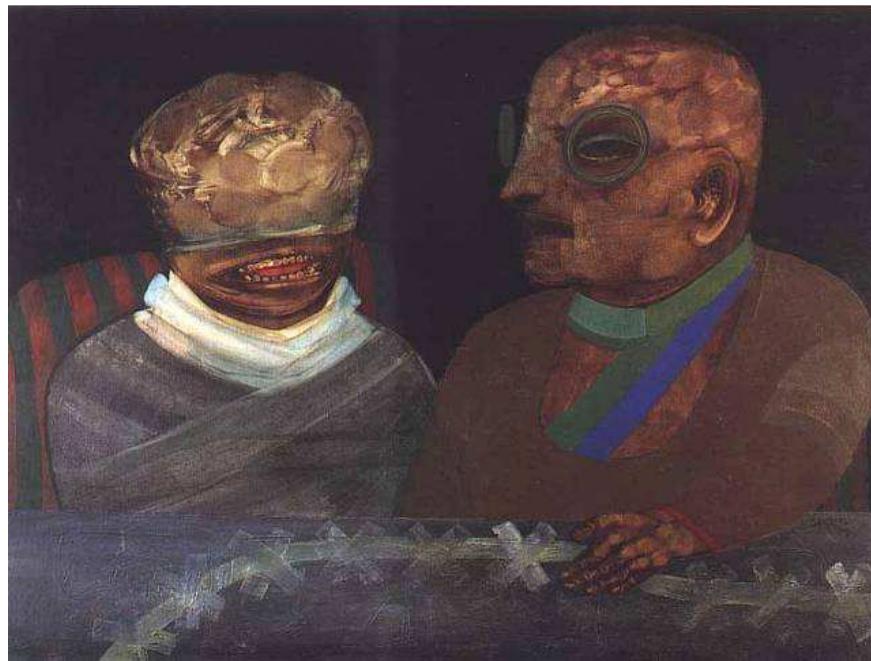


Figura 76
Siron Franco, *Situação*, 1978

com maior destaque ou maior premiação no período. No entanto, foi notória a ausência de João Câmara, que apesar de ter ganhado naquele ano o Prêmio de melhor pintor da ABCA pela exposição *Cenas da Vida Brasileira*¹⁴⁸, não foi convidado para participar dessa mostra. Mas, como reitera Paulo Mendes de Almeida “Não obstante, é possível que algumas falhas se verifiquem, pois isso é da própria natureza dos procedimentos humanos”¹⁴⁹.

Siron, após receber importantes premiações por três anos consecutivos (1973, 1974 e 1975), representou o Brasil e no exterior: a primeira foi na exposição coletiva de artistas brasileiros no Japão, realizada em 1976, no Museu Nacional de Osaka, convidado por Jayme Maurício, Aldemir Martins e Manabu Mabe. E a segunda, na exposição *Goiás, Brasil: sua arte contemporânea*, em 1977, que percorreu as embaixadas brasileiras nas cidades Roma, Itália e Paris, durante sua estadia na Europa.

Neste momento, o retrato é retomado e as personagens são representadas a partir do busto, enfatizando as expressões do rosto. Nas obras *O homem* (1978) e *Situação* (1977) [Figuras 74 e 75], percebemos que a boca e os olhos receberam um destaque especial, pois foram circundados com o propósito de destacar as funções deste órgão do sentido. As bocas entreabertas, mostrando os dentes, podem indicar grito de dor ou a fala. Em *Situação*, as flechas da blusa do personagem apontam para a garganta, evidenciando uma espécie de “colar”, que envolve o pescoço, sugerindo o momento do estrangulamento. Podemos interpretar que os olhos circundados com as cores da bandeira podem indicar a visão dos órgãos oficiais, ou seja, dos militares. Associamos também estas relações entre a boca, os olhos e os ouvidos destacando-os como indicativos para a prática dos interrogatórios e ao momento da confissão.

De modo semelhante, os olhos foram retratados em *Situação* (1978) [Figura 76] com as mesmas cores da bandeira, mas nesta tela podemos distinguir cada um dos personagens. O interrogador possui faixas oficiais no peito e veste roupa diferente do acusado, cuja blusa se assemelha a uma camisa de força. O retratado, porém, não tem

¹⁴⁸ Esta mostra trouxe uma grande visibilidade para o seu trabalho.

¹⁴⁹ MENDES, Paulo. **Panorama de Arte Atual** – MAM-SP, 1976. Catálogo da exposição.

olhos, apenas boca a, qual demonstra algum tipo de expressão. Esta ausência de visão poderia ser interpretada, pela negação de ter presenciado ou realizado qualquer tipo de atividade ilícita, pela qual estava sendo interrogado.

Em 1978, Roberto Pontual, ao ver as obras de Siron em exposição na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, considerou que as mudanças em sua obra favoreceram sua produção. Para o crítico,

Sem abandonar constantes a ele essenciais desde o início, Siron inteligentemente lhe deu nova feição neste momento. Ampliou as dimensões da tela, favorecendo uma envolvência maior do espectador, clareou o esquema anterior de cores e também o diversificou. Embora mantendo o predomínio do fosco e de certos tons aptos ao dramático; aumentou a quantidade de detalhes obrigando uma leitura de minúcias paciente e demorada.¹⁵⁰

Nas obras *Situação* e *Sem título*, de 1977 [Figuras 77 e 78] 8, percebe-se que para compor suas imagens Siron ora pinta por manchas, através da técnica esfumato, ora confere um aspecto linear a suas figuras, pelas áreas pintadas de modo uniforme. As manchas são utilizadas principalmente para caracterizar a rosto. Desenho e o traço também são incorporados em sua obra para representar os outros elementos do quadro, canos e tubos ou faixas de cores, que servem para ligar ou dividir o quadro. Apesar do aspecto linear sua obra não tem o mesmo refinamento técnico da de Câmara.

Interessante destacar que 11 anos depois da *II Bienal Nacional da Bahia* Siron Franco e João Câmara se reencontram, em 1979, na *XV Bienal Internacional de São Paulo*, em uma retrospectiva dos artistas nacionais e estrangeiros premiados nas Bienais anteriores. Além dos premiados, foram convidados 12 artistas pelos críticos da ABCA para integrar a representação brasileira, em função do destaque obtido por sua obra durante a década de 70, como foi o caso de João Câmara.

¹⁵⁰ PONTUAL, Roberto. Fantasma e Fantasia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1978 in FIGUEIREDO, Aline. OP. CIT., p. 114.



Figura 77
Siron Franco, *Situação*, 1978



Figura 78
Siron Franco, *Sem título*, 1978

Segundo Amarante, a organização desta mostra foi uma forma de “aférrir o alcance de sua importância interna e externa [da Bienal]. Mas para isto ela não podia fechar as portas, nem mesmo temporariamente, porque como acontece com toda instituição localizada abaixo da linha do equador, correria o risco de não abrir mais”¹⁵¹.



Figura
João Câmara, *A caravana Uiva I*, 1979

Mesmo se tratando de uma retrospectiva, Siron Franco e Câmara apresentaram obras inéditas. Os painéis *Metamorfoses*¹⁵², de 1979, apresentados por Siron, iniciam outra fase em sua carreira, fazendo-o aproximar-se novamente de aspectos surrealistas. João Câmara, por sua vez participa com dois trabalhos: uma litografia, *A Caravana Uiva I* [Figura 79] e uma pintura em óleo sobre tela, *O Baile da Ilha fiscal*, ambas de 1979.

Nesses trabalhos, João Câmara trata novamente de temas polêmicos, representando Ibrahim Sued¹⁵³ em duas de suas obras de técnicas diferentes: em *A*

¹⁵¹ AMARANTE, Leonor. OP.CIT. p. 265.

¹⁵² Estas obras foram adquiridas pelo Museu de Arte de São Paulo - MASP, dirigido por Pietro Maria Bardi.

¹⁵³ Ibrahim Sued atuava como colunista do jornal **O Globo**, do Rio de Janeiro, e se tornou famoso por comentar em sua coluna sobre personalidades da alta sociedade, sobre as festas que freqüentava e sobre conselho de etiqueta.

Caravana Uiva I, a imagem é composta por 6 litografias e no painel *O Baile da Ilha fiscal*, retrata pessoas num Baile, subindo e descendo as escadas, como uma metáfora para a carreira de Ibrahim Sued. Segundo Câmara, “Ibraim ascende de uma carreira vulgar até transformar-se numa esfinge”¹⁵⁴.

Nos painéis *Metamorfozes* [Figuras 80 e 81], de Siron percebe-se que há um



Figura 80
Siron Franco, *Metamorfozes*, 1979



Figura 81
Siron Franco, *Metamorfozes*, 1979

aumento de elementos nas telas, tornando a narrativa mais complexa e de difícil decifração, pois tanto o homem, como o macaco, executam uma ação paralela e os elementos que se repetem nos dois painéis não são representados de modo contíguo, mas sim espelhados.

¹⁵⁴ CÂMARA FILHO, João. apud COUTINHO, Wilson. O brilho Fugaz da história. *Arte Hoje*, novembro de 1979. p 24.

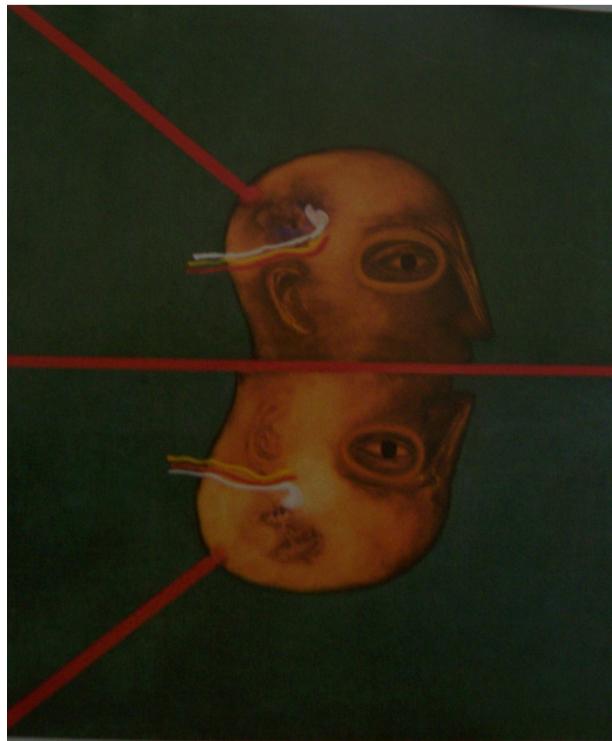


Figura 82
Siron Franco, *Duas Cabeças*, 1979

Como exemplo, temos o tubo de ferro e o banco vermelho, nos quais ambos os personagens estão sentados. Uma sutil faixa de cor verde estabelece uma ligação contínua entre as cabeças do homem e do macaco, o que pode simbolizar um canal de comunicação o qual, por sua vez, é reforçado pela representação de um fone e um “telefone sem fio” em cada um dos painéis. A “metamorfose”, nesta tela, é representada pela pessoa que se mistura à imagem de um animal que salta de dentro do seu casaco. Siron inicia uma série de quadros estabelecendo aproximações estranhas entre seres humanos e bichos.

Em termos plásticos, Siron valoriza os contrastes entre “linha” e “mancha”, como na pintura *Duas cabeças* (1979) [Figura 82] pela diferença com que representa a cabeça em relação às outras áreas da tela, nas quais as faixas de cores são bem definidas.

Em 1980 Siron recebe o prêmio de melhor pintor do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte pelo conjunto de obras da Série *Semelhantes*.

Finalizando esta pesquisa destacamos que, a partir da década de 80, Siron Franco, paralelamente a pintura, participa de diferentes intervenções artísticas ligada às causas sociais, como exemplo, a instalação na explanada dos ministérios em Brasília de sessenta esculturas em gesso, no formato de Antas (60 x 200 cm), que formavam a bandeira do Brasil, em protesto a matança de animais realizada em 1986. Destacamos, também, a Série *Césio* (1987), realizada com diversos materiais¹⁵⁵ como forma de protestar contra o descaso das autoridades com o lixo radioativo – Césio 137 – abandonado na rua 57, em Goiânia, que provocou a contaminação e morte das pessoas que entraram em contato com o material.

Concluindo as análises das obras identificando o processo de maturação e legitimação das obras destes dois artistas, seguem abaixo às considerações finais.

¹⁵⁵ Siron Franco realizou desenhos, pinturas em guache e outras em que utilizou terra e chumbo, além de esculturas no formato de membros como uma referência às vítimas do Césio que tiveram parte de seus corpos amputados.

Considerações Finais

Analizando as obras da primeira fase de Siron Franco e João Câmara percebemos a influência do modernismo internacional, mais especificamente da estética surrealista ou cubista, como destacamos anteriormente. Concluímos que estes artistas possuíam qualidades muito distintas das valorizadas por seus contemporâneos, pois predominava o domínio da técnica da pintura e do desenho, bem como o caráter artesanal peculiar da pintura a óleo, aspectos que eram vistos por muitos como uma subordinação aos conceitos da arte tradicional.

Num primeiro momento, verificamos que suas obras foram inicialmente descartadas pelos artistas e críticos dos centros urbanos.. E, neste processo, podemos considerar que os Salões que aconteceram fora dos principais pólos produtores promoveram a absorção da produção artística de outros estados, pois, ao ajustar seus regulamentos, percebiam ao mesmo tempo a necessidade de se rever a produção de outros estados (não atrelando a questão da ruptura com o suporte artístico) e buscavam uma adequação sobre o que se entendia como contemporâneo, incluindo o objeto de arte enquanto categoria artística.

Neste momento, como a arte estava atrelada à crítica de questões relacionadas aos propósitos político ou social, percebe-se que, na justificativa apresentada pelos críticos do *Salão de Arte Moderna de Brasília*, de 1967, para premiar João Câmara - com a obra *Exposição e motivos de violência* e *Homenagem à Sheldon*; foi exaltada a escolha da temática de protesto político e social como principal motivo para a sua premiação.

Observamos durante a pesquisa que, apesar das diferentes posições que ocupavam em seus estados de origem – João Câmara era um artista que se destacava no circuito artístico local (Pernambuco) e Siron Franco um artista comercial –, ambos foram gradualmente incorporados na produção nacional. Como foi apontado nesta pesquisa, o posicionamento dos críticos refletia esta transição, haja vista a indicação das pinturas de Câmara por Clarival do Prado Valadares, em 1966, para representação

brasileira na *III Bienal de Córdoba*, contrariando os movimentos anti-pictóricos de Hélio Oiticica e outros artistas. Na opinião de Clarival, as manifestações e influências de caráter conceitual não passavam de modismos passageiros.

Podemos também concluir que os salões competitivos contribuíram para a ampliação do debate artístico no país, pois permitiram o confronto entre as diferentes produções artísticas nacionais, envolvendo tanto as tendências neovanguardistas - representadas pelos artistas cariocas e paulistas-, como também a “vanguarda” vinda de outras capitais do Brasil.

Analisando a produção dos artistas em questão na década de 70, em termos plásticos, destacamos que suas obras sofreram um novo direcionamento e que ambos se concentraram na figuração, investiram nas propriedades da pintura em óleo sobre tela, encontrando novas soluções nas técnicas tradicionais.

É notável a diferença na construção do corpo humano dos artistas aqui estudados e podemos considerar que ambos representam subjetivamente o corpo humano através de deformações, que não estão relacionadas à objetividade do que se retratava, mas sim ao significado. Câmara utiliza os refinamentos da técnica da pintura clássica para representar um corpo saudável e “legível” apresentando-o porém em posições desconfortáveis. Já Siron Franco aprofunda-se na técnica do esfumato, cuja característica principal é a revelação das massas, deixando as carnes com aspectos repulsivos e grotesco. Este recurso utilizado por Siron, além de causar a impressão de imperfeição na representação da figura humana, não traz definições precisas em relação ao espaço, ou à cena retratada não apontando data ou período do que se critica.

Percebemos outros aspectos que distanciam a produção destes dois artistas: Câmara, diferentemente de Siron, se apóia em temas literários em referências históricas para construir sua crítica social; nota-se a riqueza de elementos que indicam lugares ou pessoas, apontando muitas vezes fatos ou situações políticas ou sociais de conhecimento público. Além das mudanças formais e conceituais já citadas, percebe-se que a ampliação e diversificação dos espaços expositivos influenciaram no processo de

legitimação de suas obras. Isto se evidencia pelos caminhos tomados tanto por Siron como por Câmara.

João Câmara opta por atrelar sua temática a assuntos relacionados diretamente à política com “pano de fundo” nacional (aqui no caso me refiro às obras *Uma Confissão* e *Daniel na Cova dos Leões* apresentadas nos SAMBs, de 1971 e 1972, respectivamente). Percebemos que, neste momento, esta temática não se mostra tão relevante quanto na década anterior.

No caso da produção de Siron Franco, percebemos que a significação das imagens se sobreponha aos aspectos compostivos e estruturais da obra, pelo fato das figuras e dos elementos do quadro possuírem aspectos alegóricos que permitiam uma leitura que extrapola a materialidade da tela. A sua produção foi reconhecida por um júri internacional na *Bienal Internacional* de 1975, sendo sua obra legitimada com a série *Semelhantes*, iniciada em 1978, principalmente pela capacidade do artista de reinventar a própria pintura, sem, contudo, se afastar de sua singularidade.

Para João Câmara, sua produção se consolida efetivamente após 1975, com as telas da série *Cenas da vida Brasileira* (1976), na qual o artista representa um período histórico definido (Era Vargas). Entretanto, a idéia de trabalhar com a questão da *memória* de um passado político como alegoria para criticar o momento político vivido no período agregou uma nova significação à sua obra; a representação verossimilhante das cenas, própria da técnica escolhida pelo artista, conferia uma idéia de simulação do real para representar fatos e pessoas. Além disso, o modo pelo qual Câmara construiu as suas cenas subverteu a narrativa e conferiu um aspecto não linear à narração dos fatos, interferindo diretamente na sua interpretação.

Ao mesmo tempo, atribui um caráter paródico e irônico relacionado à arte do passado, permitindo muitas leituras e significações próprias das características da arte contemporânea.

podemos considerar que ao final dos anos 70 João Câmara e Siron Franco ocupavam lugar de destaque na pintura, inclusive representando o Brasil em outros países.

Desta forma, ao contrário do entendimento de respeitáveis artistas e críticos de arte que consideravam a crise do suporte como fundamental para a sua renovação, a pintura manteve-se enquanto linguagem, embora absorvesse características de outras vertentes, assim como fizeram os artistas pesquisados neste trabalho. A linguagem da pintura sofreu, na realidade, uma expansão de seus suportes e significados

Referências Bibliográficas

Livros, Teses, Dissertações e Artigos

- ADES, Dawn. **Arte na América Latina: A Era Moderna 1820-1980.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- _____. **Siron Franco / Figuras e Semelhanças Pinturas 1968 - 1995.** São Paulo: Cosac & Naify, 1995.
- AGUILAR, Nelson (Org.). **Bienal Brasil Século XX.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.
- AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970.** São Paulo: Nobel, 1984.
- _____. **Arte e o meio artístico: entre a feijoada e o X-burguer.** São Paulo: Nobel, 1982.
- _____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005).** Vol.1, Vol.2 e Vol.3. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo. 1951-1987.** São Paulo: Projeto, 1989.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em transito.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- ARANTES, Otilia B. A arte depois das Vanguardas. Arte em Revista no &. Pós-Moderno. São Paulo: CEAC. Ano 5. Agosto de 1983.
- AYALA, Walmir. **A criação Plástica em questão.** Petrópolis: Editora Vozes, 1970.
- BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégia.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

CÂMARA FILHO, João. **João Câmara - Trilogia: Cenas da Vida Brasileira 1930/1954.** CÂMARA FILHO, João. **João Câmara - Trilogia: Cenas da Vida Brasileira 1930/1954.** VOL 1. São Paulo: Takano, 2003.

São Paulo: Takano, 2003.

CÂMARA FILHO, João. **João Câmara - Trilogia: Dez casos de amor.** VOL 2. São Paulo: Takano, 2003.

CÂMARA FILHO, João. **João Câmara - Trilogia: Duas Cidades.** VOL 3. São Paulo: Takano, 2003.

CAVALCANTI, Jardel Dias. **Artes Plásticas: vanguarda e participação política Brasil anos 60 e 70.** (Tese de Doutorado) /Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas-SP: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional brasileira.** São Paulo: Lemos editorial, 1999.

_____. “A Estranheza de João Câmara” in CÂMARA FILHO, João. **João Câmara - Trilogia: Cenas da Vida Brasileira 1930/1954.** São Paulo: Takano, 2003

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Ana Bela. **Abstracionismo geométrico e informal - a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta.** Rio de Janeiro: Fuarte, 1987

COUTINHO, Wilson. **Gerchman.** Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda Nacional. A crítica Brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960).** Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60 – Transformação da arte no Brasil.** Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas.** Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2002.

FABRIS, Annatereza (org.) **Arte e política: algumas possibilidades de leitura.** Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

- _____. **Modernidade e modernismo no Brasil.** Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos, 1951-2001.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- _____ e COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FERREIRA, Jorge Luiz; DELGADO, Lucília de A. Neves. **O Brasil republicano 2.** São Paulo: Civilização, 2003.
- FICO, Carlos. **Além do golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar.** Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. **Como eles agiam.** Rio de Janeiro: Record, 20001.
- _____. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, c1997
- FIGUEIREDO, Aline. **Artes plásticas no Centro-Oeste.** Apresentação Aline Figueiredo. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979.
- FOSTER, Hal. Recodificação. **Arte, espetáculo e política cultural.** São Paulo: Casa Ed. Paulista, 1996
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FREITAS FILHO, Armando. **Rubens Gerchman.** [textos Sergio Santeiro, Frederico Morais, Rubens Gerchman]. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo.** Rio de Janeiro: Renavan, 1985.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte.** (tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

- LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil.** (ed. por R. L. M. Silva Imprensa). Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LOPES, Almerinda da Silva. **João Câmara, o revelador de paradoxos políticos e sociais.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- LYNTON, Nobert. Expressionismo. In STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna.** (Tradução Reinaldo Roels). Rio de Janeiro: Jorge Zaar Ed., 2000.
- MAGALHÃES, Fábio. **Cláudio Tozzi: obra em construção.** Rio de Janeiro: Renavan, 1989.
- MELLO, Maria Amélia (org). **Vinte anos de resistência. Alternativas da Cultura no Regime Militar.** Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.
- MILLET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra trajeto.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- MORAES, Eliane Roberto. **O corpo impossível.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2002
- MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas: A crise da Hora Atual.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Topbookes, 1995.
- _____. “Cenas da Vida Brasileira 1974/1980”. In CÂMARA FILHO, João. **João Câmara - Trilogia: Cenas da Vida Brasileira 1930/1954.** São Paulo: Takano, 2003
- _____. “Cenas da Vida Brasileira, 2003, Flashbacks” in CÂMARA FILHO, João. **João Câmara - Trilogia: Cenas da Vida Brasileira 1930/1954.** São Paulo: Takano, 2003
- _____. “O Corpo Contra os Metais da Opressão”. In: SULLIVAN, Edward J. (e outros). **Antonio Henrique do Amaral: Obra em Processo.** São Paulo: DBA, 1996
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Seleção de textos: Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. **Memória e Arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros.** Tese (doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

PECCININI, Daisy Valle Machado. **Figurações Brasil anos 60 – neofigurações Fantásticas e neo-surrealismos, novo realismo e nova objetividade Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural: Edusp, 1999.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Arte, Homem em Crise.** (org. Aracy Amaral). São Paulo: Editora Perspectiva, 2^a Ed. 1986. p. 235

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil.** São Paulo: Jorge Zuar Editora, 2006.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60.** Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

_____. “Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60”In FABRIS, Annatereza (org.) **Arte e política: algumas possibilidades de leitura.** Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

SCHEMBERG, Mário. **Pensando a arte.** São Paulo: Nova Stella, 1988.

SILVA, Tathianna N. de Souza e. **A crítica de Arte e a exposição das diferenças, o efeito da crítica jornalística no processo social da legitimação da produção de João Câmara Filho.** Dissertação (Mestrado). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Comunicação social, 2006.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo (1964-1985).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna.** (Tradução Reinaldo Roels). Rio de Janeiro: Jorge Zuar Ed., 2000.

SULLIVAN, Edward J. (e outros). **Antonio Henrique do Amaral: Obra em Processo.** São Paulo: DBA, 1996

VICENTE, Andréia Maria Farah. **O Surreal e o Contemporâneo nas Obras de Siron Franco.** Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes

Plásticas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Bauru – SP, 2000.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas** – Campinas, SP: [s.n.]. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2007.

ZANINI, Walter. (coordenação e direção). **História geral da arte no Brasil**. Editorial Imprensa São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

_____. Duas décadas difíceis: 60 e 70. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

Catálogos

II Bienal Nacional da Bahia. Museu do Estado. Secretaria de Educação e Cultura/Governo do Estado da Bahia – Exposição de Artes Plásticas de Âmbito Nacional, 1968.

XX Bienal Internacional de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1969.

ALMEIDA, Paulo Mendes. **Panorama da Arte Atual**, Pinturas, Brasil, 1973

_____. **Panorama da Arte Atual**, Pinturas Brasil, 1976.

AMARAL, Aracy. **Os “retratos” inconfortáveis de Câmara**. Galeria Bonino, abril de 1976.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **XIII Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo: Parque do Ibirapuera. Outubro/dezembro de 1975

_____. **João Câmara - Pinturas**. Galeria Ipanema, São Paulo. Junho de 1974.

_____. **Siron Franco, Pinturas**. Galeria de Arte, São Paulo, Junho/julho de 1986.

AYALA, Walmir. **XIII Bienal Internacional de São Paulo.** Fundação Bienal de São Paulo, 1975.

_____; MAURÍCIO, Jayme; PONTUAL, Roberto. **XV Bienal Internacional de São Paulo.** Fundação Bienal de São Paulo, 1979.

_____. **Siron Franco.** Galeria Intercontinental, Rio de Janeiro, Agosto de 1973.

CÂMARA, João /Guilherme Faria/Gilvan Samico. **Pinturas.** Galeria Casa de Olinda. Novembro de 1972

CÂMARA FILHO, João. **João Câmara.** Galeria Bonino, pinturas. Novembro/dezembro de 1973.

CÂMARA FILHO, João. **João Câmara.** Galeria Ipanema, pinturas. Novembro/dezembro de 1975.

CAVALCANTI, Newton. **Mundo fantástico – pintura – gravura – desenho.** Museu Nacional de Belas Artes. Julho de 1973. Ministério da Educação e da Cultura.

BITTENCOURT, Francisco. **Dez anos de Experimentação – Depoimentos de uma Geração, 1969-1970.** Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Galeria de Arte BANERJ. Governo do Estado do Rio de Janeiro. Julho de 1986.

Ivan Freitas. Galeria arte Global. Outubro de 1975

Ivan Freitas. Bolsa de arte. Rio de janeiro outubro de 1974

KRÜSE, Olney. **XIII Bienal Internacional de São Paulo.** Fundação Bienal de São Paulo, 1975.

LUCENA, Antônio Coutinho de. **1º Salão Global da Primavera.** Palácio do Buriti, 19 a 30 de novembro e Goiânia: Cento de administração, 10 à 16 de dezembro de 1973

MORAIS, Frederico. **Opinião 65.** Ciclo de Exposições sobre a Arte no Rio de Janeiro. Galeria de arte BANERJ, agosto de 1986. Catálogo sem página

_____. **Contra a arte Afluente - O corpo é motor da Obra.** Depoimentos de uma Geração, 1969-1970. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Galeria de Arte BANERJ.

_____; FREITAS FILHO, Armando; SANTEIRO, Sérgio. **Rubens Gerchman.** Rio de Janeiro, Funarte, 1978

PECCININI, Daisy Valle Machado. **Objeto na arte: Brasil anos 60/**(coordenação e supervisão geral e da exposição: Daisy Valle Machado Peccinini). São Paulo: FAAP, 1978.

PÉREZ-BARREIRO, G. **Siron Franco: Pintura dos 70 aos 90.** Rio de Janeiro: Janeiro/ Março de 1998.

Situações. **Arte Brasileira, Anos 70.** Rio de Janeiro, Governo do Estado do Rio de Janeiro, agosto/setembro de 2.000.

VALLADARES, Clarival do Prado. **I Bienal da Bahia.** Museu do Estado. Secretaria de Educação e Cultura/Governo do Estado da Bahia, 1966.

VATER, Regina. Retrotempo. Copacabana, Rio de Janeiro, 1995.

Periódicos

ABRAHÃO, Alcyone. A emancipação artística de Goiás. **O Popular**, Goiânia, 18 de novembro de 1973.

AMARAL, Aracy. Iconografia de toda uma época na eloquência de João Câmara. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 5 de setembro de 1976.

ANDRADE, Geraldo Edson. XXIV Salão Nacional abre no prazo de divulga nomes dos premiados. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1975.

A nova fase. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1969.

A Revelação de Siron Franco. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 de Junho de 1975.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Vida das artes. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1º de julho de 1975.

AULER, Hugo. Artes visuais em São Paulo. **Correio Brasiliense**, Brasília, 26 de novembro de 1975.

AYALA, Walmir S.O.S. do salão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1969.

_____. O salão e a vanguarda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1969.

_____. Vanguarda muito bem-vinda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1969.

_____. Um regulamento esclerosado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1969.

_____. Salão reflexões sobre uma seleção. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1969.

_____. O pesadelo tecnológico. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1972.

_____. O impacto do novo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1973.

_____. Antipoluição pictórica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 de novembro de 1973.

BARATA, Mário. Arte Atual e Salão. **O Comércio**, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1972.

CAMPOS, Renato Carneiro. O pintor João Câmara. **Diário de Pernambuco**, Recife, 06 de fevereiro de 1972.

CAMPOMIORITO, Quirino. Controvérsias da arte hoje. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1971.

_____. Salão de Arte Moderna. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 1 de julho de 1972.

_____. Um salão à espera de novos critérios. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1972.

_____. Objetos no Salão - I. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1972.

_____. Pior a emenda ... II. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1972.

_____. História bonita... **O Jornal**, Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1972.

CÂMARA FILHO, João. Desde a perspectiva de Brasília. **Diário de Pernambuco**, Recife, 31 de dezembro de 1967. in SILVA, Tathianna N. de Souza A crítica de Arte e a exposição das diferenças, o efeito da crítica jornalística no processo social da legitimação da produção de João Câmara Filho. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. CAC. Comunicação social, 2006.

Críticos exaltam a pintura de Câmara. **Jornal do Commercio**, Recife, 29 de dezembro de 1973.

COUTINHO, Wilson. O brilho Fugaz da história. Revista **Arte Hoje**, novembro de 1979.

Depoimento de João Câmara. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 de novembro de 1974.

FELÍCIO, Brasigóis. Siron Franco e os sobreviventes condenados a morrer. Revista **Arte em Goiás**/Ano II/ Goiânia, 15 de julho de 1974.

GULLAR, Ferreira. A força que levou a crítica a auto-crítica. **Visão**, São Paulo, 19 de janeiro de 1968.

João Câmara. **A notícia**, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1970.

João Câmara não tem um tema, tem uma obsessão pela figura humana. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 21 de abril de, 1973.

João Câmara: a missão da pintura é surpreender. **O Globo**, Rio de Janeiro, 08 de outubro de 1972.

João Câmara em Quadrinhos. **Diário de Pernambuco**, Recife, 30 de julho de 1973.

João Câmara as figura da imaginação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1973.

JORDÃO, Eduardo. Os anos 70. Caderno 2/ **O Popular**, Goiânia, 05 de Janeiro de 1980.

KLINTOWITZ, Jacob. Uma mostra que cabe numa caixa. De slides. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 19 de março de 1975.

_____. Um ponto de partida: o fracasso. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 25 de outubro de 1975.

LEITE, J. R. de Teixeira. João Câmara na Galeria Bonino. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1970.

_____. As exposições do momento. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1970.

MARCONI, Celso. Câmara Pseudo Personas. **Jornal do Comércio**, Recife, 31 de dezembro de 1970.

_____. Câmara no Salão Nacional. **Jornal do Comércio**, Recife, 18 de maio de 1971.

_____. Câmara em Olinda. **Jornal do Comércio**, Recife, 29 de novembro de 1972.

_____. Arte pernambucana hoje. **Vida das Artes**, Ano 1. N°3, agosto de 1975.

MÁS, Daniel. João Câmara, gênio nosso das quartas-feiras. Revista **Senhor Vogue**, Março de 1979, no12.

MAURÍCIO, Jayme. Cuevas repete: o que não é tradição, é plágio. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1960.

_____. Revelação de Siron Franco. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1973.

_____. Estertores e coma do salão moderno. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 de outubro de 1972.

_____. É tão ruim que fica bom. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 03 de junho de 1975.

_____. Confronto de 114 artistas. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 14 de maio de 1975.

_____. Quem tem medo do horror de Siron Franco. **O Popular**, Goiânia, 15 de fevereiro de 1976.

_____. A cena Getuliana não deve limitar João Câmara . **Última Hora**, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1976.

_____. Siron Franco: executivos e situações na Pettite Galeria. **O Popular**, Goiânia, 7 de setembro de 1976.

_____. Siron Franco: “Adoro os críticos”. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1976.

_____. Nova síntese e nova qualidade de Siron Franco. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1976.

MORAIS, Frederico. Bovinocultura, sociedade do boi. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1969.

_____. João Câmara fala de sua pintura. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 01 de agosto de 1970.

_____. XXIV Salão de arte moderna abre hoje com 108 artistas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1975.

_____. Os premiados do Salão de Arte Moderna. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de maio de 1975.

_____. Salão Nacional – e o público? **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 de junho de 1975.

_____. Arte Pernambucana: três faces, terceiro passo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1975.

_____. Bienal de São Paulo e a “busca de identidade” da arte latino-americana. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1975.

_____. Goiás o horror. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 de Janeiro de 1976.

_____. João Câmara Filho, O humanismo de um pintor que inventa reminiscências. **O Globo**: Rio de Janeiro, 26 de abril de 1976.

_____. A agressividade contida nas bonitezas da matéria. **O Globo**, Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1976.

_____. Siron Franco: “nova etapa” misturando violência e humor, uma pintura de denúncia ao poder que deforma. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1982

Os artistas do XVIII Salão Nacional de Arte Moderna. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 de maio de 1969.

O universo paralelo de Siron Franco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1973.

Panorama de Arte. **Correio do Planalto do Brasil**, Brasília, 02 de julho de 1975.

PEDROSA, Mário. Perspectiva de Brasília. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1967.

PONTUAL, Roberto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1974.

_____. Triste Salão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 de maio de 1975.

_____. A visita à velha senhora. XIII Bienal Internacional de São Paulo.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, dezembro de 1975.

_____. João Câmara Filho – 1930- 1954. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1976.

_____. O que resta de salão e de moderno. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de maio de 1976.

_____. Fantasma e Fantasia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1978. In FIGUEIREDO, Aline. FIGUEIREDO, Aline. Artes plásticas no Centro-Oeste. Apresentação Aline Figueiredo. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979.

Quero ser moderno, não quero ser de vanguarda. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de maio de 1975.

RONAI, Cora. Siron Franco, o lado sinistro da vida. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1981.

SAMPAIO, Luiz Carlos Pires. Arte e outras. **Diário de Pernambuco**, Recife, 10 de novembro de 1968.

Siron, francamente. **Top News**, 12 de outubro de 1978.

Siron espanta sócios do Iate. **Correio Brasiliense**, Brasília, 27 de outubro 1972.

VALLADARES, Clarival do Prado. O Brasil da 3a Bienal de Americana de Arte.

Diário de Pernambuco, Recife, 27 de novembro de 1966.

Referências na internet

• Enciclopédias virtuais

http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal, último acesso 18/08/2008

http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2690, último acesso 19/08/2008
Museus

www.mam.org.br/, último acesso em 15/06/2008

www.mamrio.com.br/ último acesso em 15/06/2008

www.mam.ba.gov.br último acesso em 15/06/2008

www.mac.usp.br/ último acesso em 05/07/2008

www.macniteroi.com.br/ - último acesso em 15/06/2008

www.macvirtual.usp.br/MAC/ último acesso em 12/07/2008

www.pr.gov.br/mac/ último acesso em 18/06/2008

www.mam.ba.gov.br/ último acesso 30/06/2008

Vídeo

Olhar Inquieto - Fragmentos da Obra e do Autor – Documentário/Siron Franco. Direção:

Ronaldo Duque, 1998, Brasil (DF), 20 min.

Apêndice- Cronologia Comparada

	João Câmara	Eventos
1962	Primeiro prêmio de pintura e o segundo prêmio de desenho no <i>Salão Universitário</i> - BH Primeiro prêmio de pintura no <i>Salão de Pernambuco</i> , Recife	
1964	Prêmio gravura no <i>Salão de Pernambuco</i>	
1965	Seis Artistas Pernambucanos, Museu de Arte Moderna do Rio Grande do Sul, Porto Alegre	Exposições <i>Opinião 65</i> e <i>Propostas 65</i>
		
	<i>Questão de Limites</i> óleo sobre madeira, 198 x 330 cm.	Rubens Gerchman, <i>A cidade</i> , acrílica e tinta industrial sobre madeira, 244 x 140 cm
1966	Prêmio Bolsa de Comércio de Córdoba na III Bienal de Córdoba, Argentina Prêmio de aquisição na I Bienal da Bahia, Salvador	Exposições <i>Opinião 66</i> e <i>Propostas 66</i>
		
	<i>Ascensão em ciclo</i> , 1965, encáustica sobre madeira, 220 x 160 cm	

João Câmara

Siron Franco

Eventos

Grande Prêmio do IV Salão de Arte Moderna de Brasília

1967



Exposição e motivos de violência,
óleo sobre madeira com elementos em relevo,
190 x 480 cm.

Exposição Individual Hotel
Bandeirantes, Goiânia

Exposição
Nova Objetividade Brasileira



Hélio Oiticica, Parangolé: capa 11:
Incorporo a Revolta, Tecido .

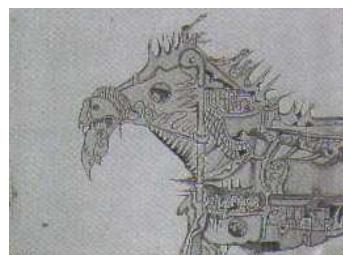
**II Bienal da Bahia
Sala Especial**

1968



Tríptico para a cidade de Recife,
óleo sobre duratex, 275 x 366 cm.

**II Bienal Nacional da Bahia
Prêmio Aquisição**



Cavalo de Tróia, nanquim.

Frederico Morais organiza
Arte no Aterro, no MAM do
Rio e *Do Corpo a Terra* no
Palácio das Artes e no
Parque Municipal

Panorama da Arte Brasileira Atual SP
Certificado de **Isenção do Júri**
Salão Nacional de Arte Moderna RJ
Prévia IV Bienal de Paris

1969

Artur Barrio lança
“trouxas ensanguentadas”
nas ruas de Belo Horizonte
e Rio de Janeiro

João Câmara

1970

Galeria Bonino – RJ
Salão de Arte Moderna – RJ

Siron Franco

Surrealismo e Arte Fantástica
Galeria Seta - SP



Na Era das Máquinas, óleo sobre tela, 80 x 90 cm

1971



Uma Confissão, óleo sobre madeira, 160 x 200 cm

1972

Galerias Degrau, Recife
Galeria Ipanema, São Paulo
Salão de Arte Moderna – RJ
Arte Brasil Hoje - 50 Anos Depois –
Galeria Collectio, São Paulo

Galeria Porta do Sol – DF
Iate Clube - RJ

1973



Vestir e Comer, óleo sobre tela e madeira, 85 x 129 cm

I Salão Global de Primavera, Brasília
Prêmio Viagem ao México



Os Sobrevidentes n°3, óleo sobre tela, 183 x 137 cm

João Câmara

1974

Galeria Ipanema, São Paulo



1937 (Série *Cenas da Vida Brasileira*, 1930/1954), óleo sobre tela colada em aglomerado, 240 x 240 cm.

1975

Siron Franco

Petite Galerie, RJ / Galeria LBP, Goiânia
Certificado de **Isenção do Júri**,
XXIII Salão Nacional de Arte Moderna, RJ



O anjo, óleo sobre tela ,130 x 100 cm

Prêmio Internacional Bienal de São Paulo,
XIII Bienal de São Paulo
Prêmio **Viagem ao Exterior**, *XXIV Salão Nacional de Arte Moderna*, RJ

1976

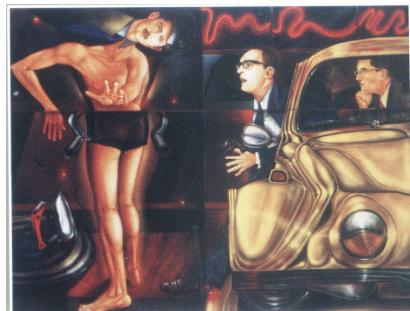


1954 II, Série *Cenas da Vida Brasileira*, 1930/1954, óleo sobre tela colada em aglomerado, 180 x 240 cm.

(1976/1978) Com o prêmio de Viagem ao Exterior (1975), obtido percorre as cidades de Madri (Espanha), Paris (França), Londres (Inglaterra), Roma (Itália) e Estocolmo (Suécia)

Cenas da Vida Brasileira - 1930-1954,
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no
Museu de Arte de São Paulo
Prêmio da Associação Paulista de Críticos de
Arte

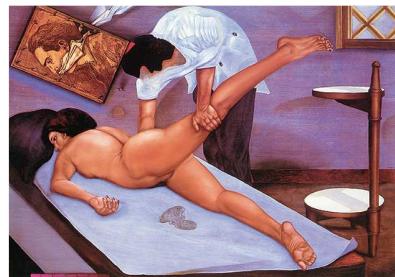
1976



1954 I, Série *Cenas da Vida Brasileira, 1930/1954*,
óleo sobre tela colada em aglomerado, 180 x 240 cm.

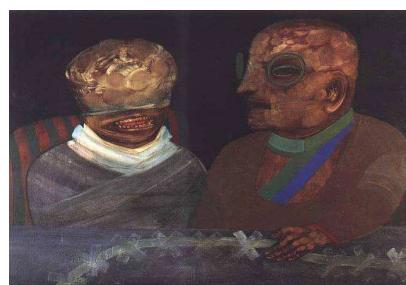
Iniciou a série *Dez casos de Amor*

1978



Painel I, 1978 – 1983,
Série *Dez Casos de Amor e Uma Pintura de Câmara*,
óleo sobre madeira, 160 x 220 cm.

Galeria Bonino, Rio de Janeiro
Galeria Casa Grande, Goiânia



Situação, óleo sobre tela, 180 x 170 cm.

1979

Participam na XV Bienal Internacional de São Paulo



A caravana Uiva I,
mista, montagem com litografia, 109 x 79 cm



Metamorfoses, óleo sobre tela, 155 x 135 cm.

Indice de Figuras

Figura 01	31
Autor: Hélio Oiticica	
Título: Parangolé: capa 11: Incorporo a Revolta	
Data: 1967	
Técnica: tecido	
Dimensões: não consta	
Figura 02	32
Autor: Hélio Oiticica	
Título: Bólide caixa 18, poema caixa 2,	
Data: 1967	
Técnica: caixa de madeira e foto	
Dimensões: não consta	
Figura 03	33
Autor: Rubens Gerchman	
Título: Fruta abrigo - Grandes caixas de morar	
Data: 1967	
Técnica: vime e PVC para serem “vestidas” por pessoas possuíam frestas para observações	
Dimensões: 100 x 120 cm cada	
Figura 04	34
Autor: José Roberto Aguilar	
Título: Sem título	
Data: 1965	
Técnica: esmalte sobre tela	
Dimensões: 96,5 x 130 cm	
Figura 05	34
Autor: José Roberto Aguilar	
Título: Abstrato	
Data: 1965	
Técnica: óleo sobre tela	
Dimensões: 130 x 103 cm	
Figura 06	36
Autor: Flavio Império	
Título: O.E.A.	
Data: 1965	
Técnica: gesso sobre chapa de ferro	
Dimensões: 54 x 60 x 45 cm	

Figura 07	36
Autor:	Cláudio Tozzi
Título:	A multidão
Data:	1968
Técnica:	vínica sobre aglomerado
Dimensões:	175 x 300 cm
Figura 08	37
Autor:	Rubens Gerchman
Título:	Não Há Vagas
Data:	1965
Técnica:	tinta acrílica sobre madeira
Dimensões:	119 x 170 cm
Figura 09	38
Autor:	Rubens Gerchman
Título:	A cidade
Data:	1965
Técnica:	acrílica e tinta industrial sobre madeira
Dimensões:	244 x 140 cm
Figura 10	39
Autor:	Rubens Gerchman
Título:	Os desaparecidos 2
Data:	1966
Técnica:	tinta acrílica sobre scotchite aplicado em madeira
Dimensões:	130 x 60 cm Rubens Gerchman
Figura 11	40
Autor:	Rubens Gerchman
Título:	Assegure seu futuro
Data:	1967
Técnica:	tinta acrílica sobre tela e madeira
Dimensões:	122 x 185 cm
Figura 12	54
Autor:	João Câmara Filho
Título:	Ascensão em ciclo
Data:	1965
Técnica:	encáustica sobre madeira
Dimensões:	220 x 160 cm

Figura 13	55
Autor: João Câmara Filho	
Título: Lição de Anatomia	
Data: 1965/66	
Técnica: óleo e encáustica sobre madeira	
Dimensões: 220 x 160 cm	
Figura 14	56
Autor: João Câmara Filho	
Título: Questão de Limites	
Data: 1966	
Técnica: óleo sobre madeira	
Dimensões: 198 x 330 cm	
Figura 15	57
Autor: João Câmara Filho	
Título: Tríptico I, II e III	
Data: 1967	
Técnica: óleo sobre madeira	
Dimensões: 198 x 330 cm	
Figura 16	61
Autor: Nelson Leiner	
Título: O porco	
Data: 1966	
Técnica: porco empalhado em engradado de madeira	
Dimensões: 83 x 159 x 62 cm	
Figura 17	64
Autor: João Câmara Filho	
Título: Exposição e motivos de violência	
Data: 1968	
Técnica: óleo sobre madeira com elementos em relevo	
Dimensões: 190 x 480 cm	
Figura 18	65
Autor: João Câmara Filho	
Título: Homenagem à Sheldon	
Data: 1967	
Técnica: óleo sobre madeira	
Dimensões: 220 x 160 cm	

Figura 19	73
Autor:	João Câmara Filho
Título:	Tríptico para a cidade de Recife
Data:	1968
Técnica:	óleo sobre duratex
Dimensões:	275 x 366 cm
Figura 20	76
Autor:	Humberto Espíndola
Título:	Bovinocultura
Data:	1969
Técnica:	óleo sobre tela
Dimensões:	202 x 154 cm
Figura 21	77
Autor:	Humberto Espíndola
Título:	Boi-brasão
Data:	1968
Técnica:	óleo sobre tela
Dimensões:	172 x 152 cm
Figura 22	
Símbolo	Brasão do Estado de Mato Grosso
	77
Figura 23	78
Autor:	Humberto Espíndola
Título:	Bovinocultura
Data:	1968
Técnica:	óleo sobre tela
Dimensões:	152 x 140 cm
Figura 24	78
Autor:	Antonio Henrique do Amaral
Título:	A Mesma Língua
Data:	1967
Técnica:	xilogravura
Dimensões:	45 x 70 cm
Figura 25	79
Autor:	Antonio Henrique do Amaral
Título:	Boa Vizinhança
Data:	1968
Técnica:	óleo sobre duratex
Dimensões:	45 x 70 cm

Figura 26	81
Autor:	Antonio Henrique do Amaral
Título:	Brasiliana nº 9
Data:	1969
Técnica:	óleo sobre duratex
Dimensões:	104 x 122 cm
Figura 27	81
Autor:	Antonio Henrique do Amaral
Título:	Bananas
Data:	1970
Técnica:	óleo sobre tela
Dimensões:	170 x 128 cm
Figura 28	81
Autor:	Antonio Henrique do Amaral
Título:	Detalhe com corda
Data:	1972
Técnica:	óleo s/tela
Dimensões:	150, 0 X 150, 0 cm
Figura 29	81
Autor:	Antonio Henrique do Amaral
Título:	As duas suspensas
Data:	1972
Técnica:	óleo s/tela
Dimensões:	152 X 92 cm
Figura 30	82
Autor:	Antonio Henrique do Amaral
Título:	Bananas e corda
Data:	1973
Técnica:	óleo s/tela
Dimensões:	152 X 152 cm
Figura 31	82
Autor:	Antonio Henrique do Amaral
Título:	O primeiro de N...
Data:	1973
Técnica:	óleo sobre tela
Dimensões:	142 x 99 cm

Figura 32	83
Autor:	Antonio Henrique do Amaral
Título:	Campo de batalha 3
Data:	1973
Técnica:	óleo sobre tela
Dimensões:	153 X 183 cm
Figura 33	83
Autor:	Antonio Henrique do Amaral
Título:	Campo de batalha 22
Data:	1974
Técnica:	óleo sobre tela
Dimensões:	127 X 172 cm
Figura 34	86
Autor:	João Câmara Filho
Título:	Tríptico Dissertação para o Terceiro Mundo
Data:	1969
Técnica:	óleo sobre madeira
Dimensões:	275 x 366 cm
Figura 35	87
Autor:	João Câmara Filho
Título:	Díptico para a Marquesa de Santos
Data:	1970
Técnica:	óleo sobre duratex
Dimensões:	160 x 440 cm
Figura 36	88
Autor:	João Câmara Filho
Título:	Nu - AB
Data:	1970
Técnica:	óleo sobre chapa de madeira.
Dimensões:	122 x 75 cm
Figura 37	88
Autor:	João Câmara Filho
Título:	Segunda Mulher com bola
Data:	1973
Técnica:	óleo sobre madeira
Dimensões:	79 x 44 cm

88

Figura 38

Autor: João Câmara Filho
Título: Isaac Rabino
Data: 1973
Técnica: óleo sobre madeira
Dimensões: 68 x 58 cm

Figura 39

88

Autor: João Câmara Filho
Título: Contorcionista
Data: 1973
Técnica: óleo sobre madeira
Dimensões: 72,5 x 51,5 cm

Figura 40

90

Autor: João Câmara Filho
Título: Uma Confissão
Data: 1971
Técnica: óleo sobre madeira
Dimensões: 160 x 200 cm

Figura 41

91

Autor: João Câmara Filho
Título: Testemunhal
Data: 1971
Técnica: óleo sobre madeira
Dimensões: 200 x 160 cm

Figura 42

92

Autor: João Câmara Filho
Título: As Três Mulheres
Data: 1976
Técnica: óleo sobre madeira
Dimensões: 160 x 110 cm

Figura 43

94

Autor: Raimundo Collares
Título: Trajetórias
Data: 1968
Técnica: esmalte sobre madeira
Dimensões: 185 x 100 cm

Figura 44	95
Autor:	Regina Vater
Título:	Eu os desatarei um dia
Data:	1973
Técnica:	mista de pintura com desenho
Dimensões:	82 x 65 cm
Figura 45	96
Autor:	João Câmara Filho
Título:	Auto-retrato Senil ou Daniel na Cova dos Leões
Data:	1972
Técnica:	óleo sobre madeira
Dimensões:	120 x 200 cm
Figura 46	96
Autor:	João Câmara Filho
Título:	12 + 1 observações de Saturno
Data:	1972
Técnica:	óleo sobre tela e madeira
Dimensões:	306 x 186 cm
Figura 47	103
Autor:	João Câmara Filho
Título:	1937 (Série Cenas da Vida Brasileira, 1930/1954)
Data:	1974
Técnica:	óleo sobre tela colada em aglomerado
Dimensões:	240 x 240 cm
Figura 48	104
Autor:	João Câmara Filho
Título:	Vestir e Comer
Data:	1973
Técnica:	óleo sobre tela e madeira
Dimensões:	85 x 129 cm
Figura 49	104
Autor:	João Câmara Filho
Título:	Tríptico Trigêmeos
Data:	1973
Técnica:	óleo sobre tela
Dimensões:	90 x 60 cm

Figura 50 106

Autor: João Câmara Filho
Título: 1930 (Série Cenas da Vida Brasileira, 1930/1954)
Data: 1974
Técnica: óleo sobre tela colada em aglomerado
Dimensões: 180 x 240 cm

Figura 51 110

Autor: Siron Franco
Título: Sem título
Data: 1967
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 75 x 54 cm

Figura 52 111

Autor: Siron Franco
Título: Cavalo de Tróia
Data: 1968
Técnica: nanquim
Dimensões: 100 x 130 cm

Figura 53 112

Autor: Siron Franco
Título: Na Era das Máquinas
Data: 1968
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 80 x 90 cm

Figura 54 113

Autor: Siron Franco
Título: Sem título,
Data: 1970
Técnica: desenho/grafite
Dimensões: 50 x70 cm

Figura 55 115

Autor: Siron Franco
Título: Sem título
Data: 1973
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 60 x 70 cm

Figura 56	116
Autor:	Siron Franco
Título:	Figuras
Data:	1970
Técnica:	desenho/grafite
Dimensões:	50 x 70 cm
Figura 57	118
Autor:	Siron Franco
Título:	Deus fez o homem a sua imagem e semelhança
Data:	1973
Técnica:	óleo sobre madeira
Dimensões:	120 x 90 cm
Figura 58	120
Autor:	Siron Franco
Título:	Menino Morto
Data:	1973
Técnica:	óleo sobre tela
Dimensões:	100 x 75 cm
Figura 59	120
Autor:	Siron Franco
Título:	Os Sobreviventes nº3
Data:	1973
Técnica:	óleo sobre tela
Dimensões:	183 x 137 cm
Figura 60	123
Autor:	João Câmara
Título:	Mulher com bola
Data:	1973
Técnica:	óleo sobre madeira
Dimensões:	75,5 x 84,5 cm
Figura 61	124
Autor:	Rubem Valentim
Título:	Emblema IX Logotipo Poético
Data:	1973
Técnica:	óleo sobre tela
Dimensões:	120 x 73 cm

Figura 62 126

Autor: Cleber Gouvêa
Título: Umbilical Prestes a romper
Data: 1970
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 120 x 120 cm

Figura 63 128

Autor: Ivan Freitas
Título: Solar
Data: 1975
Técnica: vinil sobre tela
Dimensões: 100 x 100 cm

Figura 64 130

Autor: José Luis de Cuevas
Título: Auto-retrato com amigas
Data: 1975
Técnica: desenho
Dimensões: 50 x 70 cm
(Apresentado na VIII Bienal Internacional)

Figura 65 131

Autor: Siron Franco
Título: O anjo
Data: 1974
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 130 x 100 cm

Figura 66 131

Autor: Jose Luis Cuevas,
Título: Sem título
Data: 1969
Técnica: litografia 91/100
Dimensões: 66 x 90 cm

Figura 67 131

Autor: Siron Franco
Título: Sem título
Data: óleo sobre madeira
Técnica: 1974
Dimensões: 90 x 120 cm

Figura 68 132

Autor: Siron Franco
Título: Megalópole
Data: 1974
Técnica: óleo sobre madeira
Dimensões: 185 x 150 cm

Figura 69 133

Autor: Siron Franco
Título: Sorrisos (série Fábula de horror)
Data: 1975
Técnica: óleo sobre madeira
Dimensões: 180 x 200 cm

Figura 70 134

Autor: Siron Franco
Título: Sem título
Data: óleo sobre madeira
Técnica: 1975
Dimensões: 60 x 60 cm

Figura 71 134

Autor: Siron Franco
Título: Festa (série Fábulas de horror)
Data: 1975.
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 120 x 150 cm

Figura 72 137

Autor: Siron Franco
Título: A Rainha
Data: 1975
Técnica: óleo sobre madeira
Dimensões: 89 x 89 cm

Figura 73 138

Autor: Siron Franco
Título: O espelho
Data: 1975
Técnica: óleo sobre madeira
Dimensões: 49 x 35 cm

Figura 74 140

Autor: Siron Franco
Título: O Homem (Série Situação),
Data: 1978
Técnica: Óleo sobre tela, sobre painel
Dimensões: 60 x 35 cm

Figura 75 140

Autor: Siron Franco
Título: Situação
Data: 1978
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 180 x 170 cm

Figura 76 140

Autor: Siron Franco
Título: Situação
Data: 1977
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 170 x 180 cm

Figura 77 143

Autor: Siron Franco
Título: Situação
Data: 1978
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 58 x 66 cm

Figura 78 143

Autor: Siron Franco
Título: Sem título
Data: 1978
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 59 x 68 cm

Figura 79 144

Autor: João Câmara Filho
Título: A caravana Uiva I
Data: 1979
Técnica: mista, montagem com litografia
Dimensões: 109 x 79 cm

Figura 80

145

Autor: Siron Franco
Título: Metamorfoses
Data: 1979
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 155 x 135 cm

Figura 81

145

Autor: Siron Franco
Título: Metamorfoses
Data: 1979
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 155 x 135 cm

Figura 82

146

Autor: Siron Franco
Título: Duas Cabeças
Data: 1979
Técnica: óleo sobre tela
Dimensões: 155 x 135 cm