

Brújula
Volume 10 • Spring 2015

Arte Factu

Acerca de João Câmara Filho e de *Cenas da vida brasileira*

Tathianna Nunes

O pintor paraibano João Câmara Filho emerge na cena artística brasileira em meados da década de 60 como uma revelação de Pernambuco, onde reside, em meio a uma produtiva geração de artistas desse Estado. Nesta época, sua produção aproxima-se do expressionismo e do fauvismo. Para Almerinda da Silva Lopes, autora de um minucioso trabalho sobre o projeto poético do pintor, desde o início de sua atuação profissional, a produção de João Câmara Filho consiste em traduzir, plasticamente, uma visão crítica da sociedade. Sua obra dialoga com a história política brasileira e a mitologia. Assim, o artista cria, em seus trabalhos, metáforas com as quais ironiza o poder e as relações sociais.

Em parte das obras, Câmara enfoca a violência e o caráter trágico da composição, como é possível observar em *Vietnosa Perfil III* (1966) e *Exposição e Motivos da Violência* (1967). Em *Testemunhal, Reconstituição e Uma Confissão* (todas de 1971), aborda a tortura e a opressão humana. O artista, ao voltar-se para o corpo do homem, submete-o a torções e deformações, sem prejuízo de certo erotismo. A produção de João Câmara Filho provoca estranheza principalmente na medida em que o pintor revela total obsessão pelo retrato e pelo corpo humano, subvertendo-os, na maioria das vezes, a estranhas deformações e ambigüidades. São recorrentes as figuras humanas com seus corpos estruturados, como também as representações de corpos fragmentados na produção de Câmara.



Vietnosa, 1966. Óleo sobre madeira. 160,5 x 110,5 cm.

Nos anos 70, o artista realiza sua grande obra serial *Cenas da Vida Brasileira - 1930-1954* (1974-1976), constituída por dez painéis e cem litografias, tendo como

tema o período Vargas. Nas *Cenas*, o objetivo de Câmara não seria a busca de reproduzir a veracidade dos acontecimentos políticos do período, mas vincula personagens históricos, como Getúlio Vargas (1882 - 1954), a objetos insólitos e personagens fictícios, criando uma narrativa própria, um passado imaginário, ao qual se mesclam as suas recordações da infância.

A pintura de João Câmara Filho caminha numa visão crítica do mundo, onde a realidade é uma construção ideológica, assumindo o refinamento de um hiper-realismo e a preocupação no tratamento do detalhe ainda que carregado de espírito alegórico ou surreal. A produção de João Câmara Filho, apesar de toda a sua singularidade, poderia ser agregada, segundo Chiarelli, a uma outra corrente que emergia na época: “vertente que, mesmo exprimindo a mesma consciência dos limites e possibilidades da linguagem pictórica, nunca entendeu a prática da pintura como exploração única dessas possibilidades” (Chiarelli 15). Tadeu Chiarelli estaria se referindo às produções contemporâneas de Câmara, tais como as de Antonio Henrique Amaral, Humberto Espíndola e Glauco Rodrigues, entre outros, igualmente voltados em divulgar um conceito de pintura como espaço metafórico da realidade política, social e cultural da época. Embora:

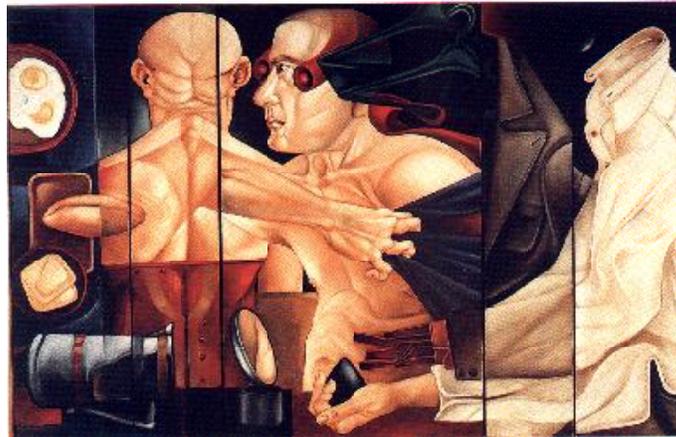
No caso específico de João Câmara, além dessas conexões possíveis com a produção de alguns de seus colegas de geração, é importante afirmar que sua poética está muito marcada por uma tradição moderna que – por mais paradoxal que possa parecer, a princípio –, ignorou ostensivamente a

possibilidade de estabelecer, como única estratégia para a constituição de poéticas artísticas, apenas a ênfase aos elementos estruturadores da pintura (Chiarelli 16).

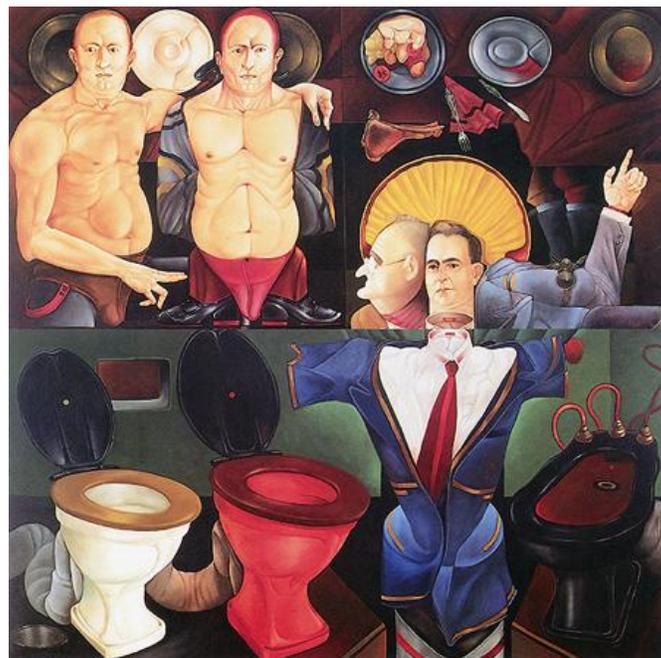
João Câmara Filho seria um modernista pernambucano, movimento que teria surgido no Estado nos anos 30, a partir da presença de Cícero Dias e, principalmente, de Vicente do Rego Monteiro. O modernismo pernambucano, com o surrealismo de Dias e com a poética de Rego Monteiro, não passaria pela banca julgadora do cubismo e, mais tarde, do concretismo e neoconcretismo que guiavam a produção do Sudeste do Brasil. Não seria estranho, portanto, que os adeptos da Nova Figuração não aceitassem com placidez a presença poética de João Câmara Filho, formada a princípio entre a pintura legada por Rego Monteiro e o repertório visual do imaginário popular.

João Câmara Filho revelaria que ambicionava uma série de grandes painéis sob uma temática geral. Neste painel, Câmara representa Getúlio Vargas em tempos diferentes: jovem e velho nascendo de uma concha que seria o suporte do mito (alusão ao nascimento de Vênus) empregado pelo pintor como símbolo irônico de um dos feitos mais polêmicos e importantes do governo Vargas - que inclui desde a legislação criada para controlar o petróleo, passando pelo monopólio até seu ponto culminante na constituição efetiva da Petrobrás em 1954, pouco antes da morte de Vargas. Tanto os gêmeos, como os alimentos, as

mutilações e o caráter rígido e ostensivo das roupas que separam os corpos têm como fonte geradora a obra *Vestir e Comer*, de 1973 (Lopes 1995).



Vestir e Comer, 1973. Óleo sobre tela aplicada em madeira, 85 x 129 cm.



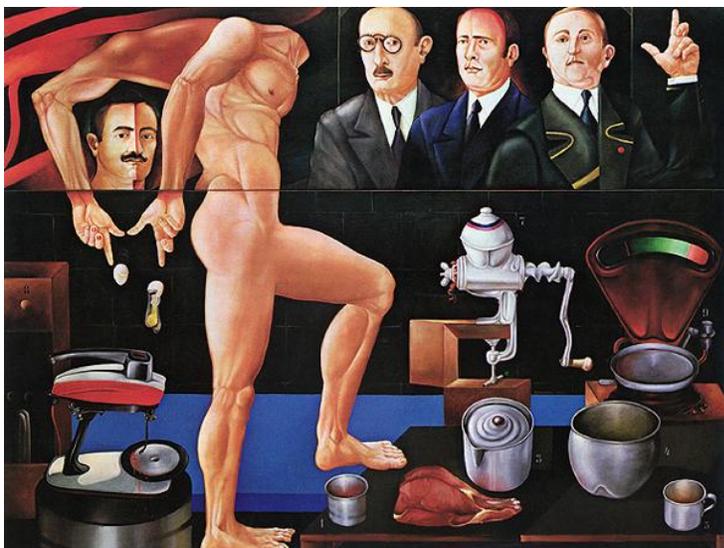
Painel 1937, 1974, Série *Cenas da Vida Brasileira, 1930/1954*. Óleo sobre tela colada em aglomerado, 240 x 240 cm.

Segundo João Câmara Filho, do painel *1937* surgiu a idéia de circunscrever um conjunto de trabalhos sobre um determinado período da vida brasileira, entre os anos de 1930 e 1954. O artista tinha apenas 10 anos de idade em 1954 e, após 20 anos, a época parecia para o pintor “tão próxima, tão remota” e por esse motivo Câmara poderia “imaginá-la mesmo que não queria documentá-la” (Câmara 1974). Em julho do mesmo ano, João Câmara Filho decide ampliar a série – pensada até então como um *corpus* de dez painéis, todos de grandes dimensões –, com cem litografias sobre o mesmo tema. O artista encerra 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).

Cenas da vida brasileira lida com personagens reais da vida política brasileira (Getúlio Vargas, Oswaldo Aranha, Eurico Gaspar Dutra, João Pessoa, Carlos Lacerda, Filinto Müller, Luís Carlos Prestes, Agamenon Magalhães) e testa a memória política. O fato histórico como tal não lhe interessa: João Câmara Filho prefere um jogo de invenção e reinvenção, a partir do reconhecimento crítico de situações e acontecimentos. Nas palavras de Ferreira Gullar, “Câmara é mestre em desvelar a estranheza das formas, especialmente das formas humanas” (2000).

O painel *1930*, que abre a série, ilustra bem as estranhezas mencionadas por Gullar. Tendo João Pessoa no papel principal, dividindo a cena com outros personagens políticos, entre eles Filinto Müller e Gaspar Dutra, a obra à primeira

vista incomoda. A cabeça de João Pessoa foi arrancada do corpo e está em outro plano. A imagem expressa vida e não morte, já que o corpo, de perfil e nu, expõe a sua musculatura tensa. O corpo caminha para um patamar colado como cadafalso, onde estão insólitos objetos (canecas, uma leiteira, um moedor de carne em atividade, uma peça de carne fresca, uma balança), que seguem uma ordem, expressa por números. A balança é o último objeto da cena, como se indicasse o fim da trama, “o mostrador, ao invés de números de medida, exhibe um brilhante fecho de luz, trazendo a dúvida – símbolo de justiça?” (Lopes 144). A resposta fica a cargo do espectador diante do quadro. Antes de sair de cena, João Pessoa ainda tem tempo para atirar dois ovos em uma bateadeira, apoiada num barril, que bate e jorra sangue. Saindo das teorias de campos de Pierre Bourdieu para a das artes, o ovo seria um símbolo maneirista que expressa vida ou um tempo novo (Hauser). Para Almerinda Lopes, o ovo, talvez, represente a continuidade da história que é dada, na parte superior da obra, pelas personalidades políticas retratadas.

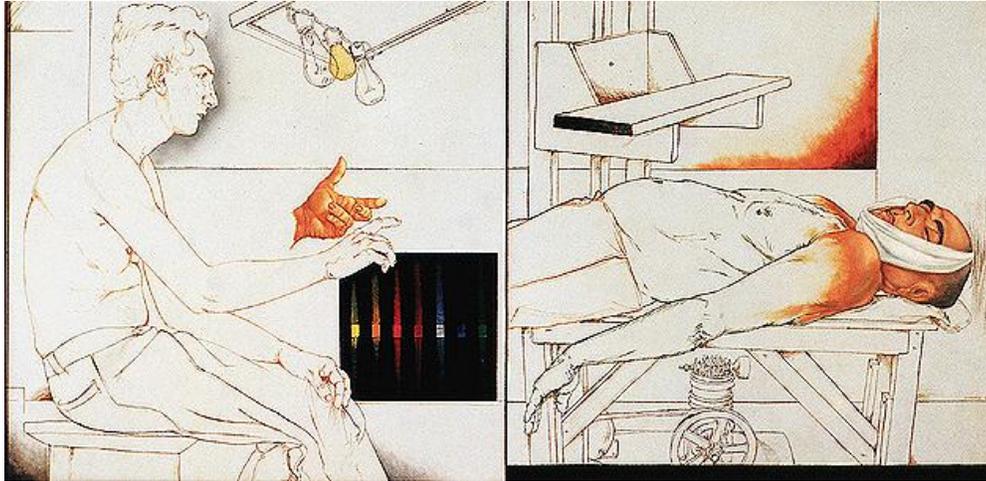


Painel 1930, 1974, Série Cenas da Vida Brasileira, 1930/1954. Óleo sobre tela colada em aglomerado, 180 x 240 cm.

Segundo a história oficial, João Pessoa foi assassinado com dois tiros desferidos por João Dantas em uma confeitaria da capital pernambucana, dois dias depois que ordenou a polícia paraibana invadir escritórios e residências de pessoas suspeitas de receber armamentos destinados aos rebeldes da revolução que ocorria em Princesa. Entre essas pessoas, estava João Dantas, aliado de José Pereira, que iniciou a revolta. Na sua residência foram encontradas cartas íntimas trocadas entre Dantas e sua amante, e estas cartas foram divulgadas na imprensa. Sua morte instaurou um clima que contribuiu para que os preparativos revolucionários se acelerassem, resultando na deposição de Washington Luís, em outubro, e na ascensão de Vargas ao poder. Neste painel, Câmara registra, sim, um fato histórico, mas a fertilidade simbólica afasta a idéia de documento

histórico e privilegia a visão crítica do pintor, que procura acentuar o caráter ostensivo e sombrio da história política brasileira.

Diversos estudiosos consideram o último painel da série, *1954-III*, o mais instigante do conjunto. Nele, vemos o artista, representado por um desenho conciso, olhando fixamente para o cadáver ainda insepulto de Getúlio Vargas, parecendo indagar as razões dessa história que se apresentava frente aos seus olhos como mistério para sempre irresoluto. Diferentemente de todas as outras *Cenas*, a composição foi deixada deliberadamente inacabada, embora algumas partes do corpo de Getúlio, assim como uma mão “suplementar”, que paira sobre a mão do artista, tenham sido tratadas de forma naturalista. Na perspectiva de Almerinda Lopes, João Câmara Filho propõe mais do que uma simples reconstituição e interpretação do fato histórico, ele assume até seu fascínio por Getúlio, ao se colocar na pintura contemplando o político, o herói. Os dois aparecem parcialmente vestidos, relevando a verdadeira identidade.



Painel 1954-III, 1976 Série Cenas da Vida Brasileira, 1930/1954. Óleo sobre tela colada em aglomerado, 120 x 240 cm.

João Câmara Filho estaria ali diante da sua própria série, em sua inserção na cena política do Brasil. A narrativa de *Cenas da vida brasileira* seria montada através de fragmentos do passado e das lembranças da infância política do pintor em um espaço ambíguo e opaco porque, na verdade, seria uma construção arbitrária à qual cada momento provoca indagações sobre o presente. É notória a correspondência com o fato histórico, através da identificação e do reconhecimento das personalidades políticas. Todavia, a investigação dos acontecimentos e o tratamento realista da série não fazem de Câmara uma espécie de repórter ou um documentarista da Era Vargas. João Câmara Filho age como um cronista social que dialoga com o mundo não através das coisas reais, mas das imagens que a representam e não apenas como aparência, mas como questionamentos.

Para Frederico Moraes, “a verdade é que não vemos com os mesmos olhos com que vimos antes uma paisagem, um objeto ou mesmo um fato histórico depois de expressivamente figurados pelo artista” (Moraes 42). O espectador, diante do painel 1954-II, que encena o suicídio de Vargas, interroga o fato oficial e seus próprios conhecimentos a respeito da história política brasileira. Na versão oficial, Getúlio Vargas estaria no seu quarto trajando um pijama listrado. Na versão de Câmara, vemos o então presidente com o costumeiro terno e gravata, sentado em cima de uma mesa de bilhar em um cenário inventado, opressivo e até macabro. Um insólito peru está prestes a bicar os pés descalços e indefesos de Vargas. Esses signos, de alguma forma, poderiam apontar para uma indagação do pintor e até mesmo de muitos brasileiros: Getúlio morreu de véspera como o peru, antes do tempo?



Painel 1954-II, 1976 Série *Cenas da Vida Brasileira*, 1930/1954. Óleo sobre tela colada em aglomerado, 180 x 240 cm.

Outro ponto que chama atenção seria o momento que Getúlio aponta para si o revólver. Imediatamente, porém, percebemos que suas mãos verdadeiras foram amputadas e notamos a presença incomum de braços-próteses encenando uma briga. Gregório Fortunato, capanga do presidente, assiste à cena, à luta, embora pareça impossibilitado de adentrar no espaço onde se encontra Getúlio. Mais uma interrogação não necessariamente criada por Câmara, mas não alheia a ele: Getúlio foi um suicida ou vítima de assassinado? João Câmara Filho pintaria sua crônica social não apenas através da inserção de signos, recuperando conflitos e ideologias da época, mas construindo um questionamento desafiador à compreensão da trajetória da sociedade brasileira. Afinal, sua obra também denuncia a violência e as incoerências da opressão dos governos autoritários que passaram pelo Brasil. Observa Almerinda Lopes, “por intermédio desse processo crítico Câmara ironiza a miséria, a corrupção, a corrosão e, sobretudo, a profunda solidão do poder” (148).

Neste sentido, ao abordar a história, tentando destrinchar fatos e personagens nacionais, recompondo-os numa confusão de significados inquisitórios da história oficial do Brasil, a série *Cenas da Vida Brasileira* provoca o espectador a ser também um inquiridor da vida política e a assumir, ante uma reflexão da história e da memória, o papel de protagonista nas decisões futuras do país. Assim, não seria estranho compreender o incômodo que esse conjunto causou no campo brasileiro de produção artística na época de seu lançamento.

Dentre vários motivos, dois pareciam se destacar. No âmbito da arte, o tratamento realista da série, com suas ressonâncias caricaturais de cunho expressivo tão marcante, estando na contramão da desmaterialização do objeto artístico seria o primeiro motivo. O segundo seria a temática: em um momento de extrema repressão no campo político, *Cenas* tem como pano de fundo um Brasil ainda marcado pela violência política, pelo arbítrio e pelo medo generalizado. “Naqueles anos de chumbo ninguém se sentia seguro. A abertura política – lenta e gradual – ainda não se completara, estando sujeita a crises políticas e militares” (Morais 41).

O lançamento de *Cenas*, em 1976, em plena vigência do AI-5, provocaria um clima de tensão no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A temática chamaria atenção da censura, que se mantinha atuante em muitos setores do governo. “Na tarde daquele mesmo dia, antecipando-se ao *vernissage*, agentes do SNI haviam percorrido demoradamente a mostra”. Para o alívio de Câmara, que já havia sofrido com as arbitrariedades da censura¹, os agentes “saíram sem qualquer comentário” (Morais 41). Pouco meses depois da exposição, a Revista *Veja* perguntava a João Câmara Filho se ele havia enfrentado problemas com a censura e de que forma esta atividade prejudicava a arte brasileira. O pintor respondeu:

¹ Em 1969, o General César Montagna, comandante de artilharia da I Região Militar, proibiu a abertura da mostra, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na qual seriam selecionados os artistas que representariam o Brasil na Bienal de Paris. Câmara participava com quatro telas. Como consequência, o Brasil não participou daquele evento (Morais 41).

Uma vez, há mais de dez anos, retiraram um desenho meu de uma exposição. Naquele tempo não existia censura sistemática e a coisa deve ter sido mais prosaicamente policialesca. Entraram numa exposição coletiva e tiraram algumas obras que incomodavam. Mas isso foi há mais de dez anos. Hoje, a censura cria problemas para todos nós porque afeta o coletivo. Uma obra censurada não atinge apenas seu autor, atinge a estrutura crítica do país e o deixa sem auto-reflexão, vegetativo (Câmara 1976).

Para Roberto Schwarz, em pleno período repressivo, cria-se todo um complexo circuito de consumo para a “cultura de oposição”, o que leva o sociólogo a reconhecer nessa situação a emergência de elemento alienígena que se instituiria no “traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69”. Schwarz afirmava que, “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (62). Neste sentido, as condições políticas e culturais poderiam contribuir para a aceitação da temática das *Cenas* pelo meio artístico. Afinal, até aquele momento, a produção em mais evidência das artes plásticas não tinha a preocupação de incluir a tensão e a opressão provocadas pela linha dura do Regime Militar. Segundo Artur Freitas, a temática político-social destacava-se nas manifestações mais voltadas à fruição coletiva, como o cinema, o teatro e a música popular, que propiciavam uma certa cumplicidade jovem e pública frente à grande festa da indignação.

As artes plásticas dariam um encaminhamento bastante específico a essas questões, em geral, diferente daqueles realizados pelas outras áreas de expressão artística. Não era recorrente na produção cultural dos centros legitimadores o engajamento político explícito. O medo do servilismo intelectual num campo cultural, àquela altura consideravelmente elitizado e autônomo, e “o quase irrefreável processo histórico de incompatibilização das produções artístico-visuais com os aspectos literários da narração, sem dúvida pouco estimulavam o engajamento explícito nas artes plásticas” (Freitas 71). O excesso de transparência na informação ideológica da manifestação de arte soava ou como panfleto ou como publicidade. Para Artur Freitas, no terreno da pintura:

O rebaixamento da obra em favor da clareza de alguma mensagem política ainda podia remeter ao realismo socialista – e era falta grave. O radicalismo, naquele período de extrema experimentação na arte, não estava no tema, no assunto tratado. E mesmo nos casos onde a preocupação social ou política era evidente, a manifestação artística deveria se sustentar, sobretudo, pela sua condição estética – e não pela sua condição de eventual artefato político –, e ser julgada pelos pares (72).

Portanto, se durante aqueles anos a temática política-social, num sentido amplo e sob a mirada do ético, era rechaçada pelo ambiente plástico, o terreno estaria no mínimo ambíguo para João Câmara Filho e suas cenas da política brasileira. Mas, para Frederico Moraes, a série *Cenas da Vida Brasileira*, com seu

realismo pictórico e político, seria a resposta de João Câmara Filho às transformações da sociedade brasileira pós-1968. Moraes afirmava que “não era mais possível continuar vivendo nostalgicamente os acontecimentos traumáticos de 64 nem prosseguir pela via hedonista do tropicalismo ou permanecer na metáfora pseudo-participante” (41). Afinal, os tempos eram outros. A abertura política, mesmo limitada nos seus objetivos, significava ainda a iminência de recuos, ameaças de retrocesso e crises políticas e militares, como as que eclodiram com a morte do jornalista Wladimir Herzog, por tortura, no DOI-Codi de São Paulo, em 1975. O reaparecimento, depois da anistia, de antigos personagens da história política brasileira emprestavam à série uma atualidade política que incomodava o campo brasileiro de produção artística e “esse mesmo circuito teve que operar outras acomodações de terreno para poder integrá-la (se é que, de fato, a integrou até hoje)” (Chiarelli 21). Para Tadeu Chiarelli:

Aquela temática política e aquela figuração realista/expressionista de entonações caricaturais traziam para arte brasileira um certo sabor de *latinidad* pouco desejado, a nos lembrar, na marra nossa condição tão semelhante a outros países do continente (21).

A aproximação da violência da série combinada com a realidade vivenciada naqueles dias demonstrava o caráter desumano da cena política da época e a pequena margem de renovação conquistada. A realidade brasileira não era muito diferente dos seus vizinhos latino-americanos e para Frederico Moraes

uma das gravuras da série - *jogos de guerra* - “ganha atualidade quando vemos os estádios de futebol no Chile de Pinochet sendo transformados em campos de concentração de prisioneiros” (41).



Litografia *Jogos de guerra*, 1974/76.

As questões políticas e sociais impostas pela ditadura militar não estariam nos quadros na vertente conceitual da arte experimental brasileira, mas o campo não poderia ignorá-la. Ao se apropriar da trajetória política de Getúlio Vargas, que em grande parte seria uma variante brasileira do fascismo “Câmara subverte totalmente seu significado: transforma o bonito em feio, corrói a eugenia dos corpos, ridiculariza as demonstrações atléticas e o vigor físico” (Morais 45). Por esses motivos, passados mais de 25 anos de sua realização, a *Cenas da Vida*

Brasileira se mantém problematizadora e problemática dentro do campo brasileiros de produção artística, demonstrando que as obras de arte podem ser tão oportunas e questionadoras como, em tese, as rupturas o são.

Obras citadas

Câmara Filho, João. “Entrevista de João Câmara a Frederico Moraes”. *Cenas da vida brasileira 1930/1954*. Vol. 1. Recife: Takano Editora, 2003. 91-103.

Chiarelli, Tadeu. “A estranheza de João Câmara”. *Cenas da vida brasileira 1930/1954*. Vol. 1. Recife: Takano Editora, 2003. 13-26.

Freitas, Artur. “Arte e contestação: uma interpretação relacional das artes plásticas nos anos de chumbo – 1968-1973”. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, 2003.

Hauser, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

Lopes, Almerinda da Silva. *João Câmara – Coleção Artistas Brasileiros*. EDUSP: São Paulo, 1995.

Schwarz, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.

Periódicos

Câmara Filho, João. “Depoimento de João Câmara”. *Folha de São Paulo* 03 setembro 1974: 5. Impresso.

_____. “Flores de granito”. *Revista Veja* 29 setembro 1976: 138-139. Impresso.

Gullar, Ferreira. “Câmara e a reinvenção do Real”. *Revista Continente Multicultural* dezembro 2000: 32-33. Impresso.